



Recebido em: 16/09/2025

Aprovado em: 07/11/2025

Publicado em: 23/12/2025

## NECROSSEXUALIDADE - PATRICIA MACCORMACK<sup>95</sup>

*Tradução de Lis Macêdo de Barros<sup>96</sup>*

Sexualidades transgressivas frequentemente tem sido definidas pelos paradigmas dominantes que elas mesmas transgridem. Isso significa que sexualidade transgressiva é amiúde vista, de um lado, afirmando esses paradigmas, por ser orientada em oposição dialética aos paradigmas, e, de outro, os politicamente desafiando. Perversão é, entretanto, a multiplicidade no coração do desejo que dissipa e redistribui as intensidades corporais. Sexualidade “normal” é uma reiteração dessas cartografias libidinais corporais - reiterativa pois confiabilidade em repetição é a principal característica da natureza e do poder da sexualidade normal. Gilles Deleuze e Félix Guattari afirmam que todo desejo proporciona um meio de devir que a transgressão<sup>97</sup> já está em toda forma de desejo. O deles é um projeto de queerificar<sup>98</sup> o desejo, ao invés de reificar qualquer tipo de sexualidade como queer. Esse capítulo vai explorar o modo queer<sup>99</sup> de um desejo, aparentemente, heterossexual - situações sexuais homem/mulher - tal como é encarnado na necrofilia. Guattari e Deleuze, juntos e separados, assim como Michel Foucault, criticam o termo transgressão. Transgressão é incapaz de existir independentemente como uma hecceidade. Ela [transgressão] apenas pode ser medida contra e em referência a, enquanto a leitura guattaro-deleuziana é uma interrogação dos diferentes parâmetros, paradigmas e platôs interiores ao invés de contra sistemas, uma alteração de trajetórias e velocidades. Talvez um termo correto seria “linhas de fuga”,

<sup>95</sup> Tradução feita do artigo MACCORMACK, Patricia., *Necrosexuality, Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge*, no. 11/12, 2005/2006, <http://www.rhizomes.net/issue11/maccormack/index.html>. Acessado: 19/02/2025.

<sup>96</sup> Doutoranda em Filosofia pela Universidade Federal do ABC. E-mail: lis.macedo.barros@gmail.com

<sup>97</sup> Guattari e Deleuze, junto e separadamente, assim como Foucault, criticam o termo “transgressão”. Transgressão é incapaz de existir independentemente de como hecceidade. Ela pode apenas se medida *contra* e em referência *a*, enquanto uma leitura guattaro-deleuziana é uma interrogação dos diferentes parâmetros, paradigmas e platôs interiores dos sistemas, ao invés de contra esses mesmos, uma alteração de trajetórias e velocidades. Talvez um termo mais coerente seria “linhas de fuga”, entretanto uso o termo transgressão aqui, visto que Guattari explicitamente o uso.

<sup>98</sup> Queerificar, fora decidido manter o termo visto que o português não possui um conceito que corresponda minimamente ao significado de algo como “tornar algo queer” e, também, o conceito “queer” já é reconhecido sem a utilização de tradução.[N.T]

<sup>99</sup> “Queerness”.



mas Eu utilizo o termo “transgressão” aqui, pois trajetórias necrofílicas tem sido truncadas e reificadas por uma variedade de instituições e, assim, tem uma relação particular com esses tipos de instituições. O uso do termo é, entretanto, breve e tático, e apenas é relevante enquanto a relação da necrofilia com essas instituições está sendo discutida e afeto reativo, ao invés de ativo, é mantido nas análises.

Exemplos não agressivos de necrofilia em três filmes: *Beyond the Darkness* (1979, Aristede Massaccesi), *Macabre* (1981, Lamberto Bava) e *Flesh for Frankenstein* (1973, Antonio Margheriti), que incluem cadáveres masculinos e femininos, enfatizam formas em que o desejo necrofílico pede uma desestratificação do corpo em Corpo sem Órgãos. Acidentalmente, mas não menos relevante, esses três filmes foram todos banidos, assim associando a natureza transgressiva de seu conteúdo e o ato de vê-los - outro ponto em que o resíduo da problemática noção de transgressão surge. Forenses descrevem o corpo rompido-morto como “desgrenhado”. Órgãos se tornam genitais, cirurgia sexual e a estriação do corpo generificado é desgrenhada através dos planos de prazer<sup>100</sup> oferecidos pelos cadáveres. Necrofilia é configurada dentro de uma dialética e uma prática onanística, confundindo sujeito e objeto, desejo e nojo. Esses cadáveres são fisicamente corpos com órgãos, porém totalmente reorganizados, e, da mesma maneira, são o desejo dos necrófilos. Quando Guattari e Deleuze nos pedem para cantarmos com nosso reto, aqui nós vemos aqueles que fodem com suas entranhas, lançando o devir-víscera. Ler o corpo através de significantes de gênero sobre genitais não é mais relevante nessas relações “heterossexuais”. A grande estrutura da necrofilia na sociedade não vai ser a maior parte desse texto. Todavia algumas recente mudanças nas leis do Estados Unidos punem a necrofilia como “imoral” ao mesmo tempo que reivindicam homofobia e misoginia institucionalizada, como pode ser visto na lei de pânico homossexual e na baixa incidência de processos por estupro. Sexualidades “perversas”, da homossexualidade e necrofilia ao celibato e assassinato por luxúria, são moralmente difamados como equivalentes, baseados em como todos desafiam o objeto “próprio” de escolha. Mas sexualidades perversas não violentas colocam desafios aos

<sup>100</sup> Meu uso da palavra “prazer” aqui é tático. Em resposta ao desdém de Foucault com a palavra “desejo”, visto que ela evoca um desejo “por” (e então, uma falta de), Deleuze recusa a palavra “prazer”. Deleuze afirma que “prazer” parece interromper o processo imanente do desejo ... o único meio para pessoas ou sujeitos orientarem a si num processo que os excede” (DELEUZE, 2000, p. 255). Todavia, se Deleuze pode postular um desejo que não falta nada, então meu uso do termo “prazer” aparece, pois ele evoca um “dentro”, ao invés de um “para”, uma pura forma espacial - e consequentemente imanente - de êxtase, fora de narrativas temporais. Ambos tem problemas que não tenho tempo de elaborar aqui.



problemas de volição corporal e ao desejo além das configurações libidinais tradicionais, oposicionais e hierárquicas.

Em setembro de 2004, o governador da Califórnia, Arnold Schwarzenegger criou a primeira lei da Califórnia que proibia necrofilia como um ato criminoso. O delito é punido por até 8 anos de encarceramento. Em março de 2005, a mídia foi a loucura pelo estudo de 2001 no qual a ciência natural documentou a primeira observação de necrofilia em patos selvagens - na verdade, necrofilia homossexual (MOELIKER, 2001). Em 1973, Baron Frankenstein anunciou: “para conhecer a morte, você tem que fuder a vida na vesícula biliar”.

Talvez seja difícil definir a necrofilia como um ato sexual dividido. Primeiramente, deve-se selecionar o paradigma no qual o cadáver é definido. Item de respeito? Item de fetiche? Texto forense? Vítima de agressão para obter um cadáver para um ato sexual? Objeto de nostalgia? Pessoa no tempo verbal passado, propriedade no tempo verbal presente? Carne? O que se pode fazer com um cadáver? Seria o sexo tradicional com um cadáver algo queer? Se, de acordo com Monique Wittig, a sexualidade cria o gênero através da oposição, a necrofilia continua sendo heterossexual ou homossexual? É um cadáver generificado se ele não é mais uma pessoa? É necrofilia visceral, que usa entranhas para o prazer, diferente de atos sexual de necrofilia heterossexual? Esse tipo de necrofilia é uma forma de fetichismo cirúrgico? Qual o gênero da vesícula biliar? Guattari ve o regime repressivo de significação como perpetuando um massacre do desejo e do corpo. Pode o massacrar do corpo - abrindo, cortando *post mortem* e alcançando prazer disso - terminar o massacre do corpo? Ele afirma:

Não podemos ficar sentados enquanto outros roubam nossas bocas, anus, genitais, nervos, gargantas, artérias. Para moldar partes e trabalhos num mecanismo ignóbil de produção que conecta capital, exploração e a família. Não podemos mais permitir que outros transformem nossas mucosas, nossa pele, todas nossas áreas sensitivas em território ocupado - território controlado e regulamentado por outros, para o qual somos acesso proibido. - Não podemos mais permitir que outros reprimam nossa foda, controlem nossa merda, nossa saliva, nossa energias, tudo em conformidade com as prescrições da lei e suas pequenas transgressões cuidadosamente definidas. Queremos ver corpos frígidos, aprisionados e mortificados explodidos em pedaços, mesmo se o capitalismo continua a exigir que sejam mantidos sob controle às custas de nossos corpos vivos. (GUATTARI, 1996, p.32)<sup>101</sup>

<sup>101</sup> As traduções das citações da autora são de nossa autoria. [N.T.]



Nesse texto, vou explorar corpos corporalmente massacrados de-significados em relação ao corpo selado, facializado e genitalizado que é cúmplice do massacre capitalista e dos sistemas edipianos performados sobre o corpo e o desejo. A razão que eu escolhi necrofilia não é por ela oferecer uma visão privilegiada do queer, mas porque na morte o corpo pode, de fato, ser fisicamente reorganizado - massacre não como assassinato, mas como erupção física. A primeira parte desse texto vai contextualizar os modos nos quais a necrofilia é uma forma de sexualidade emergente através do discurso médico legal, e não do desejo volitivo. A segunda parte oferece uma exploração, por três filmes italianos de horror que exemplifica a necrofilia em diferentes maneiras como reorganizando a carne e o desejo. O cadáver dilacerado como objeto de desejo e a relação entre duas entidades encarnadas são sistemas abertos de conexão, não uma dialética entre dois corpos organizados. As carnes se abrem uma em direção a outra, uma na verdade, a outra em planos libidinais que desorganizam o corpo que Guattari aponta que é massacrado por sistemas de significância de relações de desejo e do corpo.

### **Necrofilia e Massacres discursivos**

Antes de elaborar meus argumentos enaltecendo os prazeres e as perversões da necrofilia em alguns filmes, como exemplos do Corpo sem Órgãos de Guattari e Deleuze, da dobra leibniziana de Deleuze e do corpo massacrado de Guattari, quero dissipar qualquer associação das formas de necrofilia que focarei com associações tradicionais da necrofilia com (frequentemente violento) criminalidade. Essa seção é, tediosa ainda que necessária, sobre o que esse capítulo *não* é. No mais tardar, o que a necessidade do vem a seguir mostra é que a “sexualidade” da necrofilia não é, como toda sexualidade, uma forma de sexualidade singular, previsível e repetível.

O caso que resultou em Schwarzenegger proibir necrofilia foi inicialmente acusado de invasão do necrotério, pois a lei não sabia como processar necrofilia e tinha que acusar o autor de algo (o ultraje moral sobre o ato foi intensificado pelo que foi percebido como necrofilia pedófila - a “vítima” tinha quatro anos de idade). Profanação de cadáver é frequentemente acusado como destruição intencional de propriedade. Isso vai de encontro com a perspectiva kantiana, que posicionaria o cadáver como propriedade e, portanto, a violação desse [cadáver] seria uma consideração ética entre uma pessoa e a propriedade, ao invés da violação da subjetividade de outro. Se essa nova lei investe o cadáver com volição, então na necrofilia o cadáver é uma vítima de



estupro contra sua “vontade”? Se sim, a sexualidade perversa (mas não necessariamente agressiva) da necrofilia e crime violento se tornam mutuamente exclusivos. Muitos filmes e textos clínicos associam necrofilia com um ato violento anterior cometido para obter o cadáver. O criminoso e o perverso estão intimamente alinhados, ambos compartilham uma relação com a epistemologia clínica - o criminologista, o psicólogo e, no caso do cadáver, o patologista forense. O serial killer moderno é frequentemente feito mais interessante focando nas suas tendências necrofilicas - Ed Gein, Ted Bunty, Jeffrey Dahmer and Dennis Nielsen. O papel do psiquiatra e do criminologista se unem no seminário de 1886 de Richard von Krafft-Ebing, *The Psychopathia Sexualis*. Assassinato por luxúria senta lado a lado da necrofilia. Caso 24: Ardisson, não é simplesmente um necrofilia, apesar de ser classificado sob esse título. Ele também bebe urina, come ratos e gatos, assim como seu próprio esperma, é pedófilo e aparentemente retardado olfativo - o fato dele achar o fedor de putrefação inofensivo parece irritante para Krafft-Ebing. Felizmente Krafft-Ebing nos diz que Ardisson era “feliz com a vida na prisão” (KRAFFT-EBING, 1997/1886, p.40). Outro caso de necrofilia de Krafft-Ebing, Caso 23: Sargento Bertrand, apesar de ser de “constituição física delicada” (idem, p. 37), matava animais para obter as entranhas. Sua necrofilia não focava em sexo com cadáveres, mas e, atividades onanisticas com entranhas, ele era nomeado como monomaniaco. Enquanto toda monomania é baseada na demarcação prática libidinal determinada, obsessiva e dividuada, e desta forma, a própria necrofilia é tecnicamente uma monomania, o foco de Bertrand em vísceras, que não é um único objeto nem subjetividade, ao invés de uma pessoa-cadáver no tempo verbal passado, parece modificar a inflexão da monomania além de uma dialética perversa do sujeito/objeto. Apesar da necrofilia bestial, a perversão de Bertrand com corpos humanos era inteiramente heterossexual, pois sexo com cadáveres masculinos “era sempre acompanhado com um sentimento de nojo” (idem, p. 38). Não é mencionado se os animais eram macho ou fêmea. Diferente de Ardisson, ele foi sentenciado para um ano de corte marcial<sup>102</sup>. Krafft-Ebing termina esse caso com a observação:

O real motivo de exumar os corpos, entretanto, era, como antes, para cortá-los; e a diversão em fazer isso era melhor do que o uso sexual dos corpos. Tal último ato nunca foi nada mais que um episódio para o ato principal, e nunca aquietava seus desejo; motivo pelo qual mutilava os corpos.

---

<sup>102</sup> A corte marcial é um tribunal militar que julga membros das Forças armadas que violam seus regimentos. [N.T.]



O último comentário poderia facilmente descrever um patologista forense como um necrofílico focado em vísceras. A relação é contingente o uso-função do cadáver em relação ao “prazer”. O psicopata sexual “usa” o cadáver diferentemente do cientista. O primeiro é um necrofílico, e o último talvez um epistofílico.

O cadáver é territorializado pela medicina forense e pela ideologia religiosa. O capitalismo permite que o cadáver seja “usado” pela patologia forense, fazendo-o como objeto último do trabalho inútil, enquanto deixa invisível o cientista que o usa. A descrição da criminologia de Stephen Pfohl e Avery Gordon faz uma conexão interessante com a patologia forense. Eles descrevem a formação clínica do sujeito criminoso:

Ereto diante da barra ele vê ela como material de sepultura a ser ordenada sabiamente. Sua natureza mortal e a lei dela, ele corrige, ele escreve, ele ritualiza - três direitos direitos e nada deixado [nothing left]: o direito do homem, os escritos da ciência e o ritual construção de uma ordem empírica ... o prazer da criminologia é deslocar o prazer não fixado do outro (PFHOL&GORDON, 1987, p. 230)

Várias encarnações da psicologia exercem um poder similar na sua criação do perverso patológico. Porém ambos performam uma prática textual equivalente para o fazer-textual da matéria do cadáver. Os eufemismos cadavéricos de Pfohl e Gordon são adequados. O criminologista é mortal para o prazer ao corrigi-lo e escrevê-lo, vendo o prazer ilimitado como grave e o colocando em seu túmulo ao classificá-lo dentro de uma taxonomia existente da perversão. Pfohl e Gordon continuam seus eufemismos forenses descrevendo as práticas do taxonomista das patologias:

O segundo prazer da criminologia envolve seu olhar. Para manter seu olhar nela, para classificar, contar e cortar ela; para fazer ela visível como uma certa coisa; para dissecar tal visibilidade em taxas e medir seus incidentes; para mapear sua figura determinada e analisar seu caminho provável; para encobrir tudo sobre ela e deixá-la nua; para aprendê-la para que ele possa operar sobre ela e ver o que acontece. (idem, p. 230)

Massacrar o eu [self] por expressar desejo por um corpo massacrado leva a um conceito prevalente nas teorias médicas e psicológicas da perversão, que é a suposta inclusão intrínseca da agressão e do ódio na escolha do objeto perverso. Em seu livro *Perversion: The Erotic Form of Hatred*, Robert J. Stoller posiciona o argumento que toda perversão nasce do ódio em direção ao objeto de escolha ou do que o objeto de escolha representa. Por tomar isso como “parceiro” sexual, o objeto que é odiado é



dominado para superar um momento de trauma do passado. O ato perverso recebe uma origem e, então, uma razão.

Para começar a julgar essas ideias, baseia-se na sua própria experiência. Pense em perversões que você é familiar ... Em cada uma é encontrado - a grosso modo ou escondido, porém essencial em fantasia - hostilidade, vingança, triunfo e um objeto desumanizado. Antes mesmo de arranhar a superfície, nós podemos ver que alguém machucando alguém é a principal características na maioria dessas condições (STOLLER, 1975, p.9).

Antes da aniquilação de um humano, a desumanização deve fazer a questão: “o que é humano” e, inevitavelmente desconstruir a relação entre o que é humano e o sujeito. O que é humano não é oposto ao que não é humano, mas sim ao que não é um ser de maneira alguma; o que não é um objeto integrado, é colocado em oposição ao humano ou a um sujeito. Totalidade está implícita no que é humano e a crise do transformar, estilhaçar ou mutar a subjetividade é inflexivelmente indicativo de algo que não é inteiro e que não é uno. Por essa razão, a desumanização não deveria ser tomada num contexto derogatório. Apenas quando o objetivo da desumanização é afirmar e reificar que a própria humanidade do perpetrador, é que o ato de desumanização levanta questões de hierarquia e poder. Pela perversão, a condição de ser humano, com limites e fronteiras da percepção do eu e objeto que isso implica, é negociada para que o eu não possa olhar para si e para seu par e dizer “Eu sou humano”. Em vez disso, por falta de palavra, o eu se desloca em direção a uma profundidade abaixo da (ou de uma) superfície, com um diferente “sentimento do eu” e, então, “sentimento do objeto”<sup>103</sup>. Stoller cita o teórico da perversão E. Straus, de 1930: “‘o deleite na perversão é causado pela ... destruição, humilhação, profanação, pela *deformação* dele mesmo, o perverso individual e de seu companheiro’ (itálico de Straus)” (citado em STOLLER 1975, p.8). Essas ambiguidades são ainda mais problematizadas quando o objeto é ele uma fronteira entre humanidade (cadáver é humano), temporalidade (era, e o que é agora?), ideologia de respeito e nojo. Stoller escolhe essa citação, apesar da adição no final “e seu companheiro”. Além da questão de saber se um cadáver conta como parceiro, como um “alguém”, a destruição do eu em vez do parceiro é mais pertinente para minha discussão, embora menos para Stoller. Ele não diz nada dos itálicos de Straus, em “deformação”. “Profanação” (tão frequentemente com o sufixo “do túmulo”) e

<sup>103</sup> Tal sentimento do pós-humanismo tem implicações éticas para aqueles que nunca tiveram o luxo de serem considerados verdadeiros humanos, o marginal e o minoritário, incluindo mulheres. Ver Butler (2004), Haraway (1989); Haraway (1991).



“destruição” são palavras que evocam o massacre do corpo e do eu. Mas destruir e deformar são palavras ideais para descrever o devir; aqui, para elucidar o “algo diferente” que o corpo necrossexualmente modificado está devindo, [utilizo] o(s) corpo(s) massacrado(s), destruído(s) e deformado(s) e as intensidade de proximidade e conexão com um corpo massacrado de fato.

Para permanecer na dialética sujeito-objeto brevemente, o necrófilo é posicionado em direção a um “objeto” profundamente confuso. Destituído de vontade, o que é um cadáver? É o simbólico de uma memória puramente abstrata ou um objeto real memorial? E se o cadáver é de um amado morto? Quer dizer que o necrófilo está expressando uma forma de fidelidade além do dever? Quando o cadáver lacrado devém carne desgrenhada através de sua abertura, é um diferente tipo de objeto de desejo? A heterossexualidade rígida de Bertrand mostra que o cadáver sempre se mantém generificado? Se sim, qual gênero das entranhas? Evoco essas questões não apenas para respondê-las, e também não, obviamente, justificar ou derrogar a necrofilia, mas para oferecer o cadáver como uma versão materializada de um corpo conceitual, assim como de um corpo massacrado. Entretanto, de maneira alguma vou analisar representação cinemática da necrofilia quando essa está associada com crime, visto que desejo focar na necrofilia como parte de um massacre não agressivo, não violento do corpo. Necrofilia criminal agressiva reitera os tradicionais paradigmas de poder de agressor/vítima, geralmente encarnado num assassinato como homem/mulher. A compulsão de ler a necrofilia dentro dessa dinâmica ocorre antes da instância da necrofilia. O cadáver é, etimologicamente, a mais imediata definição da expressão “o corpo”. Mas o que está em relação à humanidade e à materialidade é volátil e dinâmico, antes mesmo do necrófilo se posicionar em relação a isso. Tenho usado as expressões “conceitualmente” e “materialmente” não como opostas, nem como emaranhados. O Corpo sem Órgãos e o devir de Guattari e Deleuze mostram a materialidade do pensamento e a estruturação do desejo e da carne como epistêmicos. A materialidade do cadáver é enfatizada aqui, visto que o cadáver é *deveras* material - pegajoso, podre, traumático e visceral, atualizando camadas de carne quando o tórax é aberto e seu líquido extravasado. O cadáver é subjetividade somente como matéria e símbolo último de humanidade, como nada além do que carne, mas carne que é incognoscível, cujos prazeres evocam possibilidades infinitas e não disponíveis num corpo vivo. O corpo



representa ambos, o mais mundano e o mais assustador ponto dos ideais e das ansiedades da indivisibilidade de subjetividade, carne, discurso, desejo e prazer.

Conectando sistemas (ou sintomas) epistêmicos e estéticos, a próxima seção vai introduzir uma selecionada gama de estudos sobre necrofilia na academia, na cultura popular e nos filmes, para introduzir estruturas estabilizadas da necrofilia que eu *não* lidarei. Estes são simplesmente seletivos estudos para oferecer uma gama de exemplos, assim como esse texto não é um estudo de representação de necrofilia, mas utiliza específicos escritos para explorar diferentemente a necrofilia. Primeiramente, nessa fase rudimentar, três aspectos onipresentes desses exemplos de necrofilia são desafiados e alternativas são oferecidas pelo trabalho de Guattari e Deleuze. São elas: a retenção da estrutura dialética entre objeto e sujeito, associada com fetichismo e, particularmente, a psicanálise; a manutenção da subjetividade dentro do cadáver pelo corpo estriado, onde os órgãos (particularmente os genitais) retêm sua significação biológica e metafórica: a associação necessária de necrofilia com criminalidade e violência explícita (geralmente misógina) e agressão. *Over Her Dead Body* de Elisabeth Bronfen (1992) lida com a objetificação da mulher morta na arte, na poesia e na literatura. Por afirmar o gênero do cadáver, o título sugere um aspecto não consentido da necrofilia. Em *Desiring the Dead* de Lisa Downing, um estudo psicanalítico da literatura francesa, critica estudos que “focam, um tanto erroneamente, no que a necrofilia faz e são obcecadas com os atos que são os mais óbvios - os atos sexuais” (DOWNING, 2003, p. 3). Contra isso, Downing enfatiza “a escolha de cadáveres como tema” (p. 30). Ambas, Downing e Bronfen, retêm a dialética sexual, posicionando sujeito e objeto e a sexualidade como ato predeterminado. Para mim, o cadáver materialmente dessujeitado enfatiza o espaço afetivo entre ambos: “entre dois há um terceiro” (DELEUZE&GUATTARI, 1987, p. 250)

Violência agressiva, necrofilia como violação e atos frequentemente misoginísticos são, talvez, as mais prevalentes representações do desejo. Em contradição, enquanto a necrofilia gore é recebida com indignação (incluindo letras gore de música), mortes violentas, mas limpas, parecem estar em conforme com estereótipos de necrofilia e são respondidas com menos entusiasmo. Filmes como *NekRomantik* (1987, Jorge Bittgereot, Alemanha), *The NecroFiles* (1997, Matt Jaissle, EUA), *August Underground* (2001, Fred Vogel, EUA), e *Lucker the Necrophagous* (1986, Johan Vandewoestijne, Bélgica) oferecem representações cinemáticas de associações clínicas



entre criminalidade, assassinato e necrofilia, com mais ou menos camadas de complexidade. No Death Metal, a música “213” de Slayer, enfatiza o controle que o necrófilo pode exercer sobre o sujeito-objeto mais dócil: “Controle completo de uma possessão prêmio”<sup>104</sup> e a relação entre memória e necrofilia: “Memórias mantêm o amor vivo/Memórias nunca morrem”. Com menos nuances, letras agressivas e explícitas podem ser vistas em “Necropedophile”, de Cannibal Corpse, onde a pedofilia, a necrofilia e os palavrões maliciosos enfatizam o ato extravazado do desejo, oferecido de maneira simples como algo para chocar, batendo nas linhas santificadas dos valores sociais. Como *The Necro-Files*, as músicas de Cannibal Corpse são mais infantis e afirmam os próprios paradigmas que cruzam, ao invés de exemplificar novas formas de subjetividade, desejo e prazer. Sem a manutenção da subjetividade do cadáver e os sistemas morais da sociedade, o prazer e o objetivo de tais atos deixa de fazer sentido. Eles parecem responder à reação prevista, logo, os atos são vistos, na melhor das hipóteses, como puramente simbólica e em seu extremo completamente circunavegado. O que importa não é o que é feito, mas o que parece ter sido (ou ouvido) feito.<sup>105</sup>

*Aftermath* (1994, Espanha) de Nacho Cerdà e *I'll Bury You Tomorrow* (2002, Alan Rowe-Kelly, EUA) continuam o apócrifa tradicional e urbano dos hábitos sexuais dos trabalhadores do necrotério, que, estranhamente, nunca parecem estar associados com patologistas forenses, apenas seus inferiores discursivos (e talvez econômicos). *Kissed* (1996, Lynne Stopkewich, Canada) é mais um exemplo mainstream de necrofilia em filme. *Kissed* precisava ser marcado como “arte” para reivindicar a prática da necrófila feminina, afirmando dois estereótipos - que a sexualidade da mulher é mais delicada e menos violenta, e apenas quando a necrofilia é filmada de uma maneira artística ela pode oferecer algo mais do que agressão ofensiva, para os planos do desejo. Até mesmo no conhecimento popular dos fenômenos “culturais”, como a AIDS, a necrofilia é evocada. *Beyond Sexuality* de Tim Dean associa necrofilia com a pulsão de morte, mas também, de maneira fascinante, como uma opção de sexo seguro. Onde não há mais risco de uma pessoa ter AIDS - tradicionalmente minorias como homens gays e adictos, ainda que a porcentagem aumente em países de terceiro mundo - o cadáver como “resíduo”, ameaça a doença devido à sua insalubridade e sua sedução do

<sup>104</sup> As traduções das músicas são nossas. [N.T]

<sup>105</sup> Isso não deve ser tomado como sintomática no metal em geral. Para cada Cannibal Corpse, há um criativo e, de fato deleuze-guattariano, exemplo de metal (por exemplo, o álbum da banda de doom metal Halo, *Guattari, From the West Flows Grey Ash and Pestilance*)



psicopata mentalmente invadido. Dean afirma: “Pense na ordem simbólica como uma rede se acomodando sobre a forma corporal ... o processo não acontece uniformemente, pois não há apenas uma ordem simbólica que todos nós habitamos” (DEAN, 2000, p. 197). Por uma variedade de estruturas epistêmicas, a necrofilia é fudida a cada passo, um vírus da psiquiatria ou da nosologia ou, até mesmo, uma adicção, como em “213”: “prazeres físicos uma emoção viciante. Um objeto de uma realidade pervertida”.

### Nas dobras da carne

A propósito de conexão, todos os filmes que discutirei sobre foram banidos pelos Film and Literature Classification Boards<sup>106</sup> ao redor do mundo, apesar deles não serem filmes agressivos e violentos. O espectador é colocado como parte da taxonomia dos crimes: um pervertido por procurar filmes ilegais, por gostar de tais filmes e, o argumento mais simplista, que repete o que assiste nos filmes, na vida real. Desejo sugerir que para que o necrófilo (esse termo é usado agora taticamente, não para me referir a um “tipo” de pervertido patologizado) entre em uma intensidade desejante com o cadáver, a oposição sujeito/objeto deve mudar. O cadáver nem falha nem cumpre quando entra em espaços entre sujeito e objeto. O cadáver não é um símbolo de objeto, pois o cadáver - não falado, mas imanentemente encontrado - é o evento que não pode ser diferido para uma segunda ordem de significação. Ele abre o eu, a carne, o desejo e o prazer, conforme é aberto. Foucault afirma: “Vê-se como em certas instâncias ... o mau uso do prazer sexual pode levar à morte” (FOUCAULT, 1992, p. 133). Morte de que? Fazer mau uso do cadáver oferece uma forma de subjetividade, a *petite mort* não pelo orgasmo, mas pela de-subjetificação? Os prazeres viscerais da necrofilia não são sujeito e objeto em oposição, mas prazer em dobras com os planos da carne do objeto - além das metáforas da carne e das dobras, a necrofilia da significado a cada parte da carne, cada nervo (não mais um nervo, pois não é mais perceptivo), tecido, artéria, órgão, pele aberta como libidinalmente provocativo. No evento da necrofilia, a pele pode ser descascada, as entranhas acariciadas, algumas partes removidas ou movidas de lugar, o corpo minuciosamente explorado e cada plano do corpo reorganizado numa nova configuração com nova função e significação. Os filmes que discutirei oferecem três formas de massacre corporal. Em *Macabro*, a necrófila feminina tem apenas uma

<sup>106</sup> Órgãos responsáveis pela censura e classificação de filmes em cada país. [N.T.]



cabeça como amante, em *Beyond the Darkness* o amante morto é apreciado através de atos tenros de taxidermia e suas entranhas são usadas como objetos libidinais, dolorosos lembretes e aspectos que induzem ao êxtase do amante. A exploração das entranhas, apenas disponível na necrofilia, alcança seu zeníte em *Flesh for Frankenstein*, onde a víscera é o primeiro local de obsessão sexual. O cadáver é tudo de uma vez: sexual e significativo de nada em particular. Pois seu rearranjo é ilimitado, o cadáver pede ao seu amante não o por que, mas o que ele pode fazer e o que pode ser feito com ele. O que o cadáver pode “fazer”, refere-se mais ao afeto do que a uma ação. Isso significa que as possibilidades de afeto dobram o cadáver como entidade ativa com o/a necrófilo/a em sua abertura para ser afetado/a e criar novas possibilidades afetivas com o cadáver. O necrófilo deve ser passivo, enquanto eles renunciam à atividade baseada em significações de narrativas sexuais e carne significada. O necrófilo é passivo em face da perda vertiginosa do eu que ocorre com a perda da oposição e da significação. Não mais “Eu *sou*, isso é, logo, desejarei isso em concordância com a sexualidade apropriada para o objeto e sujeito”, mas “como Eu posso desejar, como este conteúdo frente a mim é desejável, o que Eu posso fazer com isso, o que isso faz para mim, em que conexões nós entramos?”. O cadáver é, de repente, uma pessoa no tempo passado, matéria infinitamente experimental, carne que ressoa com corpos vivos e que é algo carnudo num único cadáver. Os filmes que escolhi para olharmos nas seções seguintes são filmes de terror; todavia nenhum deles é violento, além da “violência” ou da violação do cadáver. Os protagonistas não são levados pelos impulsos agressivos e os pontos de intensificação nos filmes ocorrem sem obter morte, questão que muitos filmes de terror se preocupam, mas com quais afetos podem ser suscitados *post mortem*. Cada filme é diferente em termos de sua necrofilia, em conformidade com meu ponto acima que a única constante na necrofilia é a presença de um cadáver - sexualidade, o uso de um corpo e as relações de fantasia e memória que não são garantidas. Enquanto alguns filmes de terror que lidam com a necrofilia são descritos como góticos - filmes das histórias de Edgar Allen Poe, por exemplo -, visto que eles lidam com a memória e ressonâncias excepcionais entre o cadáver e um amante, nos filmes que veremos, Eu o descrevo como barroco. Tais filmes são todos feitos por diretores romanos. Eles vem de uma genealogia que começa com Gian Lorenzo Bernini, diferente da história britânica do romance gótico ou da excepcional nostalgia de Poe. Assim como geográfica, histórica e visualmente como a escultura barroca, eles continuam expressões artísticas e



filosóficas baseadas na carne, aberta e fechada, o que Deleuze chamou de “pregas da matéria”. Enquanto fantasmas e memórias assombram a sugerida necrofilia do gótico britânico, a necrofilia barroca não lamenta a morte do sujeito, mas explora a presente materialização do amante, satisfazendo-se nas novas possibilidades que a carne oferece. A nova carne é explorada ao invés da antiga carne ser memorializada. Isso transforma lamento em êxtase. Deleuze afirma sobre o barroco:

Por que o requerimento de ter um corpo, às vezes, é baseado no princípio da passividade, em obscuridade e confusão, mas em outros em nossa atividade, em claridade e distinção ... Micropercepções ou representativas do mundo são aquelas pequenas dobras que se desfazem em cada direção, dobras em dobras, sobre dobras, seguidas de dobras ... e esse são minutos, obscuros, percepções confusas que fazem nossas macropercepções (DELEUZE, 2001, p. 86).

Através de Leibniz, Deleuze vê o corpo como um limite necessário, como local de possibilidade passiva e de resistência requerida. O corpo, um corpo, corpo de alguém é, de acordo com Deleuze, a dedução dos afetos e das micropercepções, o eu como ativo coalescente, que agiu com base na expressão ao invés de indução do corpo no mundo. Não há oposição necessária entre eu-macro e o eu desdobrando e dobrado em cima de séries de micropercepções. O necrofilíaco explora a carne desvendada de fato e a carne ilimitadamente indecifrável, porém exige que o eu macroperceptivo se abra, devesse passivo na presença de um objeto de desejo que demanda imaginação, possibilidade e uma renúncia da macropercepção do amante como uma entidade distinta organizada que atua sobre o eu. As qualidades afetivas do cadáver vêm não de sua vontade, mas pelo desdobramento com o necrofilíaco. Desejo, visceralidade, possibilidade de agir e dissipação dos prazeres são pregas que configuram a dobra do sujeito e objeto diferentemente a cada momento. O Eu é alimentado por desejos obscuros frente um objeto obscurável. Através de cada ato e onda de intensidade, outra dobra do eu é pregada - “uma involução temível nos chamando para devires inaudíveis” (DELEUZE&GUATTARI, 1987, p. 240).

A decisão de agir não nasce do ato ser pre-significado. Significância no discurso médico-leal vem de uma resistência à passividade discursiva, onde sintetizamos em ser nossos atos como uma série de hábitos linguísticos que “constituem nossos hábitos de viver [que nos garante como um] ‘isso’ continuará ... deste modo, assegurando a perpetuação de nosso *caso*?” (DELEUZE, 1994, p.74). Pré-significação massacra a expressão libidinal por induzir o necrófilo numa forma definida de sexualidade - antes



do ato - ao invés de uma dedução, depois dos atos, ablacionando cada aspecto ou elemento de cada exemplo de necrofilia como uma única dobra de vida com a carne morta. Necrossexualidade é uma forma de sexualidade, não “como um processo de filiação transmitindo o pecado original. Mas ... como um poder de aliança inspirando uniões ilícitas ou amantes abdominais. Isso difere significativamente do primeiro porque tende a prevenir a procriação” (DELEUZE&GUATTARI, p. 1987, p.346). Epistemologia é transmitida; nós viemos a ser como uma transmissão, procriados pelo discurso. Dobra de percepções necrofílicas com o amante abominável incluem, mas são de forma alguma redutíveis à taticidade das entranhas, memórias do amor perdido, confrontação com possibilidades ilimitadas da carne indisponível (sem machucar) num corpo vivo, um corpo desprovido de significação anterior, porém significativamente desejável, e como Eu discutirei abaixo, o massacre de narrativas de gênero e de sexo nascidas da sexualidade como indução pre-ordenada. Abrir novas dobras no corpo e criar novas dobras de percepção “abre um campo de possibilidades, efetuando a potencialização do possível, como oposto à possibilidades arborescentes, que marca um fechamento, uma impotência” (DELEUZE&GUATTARI, 1987, p.190). Ser respeitado, então, salvo da impureza, faz a carne do cadáver impotente. Potencializar o possível vem de uma certa passividade pelo necrófilo em diferentes dobras, que efetua novos aspectos de cada face da dobra, assim como cada descamação de uma parte do cadáver reorganiza-o em diferentes planos de possíveis “diversões” sexuais. A necro-dobra e a desdobra, qualquer um prolifera pregas da contemplação de Deleuze: “Falamos do nosso ‘eu’ apenas em virtude daquelas milhares de pequenas vítimas que contemplam dentro de nós; é sempre um terceiro que diz ‘eu’” (DELEUZE, 1994, p.75). Cada aspecto do eu é uma contemplação, dilatação, força, elementos não-correspondentes receptivos e perceptivos. Contemplação é uma entrega do eu, não como algo que ele faz, mas através de suas sínteses ativa e passiva com seus próprios aspectos elementais e os aspectos de todos os outros, ressoando com a banda libidinal de Jean-François Lyotard. O Eu não é nem feito de “pedaços” nem de contemplação do eu pós-atuação como objeto de estudo. Contemplação é imanente, eu, como antes e dentro dos seus afetos relacionais, “contemplação contrátil que constitui o organismo ele mesmo antes que ele constitua a sensação” (DELEUZE, 1994, p.79). Contemplação não é, portanto, percepção através de diferimento nem de repetição do mesmo, mas ato como sempre diferente de si mesmo através da especificidade das mudanças na expectativa e



contração em cada repetição que muda necessariamente os elementos. Atos necrossexuais (reais e contemplativos) separam corpos e atos sexuais são iterados pela percepção como reificação. O cadáver, e os atos do necrófilo, são exemplos intensificados das sínteses passivas, visto que seus atos não são dispostos como atos sexuais tradicionais são, pois o corpo já foi feito de partículas e relações desestabilizadas. Mas, então, como podemos falar do necrossexual? Esse exemplo sugere um diferimento novamente da causalidade, ambos dizendo que há diferença até mesmo nos atos sexuais mais estúpidos, e que usar a necrossexualidade como exemplar re-fetichiza e reifica-o como “diferente”? Eu sugiro que necrossexualidade como representante de formas de limite social e cultural, de um agenciamento, uma dobra, uma síntese passiva (todas diferentes, mas todas formas de contemplação do necrófilo) como uma linha de fuga abstrata, pertencendo ao campo do imperceptível: “Não há dúvida que um agenciamento nunca contém uma infra-estrutura causal. Ele tem, todavia, e no mais alto grau, uma linha de criação ou causalidade específica ... essa linha pode ser efetuada apenas em conexão com casualidades gerais de outra natureza, mas não é de maneira nenhuma explicada por eles” (DELEUZE, 1994, p. 79).

Necrossexualidade, os corpos involuídos e inacabados criam uma sexualidade larval - imatura e transformada com cada síntese, cujos atos não em direção a algo, mas em direção a sua metamorfose, para a percepção de si que não pode ser percebido, em direção à imperceptibilidade dentro da repetição onde todos elementos com sínteses são dissipados, desorientados e reorientados a cada volta, cada dobra e cada alteração nos aspectos da involução (DELEUZE&GUATTARI, 1987, p.283). “O eu não passa por uma modificação, o eu é uma modificação” (DELEUZE 1994, p.79).

### **Desordem preliminar - Uma mamada [getting head]**

*Macabre* de Lamberto Bava é a história de Jane Baker (Bernice Stegers) quem mantém a cabeça de seu amado no freezer, já que o mesmo teve a cabeça decapitada num acidente de carro (nunca fica claro se manter apenas a cabeça foi devido a uma pragmática de ter um freezer pequeno). A revelação da crânio-necrofilia de Jane aparece no fim do filme, depois de 90 minutos de ouvir Jane falar com a cabeça, gritar de paixão durante seus encontros sexuais e agindo, geralmente, como se ela vivesse com seu (bastante silencioso) amante. Tudo é percebido por seu inquilino cego Robert (Stanko Molnar), e como ele, nós permanecemos cegos à real relação até as cenas finais do



filme. A necrofilia de Jane é um ponto de partida interessante em minha discussão, visto que oferece um exemplo de necrófila feminina com um cadáver masculino (ou parte disso). Estereotipicamente, o cadáver é usualmente feminino e o necrófilo masculino, seja ele cientista, poeta (como Poe) ou um artista. A necrofilia de Jane se conforma com um tipo de necrofilia, aquela de nostalgia pelo amado. O que é enfatizado é que esse amor não é um substituto pela esperança de um iminente novo amor, nem um fetiche memorial trágico. Jane parece autenticamente feliz com a cabeça de seu amado. Não sabemos o que ela faz com ela, porém, livre das genitais, seu gênero se torna bastante confuso. Qual a relação entre um cabeça e gênero? Jane continua hetero, mesmo se lermos os possíveis atos sexuais que ela pode performar tradicionalmente - cunilíngua, beijos? Como seu corpo é significado sem alteridade genital? Para Guattari e Deleuze, a face é o primeiro local de significância da subjetividade, lugar onde o corpo organizado acelera todas as significações em um ponto intensificado de transcribibilidade textual. O rosto vai nos dizer qual raça, gênero, idade ou mesmo classe o resto do corpo é sem precisar ver sua forma inteira. “É precisamente porque a face depende de uma máquina abstrata que não se contenta em cobrir a cabeça, mas toca todas as outras partes do corpo ... A questão se torna quais circunstâncias engatilham a máquina que produz o rosto e a rostificação” (DELEUZE&GUATTARI, 1987, p.170)? Por ser territorializado pela face, todo o corpo devém face. A carne se conforma com o rosto e o gênero da face vai estabilizar padrões de paradigmas sexuais possíveis para o corpo - rosto feminino igual à genitais femininas. Contra outro rosto feminino, o rosto feminina é lésbica, contra um rosto masculino heterossexual [?]. Gênero é encontrado no rosto e assegura os genitais, que nesses paradigmas são tomados como primários e apropriados locais de sexo.

Quando se fala de sexualidade estabelecida, receber uma mamada é receber uma chupada [getting head is getting face]. Sexo sem relação sexual depende da afirmação de genitais presumidos amante, se eles não estão pelados. Todo sexo não-genital é arriscado, pois mostra o corpo como desvestido de gênero. (Não incluo o ânus, aqui, como genital, pois não é necessariamente generificado, salvo se sua especialmente privilegiada proximidade com os genitais for sentida ou vista). Uma boca é uma boca, mas uma pessoa hétero provavelmente não vai querer uma boca de alguém do mesmo sexo perto de seu corpo. Genitais são territorializadas e territorializantes do corpo quando emergem por uma máquina binária. Quando a cabeça é liberta do torso, o rosto mantém sua territorialização do corpo todo - ‘a cabeça é incluída no corpo, mas o rosto



não é' (DELEUZE&GUATTARI, 1987, p. 170)? A cabeça des-rostificada sozinha não pode significar genitais - continua um corpo sem genital um corpo generificado? Se sim, da mesma maneira? A abstração do significante como pré-formado ao invés de formado no encontro de cada corpo como único evento é arbitrário e redundante quando a cabeça é tudo que há. A cabeça-amante de Jane pode ser pensada como um exemplo do sistema corpo-cabeça de Guattari e Deleuze, liberado da máquina de rostificação ... e do corpo. Entretanto, a cabeça-amante de Jane não é um objeto-corpo parcial. Quando a cabeça é liberada da territorialização de rosto do corpo, cada parte não mais posterga sentido para o todo. Enquanto o genital desencorporado ainda pode significar gênero e, logo, sexualidade, um braço ou um coração tem apenas potencial limitado para significar também. Eles podem ainda significar outra coisa, mas libidinalmente seu significado não é claro. Cada parte tem uma única relação com sua antiga significação de organismo de corpo inteiro, porém continua sendo significado mesmo assim. Então, como uma parte pode desterritorializar a sujeição e, desta maneira, paradigmas sexuais, incluindo gênero, ato[representação?] e desejo? “A questão do corpo não é a de objetos parciais, mas de diferentes velocidades” (DELEUZE&GUATTARI, 1987, p. 172). Se Jane pensa ou não que é heterossexual, o fato continua de que ela *não pode* ser heterossexual em nenhuma maneira familiar à sua antiga sexualidade. Isso não é “eu e minha cabeça”, pois a proximidade entre Jane e sua cabeça é o que faz com que outros acabem mandando ela embora para o asilo. Para cada relação e conexão entre seu amante e ela mesmo, deve haver uma compensação ou exploração para negociar novas estruturas, mesmo se sua sexualidade é heterossexual memorial, os atos sexuais com sua cabeça-amante são rizomáticos - “memória curta ou anti-memória. O rizoma opera por variação, expansão, conquista, captura, ramificação ... um mapa que é sempre destacável, conectável, reversível, modificável e tem múltiplas entradas e saídas e suas próprias linhas de fuga” (DELEUZE&GUATTARI, 1987, p.21). A memória da relação heterossexual não pode ajudar Jane, pois não é mais uma opção. O fato dela não parecer perturbada pelo fracasso dessa memória, sugere que sua(s) sexualidade(s) rizomática(s) é(são) feliz(es).

### **Além da Escuridão, Dentro do Corpo de Luz**

“Em cada etapa do problema, o que precisa ser feito não é comparar dois órgãos, mas posicionar elementos ou materiais em uma relação que arranca o



órgão de sua especificidade, fazendo-o devir ‘com’ o outro órgão”  
(DELEUZE&GUATTARI, 1987, p. 259).

Francesco (Kieran Canter) é um taxidermista. Sua namorada Anna (Cinzia Monreale) morre depois de Iris, a empregada de Francesco, colocar uma maldição nela. Francesco não está particularmente triste por sua perda, ele nem chora; ao invés disso ele desenterra Anna, preserva-a e a coloca do seu lado na cama. *Beyond the Darkness* de Aristide Massaccesi tem sido criticado como ofensivamente gore pela cena que Francesco está preservando Anna. A cena desenrola num close amoroso firme e inclui extração das entranhas e dos olhos, e extravasação e preservação de fluido corporal. Enquanto procuro a cena, que é mais fascinante do que ofensiva ou chocante, vou presumir que na primeira visualização existe um elemento surpresa e, talvez, escrúpulos evocados no espectador. Quando Francesco remove o coração de Anna, ele o morde extasiadamente. Obviamente, a significação tradicional do coração como um local de amor é evidente aqui. Comer o coração de um cadáver mantém tal significação? Quando tomamos a metáfora como algo real, a significação metafórica permanece ou é colonizada pelo real? Se o metafórico sem o real estava presente, não haveria nojo na cena. Essa cena oferece uma involução interessante da organização dos órgãos do organismo. Francesco claramente induz seu apetite pelo amor de sua namorada quando come seu coração (se Eu fosse me alongar o ato em um sexo transcrito, Eu diria: cunilinguamente). Ele também está comendo o coração em uma situação amorosa. A cena é extrema e gore, visto que o coração falha em permanecer apenas como uma metáfora. Enfatizando a noção de Deleuze e Guattari que o Corpo sem Órgãos não é um corpo desprovido de órgãos, mas de organização, Eu argumentaria que órgãos internos, em sua resistência no uso para prazer e evocação de repulsa, cria um Corpo sem Órgãos pelo seu próprio ser como órgão. Ao utilizar um órgão real, uma conexão desejante “com” outros órgãos é criada. O interior do corpo, os órgãos internos, perdem sua significação metafórica quando o tórax é aberto, em autópsia ou imagem médica, porque eles se tornam propriedade da medicina, não do desejo. O órgão é o mesmo órgão quando é fisiológico, órgão anatômico, e não um órgão metafórico? O corpo organizado é organizado diferentemente dependendo de qual sistema de significancia ele emerge. Isso é enfatizado quando entranhas são apresentadas, como se elas pertencessem predominantemente, se não exclusivamente, ao sistema médico, em vez de sistemas sexuais. A significação de genitais ressoa com sua significação metafórica -



o ovo “passivo”, o espermatozóide “ativo”, a vulva “vazia”, o pênis “rígido, vigoroso” são também adjetivos relativamente apropriadas para maneiras metafóricas de feminilizar ou masculinizar outros atributos, qualidades ou objetos. Esse é o porque Guattari e Deleuze resistem em seguir em devir-cão, pois eles são fálicos. Entrranhas falham em traduzir seus atributos conceituais em atributos psicológicos tão prontamente. O mesmo órgão - o coração - é dois diferentes órgãos, em duas encarnações, com suas funções em dois sistemas de medicina e metáfora poética. Dupla significação incomensurável leva ao massacre desse coração. O coração não é, portanto, “o” coração, mas “esse” coração, um coração que confunde e mistura o visceral com o metafórico. O coração que Francesco morde pode representar o coração de Anna para ele, porém não representa para o espectador ou não haveria nenhum senso de terror. É um coração “feminino”? Talvez, mas ele não mostra interesse em seus seios ou genitais, ele nem mesmo faz sexo com ela mais tarde no filme, então, o que precisamente o coração invoca libinalmente em Francesco é volátil. A boca dele é o local de ingestão e expressão projetada-para-fora pelo beijo. “Beijar” um coração seria mais aceitável, embora relativamente macabro. A relação que Francesco faz entre a boca que ingere e o órgão não-mais-metafórico cria uma nova linha de desejo, a linha de espectador e a linha de fuga.

Na morte como na vida, os interiores de um corpo parecem mais “órgão” que os órgãos externos, como os genitais, o nariz ou a pele. Seus atos boca-coração formam o que Guattari e Deleuze chamam de participação não-natural. Contra metáforas tradicionais dos órgãos de amor, Francesco remove os olhos de Anna, pois esses apodrecem. Olhos são frequentemente associados com amor, com uma conexão com a alma, com uma interface entre mente e mundo. Nós encaramos os olhos dos nossos amantes; eles expressam emoções associadas com amor - alegria, tristeza, e em uma pupila dilatada, excitação sexual. Na morte, a alma supostamente deixa o corpo. Então, provavelmente, os olhos podem também deixar o corpo. Ainda há algo especialmente angustiante sobre a extração de olhos. Tirar os olhos de Anna parece ser a última fronteira em reconhecer que seu “eu” não está mais presente na carne. Por causa das associações entre olhos e amor(es), essa cena parece incomensurável com o interesse de Francesco no coração como puramente simbólico de amor. Se assim fosse, com certeza os olhos também seriam privilegiados por seu equivalente status metafórico? Como em Jane de *Macabre*, Francesco não é delirante nisso, ele não está ciente das praticalidades necessárias para se ter tal amante, o uso de ferramentas cirúrgicas na cena, e ferramentas



de embalsamento, adiciona um fetichismo cirúrgico à conexão entre Anna e Francesco. Enquanto Eu não tenho espaço para me estender às particularidades do fetichismo cirúrgico, é, de fato, outra forma de sexualidade “perversa” que seria interessante de analisar, sob um contexto guattari-deleuziano. “Fetichismo” cirúrgico é um tanto impróprio, visto que não lida com fetichismo psicanalítico, mas com formação nova e diferente de conexões entre corpos, órgãos e ferramentas. Fetichismo cirúrgico é mais como o masoquismo de Guattari e Deleuze, que o entendem psicanalítica e clinicamente de uma diferente maneira, como um devir Corpo sem Órgãos. Enquanto os filmes de Cronenberg, particularmente *Dead Ringer* (1988), parecem ser exemplos apropriados, a duplicação estranha e particularmente o uso de instrumentos cirúrgicos investigativos e explícitos específicos de gênero no filme para interrogar o interior feminino previne o filme de realmente desafiar relações psicanalíticas de desejo. Os gêmeos Mantle são compelidos a revelar um (mesmo que deformado) plano no corpo da mulher, ao invés de criar novas dobras. Linda Ruth Williams celebra Cronenberg porque ele desdobra a carne para revelar. Ela fala de narrativas cronenbergianas e até mesmo de “identidade cronenberga” (WILLIAMS, 1999, p. 33). Esses termos substituem narrativas “normais” e assuntos especiais, mas, ainda assim, estruturados e singulares. Um exemplo mais interessante de fetichismo cirúrgico vem de outro filme de Antonio Margheriti, *The Virgin of Nuremberg* (1963). O servo deformado Eric (Christopher Lee), antigo acólito de um general conhecido apenas como “The Punisher” [O Punidor] (Mirko Valentin), lustra diariamente o conjunto de instrumentos pertencente ao seu general. O uso dos instrumentos não é especificado. A relação entre Eric e The Punisher é similarmente não estruturada, mas é categoricamente libidinal. A fusão de sexo e cirurgia como prática em *Beyond the Darkness* se torna puramente libidinal em meu próximo filme de análise, *Flesh for Frankenstein*.

### **Carne, Dobra, Filme<sup>107</sup>**

*Flesh for Frankenstein*, dirigida por Antonio Margheriti (1973), é uma versão barroca particular da história de Frankenstein. Barão Frankenstein (Udo Kier) cria uma raça mestre de “zumbis” para que ele possa repopular o mundo com suas crianças

---

<sup>107</sup> No português não é possível fazer a mesma brincadeira com o nome do filme e o título desse momento do artigo, já que depende da utilização de três palavras que comecem com a letra F, como o nome do filme *Flesh for the Frankenstein*. [N.T.]



perfeitas e obedientes. Inegavelmente megalomaniaco, mas o real interesse no filme advém da propensão incidental das atividades extracurriculares de Barão. O Barão é repellido por sexo copulativo, mas aprecia as oportunidades que lhe são oferecidas como um anatomista. Ele acaricia a entranha de seu zumbi feminino (Dalila Delazzaro) até chegar no clímax e literalmente fode a vesícula biliar dela, deixando claro para seu servo de estilo Igor, Otto (Arno Juering), “para conhecer a morte ... você tem que foder a vida ... na vesícula biliar”. A performance do adepto do Barão faz surgir questões referentes ao prazer que a ciência proporciona como episteme, especialmente devido a sua mais-íntima-que-íntima relação com os vários platôs desgrenhados da carne. O ato de cultivar órgãos em particular, pode ser nomenclaturado como perverso - masturbatório e necrofilia - ou pode expressar uma reconfiguração das dialéticas da carne e sexual. Enquanto o zumbi feminino é aberto, o Barão se abre também, expondo sua perversão e, abusando da técnica cinematográfica, sua face de clímax, em um recorte extremo. O zumbi abre seus olhos durante o ato, despertada talvez pela experiência extraordinária, confundindo a estereotipada morte da mulher estetizada que povoou muitos filmes de terror ao estilo de Poe. Mais empaticamente, o espectador é aberto, apresentado sensorialmente com a força do corpo desenrolado como uma grande fita visceral, e inteligivelmente com desejo que excede hetero, homo ou patológico.

O Barão murmura sem fôlego: “baço, fígado, rins, vesícula biliar”. Pode-se argumentar que isso é uma versão do desejo patológico de nomear e conhecer o corpo feminino, para controlá-lo. Mas entranhas não possuem gênero. Essa cena está longe de ser um elogio previsível em cenas sexuais para “peitos, pernas, bunda, boca” - órgãos que têm ressonância de gênero - como se fosse de um ato heterossexual. O Barão exclama “belo!” na primeira vez que se aproxima do corpo, mas sufixa isso com “a incisão é maravilhosa”, então seu conceito de beleza corporal é imediatamente desterritorializada, a perfeição estética é encontrada em uma sutura não-contusiva. Há, entretanto, uma tensão aqui entre a nomeação dos órgãos pelo Barão e o potencial revolucionário do ato. Nomear riscos estruturando o prazer, “pois em vez de serem passagens de intensidade abundantes, essas metáforas se tornam metáforas de um acoplamento impossível” (LYOTARD, 1993, p. 23). As entranhas não são metáforas. O Barão apresenta um acoplamento impossível como possível, e de fato, como imanente.

Por que essa cena aparentemente estranha e confusa é agradável de assistir? Se não podemos descrever o prazer na tela dentro de sistemas sexuais estabelecidos, como



podemos descrever nosso prazer em vê-la? Assistir o ato e o prazer experienciado de ver inflexivelmente continua a resistir em ser reificado como uma dialética repetível do prazer. Pensando tradicionalmente, onde na tela, a carne e o prazer estabelecem uma demanda por uma similar ou sumulada versão em carne e osso, de que maneira nosso prazer reflete esses corpos e prazeres na tela? Como o prazer do necrófilo envolve um devir-passivo para dessignificação, então nosso prazer como espectadores requer uma abertura para as imagens e seus prazeres repulsivos e corpos extraordinários misturados. A elaboração de Lyotard sobre o Corpo sem Órgãos de Guattari e Deleuze, em *Libidinal Economy*, enfatiza o desvelamento da carne significada com o desvelamento invocado no desejo. Para tomar literalmente a definição de Lyotard de carne, o “corpo é desfeito e seus pedaços são projetados sobre o espaço libidinal, misturando-se com outros pedaços em um inextricável emaranhado” (1993, p.60).

Nossos corpos velados<sup>108</sup> devem ser pensados diferentemente, estratificados num padrão diferente, desfeito e remendado para que não sejamos mais dependentes de genitais e olhares atentos como órgãos desejanter e generificantes. Vísceras e confusão, mesmo repulsão, entram em nossos prazerosos corpos velados. Então definições de cenários e corpos prazerosos, e o que é desejável de fato são re-configurados. Poderia ser argumentado, claro, que essa reconfiguração ocorre em cada situação libidinal. As representações incomuns de desejo e carne dessa cena, talvez faça pensar as reconfigurações que todos corpos desejanter atravessam mais imediatamente acessíveis, até mesmo obrigatórias. Nesta instância nossa com o cinema é um exemplo do conjunto libidinal de Lyotard, onde nós “abrimos o assim-chamado corpo e espalhamos todas suas superfícies” (idem, p.1) que, ele continua, é feito de “não somente” onde nada, orgânico, inorgânico, minuciosamente refinado e desvelado, grosseiramente baunástico, forma o desejo como membranas pagueadas e entrelaçadas, uma grande pele efêmera. A membrana desejanter particular da tela e do espectador, chamo de “cinessexual” - a única relação sexual entre filme e espectador:

Cinessexualidade é o lançamento em cima de uma linha de desejo, onde o desfecho não pode ser conhecido - desejo por uma sombra, uma inflexão de luz, qualidade de quadro ou de contraste. As camadas de expectativas, prazer e satisfação são redistribuídas no ato de assistir e, então, nosso desejo deve também se redistribuir. [Filme de terror], elicitava uma turbulência de reação visceral, um refrão rítmico entre carne velada e a velocidade do filme, pode

<sup>108</sup> Viewing aqui foi compreendido como o período, que no Brasil entendemos como velório, ou seja, o momento no qual o corpo, após a tanatopraxia ou não, é visitado por entes para se despedir, e geralmente, com o caixão aberto. [N.T.]



ser uma intersecção onde nossa atração e dispersão corpórea conectam com o velado. (MACCORMACK, 2002).

Há um risco na passividade do cinema, enfatizado na resposta visceral ao que o filme de terror é conhecido. O espectador, como o cadáver na mesa, é eviscerado em proliferações esplâncnicas:

Cinessexualidade requer que todos espectadores venham para o cinema com uma abertura para o puro possível. Os espectadores “presenteiam-se” à indeterminabilidade dos afetos e quebras nos sistemas de significância. Submeter-se ao filme é submeter aos afetos que indulgem na quebra da lógica e na carne em si mesma ... Cinessexualidade é expressada não no que se assiste, mas em como se é alterado. (MACCORMACK, 2005, p.351-2)

Qual o desejo do Barão? Por que nós assistimos isso com uma tal mistura de nojo, confusão e prazer? Desejo tradicional, o corpo dela e nossa inteligível carne velada, que tenta dar sentido à imagem, estão todos desfeitos, se unindo em uma constelação de prazer, perversão e abertura, quebrando a fissura material e discursiva entre espectador e visto. Permanecendo em uma simples binário de ordinário/extraordinário ou prazer normal/posições de perversão, depende mais frequentemente dos termos subjugados - extraordinário, perversão - ser definidos não pelo que são, mas pelas maneiras em que falham nos critérios regimentais e específicos dos termos dominantes. Por exemplo, o oposto de heterossexual não é somente a homossexualidade, mas toda falha na heterossexualidade, da bissexualidade à heterossexualidade que inclui masculinidades afeminadas, de pequenos fetiches às narrativas de grande pânico, como a pedofilia. Todavia entre rachaduras e fissuras dessas patologias epistemológicas, são encontradas uma infinidade de menores ou maiores transgressões dos rígidos parâmetros da normalidade.

Quanto mais confusa a perversão, maior a resistência de ser reduzida à lista conceitual de sintomas e razões para elas. Nosso prazer pela perversão do Barão, é difícil de fixar em uma perversão estabelecida que inclui as perversões na tela e nossos prazeres ao assisti-los, assim como nosso horror em nossos prazer e no que o Barão está fazendo e em uma lista longa de intensidades difíceis de demarcar e nomear. Que não consigamos compreender a perversão do Barão é essencial para os poderes da cena de diferenciar o espectador de uma visão dialética tradicional. Jacques Rancière pontou que:

... a resposta a falsa questão: ‘você entende?’ implica a constituição de um discurso de cena específico que é material de construção de outra relação, fazendo a posição de enunciador, explícito. A declaração assim concluída,



então encontra a si extraída da situação do discurso que funcionava naturalmente. (RANCIÈRE, 1995, p. 47)

Afirmar que não entendemos sem responder a essa afirmação resiste interromper o prazer visceral da cena por um simulacro daquela cena, que substitui o material e transformativo pelo repetível e discursivo, onde o prazer reflete o já-pensado, ao invés de saborear o desconhecido.

Tentar explicar o motivo de sentirmos prazer na cena, insere-nos em uma taxonomia de perversão. Os parâmetros de perversão, então, induzem nossos prazer em vez de deduzir o prazer das imagens, trocando prazer em razões externas por prazer em desfrutar as imagens. Os riscos e necessidades para reduzir perversões confusas a uma série de sintomas e razões impedem o conhecimento deles. O prazer do Barão no perverso - seu gosto também varia entre incesto consentido, anatomo-epistofilia e autoerotismo (como ele desfruta de ambos, o prazer masturbatório que o zumbi feminino oferece a ele, e, também, seu êxtase em morrer com uma vara de barcaça em sua vesícula biliar) - constrata com um propósito investigativo da audiência de criação de questões específicas que devem ser respondidas, fechando ao invés alargar os prazeres no filme:

Perversão não define nem se demarca. É a pureza de algo diferente, disponível pelo mais radical ou mais quieto dos atos. Entretanto, o ato não garante perversão, nem vai. O que a perversão ressoa é a redistribuição do eu através de sensação e percepção, uma transformação de sujeição e significação. Perversão descreve um projeto de risco e de esperança. Não é um experimento seguro ou previsível. Uma das grandes promessas do cinema são mundos impossíveis, mundos irrealizáveis no cotidiano que nos envolve dentro do cinema imperceptível que nos permite perceber. (MACCORMACK, 2004)

### **Linhas de fuga Necrofílicas**

Nesse texto Eu tentei, usando uma forma de sexualidade um tanto controversa, explorar a relação entre corpos e significação com base na tomada de um objeto de desejo que problematiza a relação entre o corpo e o ser humano. O cadáver imóvel pode mobilizar desejo através da forja de novas conexões, que exploram as formas com que a carne pode ser escavada na morte. Desloquei propositalmente meus argumentos de uma epistemologia da necrofilia social para a necrofilia em filmes, visto que filmes, como os corpos, oferecem usos e atividades com a carne, que estão indisponíveis no mundo “real” com corpos “reais”. Entretanto, tais filmes são explicitamente capazes de afetar o espectador em pensar - ou não pensar - o corpo diferentemente e em reorientações ou



desafios referentes à gênero e aos atos sexuais oferecidos na necrofilia. Como a relação entre a necrofilia e o cadáver cria uma linha de fuga, então essas frequentes imagens angustiantes, fascinantes e barrocas fazem dobra com o espectador para afetá-los e formarem novas trajetórias de prazer, no ver imagens e no experienciar o corpo. As representações nos mostram uma diferente sexualidade não com a qual podemos substituir a nossa, mas com a qual nos afeta e afeta nosso entendimento dos propósitos e funções dos corpos, conforme se relacionam e são regulados pela significação do massacre perpetrado em nossa carne e desejo.

### Bibliografia

- Aftermath* (1994), dir. Nacho Cerdà (Spain) (feature film), ;  
*August Underground* (2001), dir. Fred Vogel (feature film)(US);  
 Bataille, G. (1990), *Eroticism*, trans. M. Dalwood (London: Marion Boyars);  
*Beyond the Darkness* (1979), dir. Aristede Massaccesi (Italy);  
 Bronfen, E. (1992), *Over Her Dead Body* (Manchester: Manchester University Press);  
 Butler, J. (2004), *Undoing Gender* (London and New York: Routledge, Taylor and Francis);  
 Cannibal Corpse (1992), 'Necropedophile', on Tomb of the Mutilated (song title on music album);  
*Dead Ringers* (1988), dir. D. Cronenberg (Canada) (feature film);  
 Dean, T. (2000), *Beyond Sexuality* (Chicago, IL: University of Chicago Press);  
 Deleuze, G. (1994), *Difference and Repetition*, trans. P. Patton (New York: Columbia University Press);  
 ——— (2000), 'Desire and Pleasure', trans. L. Hochroth, in S. Lotringer (ed.), *More & Less* (New York: Semiotext(e));  
 ——— (2001), *The Fold: Leibniz and the Baroque*, trans. T. Conley (London: Athlone);  
 Deleuze, G. and Guattari, F. (1987), *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. B. Massumi (London: Athlone);  
 Downing, L. (2003), *Desiring the Dead* (Oxford: Oxford University Press);  
*Flesh for Frankenstein* (1973), dir. Antonio Margheriti (Italy);  
 Foucault, M. (1992), *The Use of Pleasure: The History of Sexuality Vol. 2*, trans. R. Hurley (London: Penguin);  
 Guattari, F. (1996), 'In Order to End the Massacre of the Body', trans. J. Becker, in *Soft Subversions*, ed. S. Lotringer (New York: Semiotext(e));  
 Halo (2001), *Guattari: From the West Flows Grey Ash and Pestilence* (music album);  
 Haraway, D. (1989), *Primate Visions* (New York: Routledge);  
 ——— (1991), *Simians, Cyborgs and Women* (London: Free Association Press);  
*I'll Bury You Tomorrow* (2002), dir. Alan Rowe Kelly (US) (feature film);  
*Kissed* (1996), dir. Lynne Stopkewich (Canada) (feature film).  
 Krafft-Ebing, R.V. (1997/1886), *Psychopathia Sexualis*, trans. D. Falls (London: Velvet);  
*Lucker the Necrophagous* (1986), dir. Johan Vandewoestijne (Belgium) (feature film);  
 Lyotard, J.F. (1993), *Libidinal Economy*, trans I. Hamilton Grant (Bloomington: Indiana University Press);  
*Macabre* (1981), dir. Lamberto Bava (Italy) (feature film);



- MacCormack, P. (2002), '*Barbara Steele's Ephemeral Skin: Feminism, Fetishism and Film*', *Senses of Cinema* 22: October <<http://www.sensesofcinema.com/contents/02/22/steele.html>>, accessed 30 August 2007;
- (ed.) (2004), *Senses of Cinema: Special Issue of Perversion* 30 <[http://www.sensesofcinema.com/contents/04/30/perversion\\_intro.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/04/30/perversion_intro.html)>, accessed 30 August 2007;
- (2005), '*A Cinema of Desire: Cinesexuality and Guattari's Asignifying Cinema*', *Women: A Cultural Review* 16(3): 340–55;
- Moeliker, C. W. (2001), '*The First Case of Homosexual Necrophilia in the Mallard Anas Platyrrhynchos*', *Deinsea* 8: 243–7.
- NekRomantik* (1987), dir. Jorg Buttgerit (West Germany) (feature film);
- Péraldi, F. (1981), '*Postface: Masochism and Polysexuality*', in F. Péraldi (ed.), *Polysexuality* (New York: Semiotext(e));
- Pfohl, S. and Gordon, A. (1987), '*Criminological Displacements: A Sociological Deconstruction*', in A. Kroker and M. Kroker (eds), *Body Invaders: Panic Sex in America* (New York: St. Martin's Press);
- Rancière, J. (1995), *Disagreement*, trans. J. Rose (Minneapolis: University of Minnesota Press);
- Slayer (1994), '213', on *Divine Intervention* (song title on music album);
- Stoller, R.J. (1975), *Perversion: The Erotic Form of Hatred* (New York: Pantheon Books);
- The Necro-Files* (1997), dir. Matt Jaissle (US) (feature film);
- The Virgin of Nuremberg* (1963), dir. Antonio Margheriti (Italy) (feature film);
- Williams, L.R. (1999), '*The Inside Out of Masculinity: David Cronenberg's Visceral Pleasures*', in M. Aaron (ed.), *The Body's Perilous Pleasures: Dangerous Desires and Contemporary Culture* (Edinburgh: Edinburgh University Press).