

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE HISTÓRIA

PAULO VICTOR CAVANHOLI SELES DIAS

O GROTESCO E O FASCÍNIO DA MORTE NAS OBRAS DE EDGAR ALLAN POE E  
THOMAS HARRIS

UBERLÂNDIA

2018

PAULO VICTOR CAVANHOLI SELES DIAS

O GROTESCO E O FASCÍNIO DA MORTE NAS OBRAS DE EDGAR ALLAN POE E  
THOMAS HARRIS

Monografia apresentada ao Instituto de História da  
Universidade Federal de Uberlândia como  
requisito para a obtenção do título de graduação,  
sob orientação do Prof. Dr. Lainister de Oliveira  
Esteves.

UBERLÂNDIA

2018

PAULO VICTOR CAVANHOLI SELES DIAS

O GROTESCO E O FASCÍNIO DA MORTE NAS OBRAS DE EDGAR ALLAN POE E  
THOMAS HARRIS

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Lainister de Oliveira Esteves

---

Prof. Dr. Cleber Vinicius do Amaral Felipe

---

Profa. Dra. Valéria Mara da Silva

## **Agradecimentos**

A jornada para a escrita e concretização de uma monografia é, na maior parte do tempo, solitária e desafiadora. Porém, cada passo dado nos leva a encontrar mãos amigas que se estendem para nos apoiar e cada momento de pausa serve para refletir e lembrar que muitos foram os que contribuíram para que este projeto fosse, de fato, possível.

Desta maneira, faz-se necessária a divisão das conquistas com aqueles que caminharam ao meu lado e que, de alguma maneira, me ajudaram a chegar aonde cheguei. Então, aproveito esta oportunidade para agradecer a todos os professores que me guiaram, desde aqueles do ensino básico até os mais recentes, da Universidade Federal de Uberlândia.

Porém, destaco alguns nomes dentro do Instituto de História, que me ofereceram bases para meu crescimento intelectual e pessoal. Primeiramente, agradeço ao meu orientador, Lainister de Oliveira Esteves, por ter sido receptivo às minhas ideias e por ter ficado do meu lado durante esta etapa final da graduação. Quero também dizer muito obrigado para a professora Marta Emísia, que foi, além de uma ótima orientadora no Pibid, uma grande amiga. Incluo, ainda, a professora Regina Ilka, cuja paciência e humildade me acolheram e inspiraram.

Agradeço à professora Ana Paula pelos primeiros direcionamentos relacionados à escrita acadêmica e por sua simpatia dentro e fora da sala de aula. Ao professor Marcelo Lapuente, por seu visível amor pelo trabalho e pela literatura. Ao professor Cleber, a quem fui conhecer apenas em momentos finais do curso, mas cujas aulas me auxiliaram a ampliar minha visão acerca das produções literárias como fontes históricas. À professora Valéria, por apresentar novas questões para meus estudos. E, claro, ao professor André Voigt, que conquistou minha admiração desde o primeiro diálogo.

Para além do contexto acadêmico, lanço meus agradecimentos aos meus amigos, amigas e colegas de trabalho. Agradeço ao meu grande irmão Marcos Paulo, que sempre esteve comigo nos momentos bons e ruins. Ao meu parceiro João Paulo, que compartilhou comigo tantas horas de desafios e alegrias. Às minhas tão queridas amigas Débora e Isa, que proporcionaram encontros felizes e descontraídos. Também gostaria de dizer muito obrigado ao meu amigo Rodrigo Fernandes, por ser uma inestimável companhia de muitos anos e por ter me presenteado com livros fundamentais para a realização desta pesquisa.

Agradeço, também, aos meus familiares, em especial aos meus pais, Edgard e Romilda, e à minha irmã, Bárbara, que tanto me apoiaram desde sempre. Por fim, gostaria, ainda, de dedicar este trabalho à memória do meu companheiro de aventuras, Bruno.



## **Resumo**

Este trabalho visa analisar como a morte e o grotesco aparecem nas obras de Edgar Allan Poe, em meados do século XIX, e como seu uso ainda continua relevante após cem anos, com os trabalhos de Thomas Harris. O grotesco adquiriu diversas conotações e significados ao longo da história, sendo um elemento que atraiu o estudo de críticos e de profissionais da literatura. No romantismo, seu uso se tornou mais abrangente, a ponto de favorecer produções que tinham como meta causar sensações no público leitor, como é o caso dos contos e romances de horror. Nas páginas escritas por Allan Poe, vemos que este artifício está muito atrelado às questões profundamente humanas, como a morte, por exemplo. O autor a apresenta por meio de variadas formas, por vezes aproximando-a de contextos sobrenaturais ou abordando-a de maneira crível, próxima a uma realidade palpável e naturalmente possível. No século XX, parte destes recursos ainda permaneceram, apesar de adquirirem novas abordagens e significados, como ocorre nas obras de Thomas Harris, que, além de ter a morte como presença comum em seus livros, ainda conseguiu criar personagens icônicos com o mais famoso sendo Hannibal Lecter.

**Palavras-chave:** Literatura; História; Romantismo; Edgar Allan Poe.; Grotesco; Morte; Thomas Harris;

## **Abstract**

This work aims to analyze how the death and the grotesque appear in the works of Edgar Allan Poe in the mid-nineteenth century, and how its use still remains relevant after one hundred years, with the works of Thomas Harris. The grotesque acquired several connotations and meanings throughout history, being an element that attracted the study of critics and professionals of literature. In Romanticism, its use became more embracing, to the point of favoring productions that had as goal to cause sensations in the reading public, as it is the case of the stories and romances of horror. In the pages written by Allan Poe, we see that this artifice is closely linked to deeply human issues, such as death, for example. The author presents it in a variety of ways, sometimes approaching it from supernatural contexts or approaching it in a credible way, close to a palpable and naturally possible reality. In the twentieth century, parts of these features still remained, although they acquired new approaches and meanings, as in the works of Thomas Harris, who, in addition to having death as a common presence in his books, still managed to create iconic characters with most famous being Hannibal Lecter.

**Keywords:** Literature; History; Romanticism; Edgar Allan Poe; Grotesque; Death. Thomas Harris.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	6
<u>CAPÍTULO 1 - A Morte e o Grotresco nas obras de Edgar Allan Poe</u> .....	8
1.1 – Reflexões sobre o grotresco na literatura do século XIX .....	8
1.2 – Representações da morte nos contos de Edgar Allan Poe.....	18
<u>CAPÍTULO 2 - A Morte e o Grotresco nas obras de Thomas Harris</u> .....	28
2.1 – Dragão Vermelho .....	30
2.2 – O silêncio dos inocentes .....	35
2.3 – Hannibal .....	41
CONCLUSÃO .....	50
Bibliografia.....	53
Fontes .....	54



## INTRODUÇÃO

A literatura policial, gênero literário cuja paternidade é recorrentemente atribuída a Edgar Allan Poe, é um tipo de ficção que desperta o fascínio dos leitores, desde o século XIX. Isso se deve em grande medida às descrições detalhadas e ao realismo, por vezes insólito, das cenas retratadas. A obra de Edgar Allan Poe consiste em algumas dezenas de contos e poemas, dois romances inacabados e uma centena de artigos. A maioria de seus textos foi publicada em periódicos, principalmente na *Blackwood's Magazine* – revista bastante popular fundada em 1817. Possivelmente a obra mais famosa de Poe é a primeira coletânea de contos que ele mesmo organizou, *Tales of the Grotesque and the Arabesque* (Contos do Grotesco e do Arabesco), publicada em 1840.

A morte é um elemento chave deste tipo de literatura, pois em geral serve de mote para as investigações minuciosas empreendidas ao longo das tramas. O fornecimento de pistas e detalhamento de crimes e cenários fazem com que esse tipo de ficção provoque as mais variadas emoções no público de modo a mantê-lo focado até o fim da leitura.

Exemplo disso é a consagrada série de livros criada por Thomas Harris, composta por *Red Dragon* (Dragão Vermelho, 1981), *Silence of the Lambs* (O Silêncio dos Inocentes, 1988) e *Hannibal* (1999). Baseada na resolução de crimes hediondos, a trilogia cativa pelo caráter sinistro e hostil das tramas. Estas abusam dos cenários urbanos e da exploração da psicologia humana. A saga de Harris apresenta a personagem Hannibal Lecter que, mesmo após ser preso por crimes de assassinato e canibalismo, auxilia os agentes do FBI na captura de outros criminosos.

Este trabalho tem como objetivo compreender como o tema do grotesco é usado nas narrativas de Edgar Allan Poe (1809 – 1849), um dos criadores do gênero policial, e nos romances de Thomas Harris (1940), escritor que se consagrou nas últimas décadas do século XX. Se as obras de Edgar Allan Poe ajudaram a definir não só o gênero policial, mas serviram de base para a consolidação do terror como tema literário, as criações de Thomas Harris se tornaram ícones da cultura *pop* no século XX<sup>1</sup>.

A comparação das obras dos referidos autores permite entender como um mesmo tipo de literatura se transformou no transcorrer de aproximadamente um século. Permite ainda

---

<sup>1</sup> O romance *The Silence of the Lambs* foi vencedor do *Bram Stoker Award* de 1988, na categoria *Best Novel*, o que pode ser conferido no site <http://www.horror.org/awards/stokerwinnom.htm#1988>. O principal antagonista da trama, Hannibal Lecter detém o primeiro lugar no top 20 de melhores vilões do cinema, segundo o *American Film Institute*, de Los Angeles.

analisar como determinados temas e dispositivos literários, como a morte e o grotesco, são usados de maneiras distintas em contextos distintos de circulação e consumo.

Para tanto é fundamental situar Edgar Allan Poe e Thomas Harris em suas respectivas épocas, ou seja, o período em que ambos escreveram e divulgaram suas obras. Só assim será possível identificar as semelhanças e diferenças entre as obras, levando-se em conta que Poe escreveu em um período de afirmação da literatura como entretenimento e Thomas Harris se consagrou como escritor quando o cinema se já se destacava como forma de diversão para as massas.

## CAPÍTULO 1

### A Morte e o Grotresco nas obras de Edgar Allan Poe

Considerado como um dos escritores mais intrigantes da literatura romântica, Edgar Allan Poe nasceu em 1809 e suas obras ganharam destaque já em meados do século XIX, quando se tornaram reconhecidas na América e, também, na Europa. Baudelaire, poeta e admirador de Poe, fez o seguinte comentário em seu prefácio para *Tales of Imagination and Mystery* (Contos de Imaginação e Mistério):

O autor que, n'*O colóquio de Monos e Una*, deixa abundante o desprezo e o desgosto pela democracia, pelo progresso e pela civilização é o mesmo autor que, para capturar a credulidade e satisfazer a curiosidade dos seus, reconheceu com mais vigor a soberania humana e fabricou com mais engenho os factoides mais lisonjeiros ao orgulho do *homem moderno*. (BAUDELAIRE, 2012, p. 8)

O comentário analisa um dos traços mais marcantes da literatura de Poe, voltada para a dramatização da modernidade e para as mudanças ocorridas com as novas relações sociais e de trabalho que marcaram a vida urbana no século XIX. As cidades são os cenários predominantes nos contos do autor, o que de certa forma também contribuiu para que os leitores urbanos se identificassem com seus textos. Outra característica marcante em sua obra é o uso que o escritor faz de um dos dispositivos literários mais comuns na literatura oitocentista: o grotresco.

#### 1.1 – Reflexões sobre o grotresco na literatura do século XIX

Apesar de ser um artifício muito usado em obras do chamado romantismo, as origens do vocábulo grotresco remontam a períodos anteriores. Os sentidos atribuídos ao termo se modificam e se reestruturam segundo os usos particulares de cada época, contexto ou autor.

Vários estudos buscaram definir o que seria o grotresco, aproximando-o do bizarro ou do cômico, em certos casos. Wolfgang Kayser, em seu livro *O grotresco* explorou estes diferentes aspectos, partindo da terminologia e verificando suas insinuações e aparições em obras distintas. Segundo Kayser:

a “grotesca”, isto é, grotesco, e os vocábulos correspondentes em outras línguas são empréstimos tomados do italiano. La grottesca e grottesco, como derivações de grotta (gruta), foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália. O que se descobriu foi uma espécie até então desconhecida de pintura ornamental antiga. (KAYSER, 1986, pp. 17-18).

Nesta definição há um direcionamento mais restrito em que o conceito abrange apenas um tipo de arte ornamental. Desta noção a palavra passou, também, a constar nas críticas referentes a determinadas obras do século XVI, cujas funções eram decorativas. Tais trabalhos, realizados no período conhecido como Renascimento, faziam alusões aos realizados na chamada Era Clássica, baseando-se em imagens distorcidas, ou combinações de elementos diferentes, que juntos ganham aspectos que desafiam a imaginação de quem aprecia.

Victor Hugo percebeu o grotesco já na arte da Antiguidade, conferindo-lhe uma condição diferente se comparada com o grotesco renascentista ou moderno. Apesar de os antigos não terem adotado o termo como categoria, o autor observa traços que se aproximam desta condição, muito pelo fato de fugirem de um padrão natural e por se basear em imagens inventivas. Assim, as várias criações da cultura grega são, para Hugo, os princípios do que viria a ser o grotesco.

Os tritões, os sátiros, os cíclopes, são grotescos; as sereias, as fúrias, as parcas, as harpias, são grotescas; Polifemo é um grotesco terrível; Sileno é um grotesco bufo. (HUGO, 2007, p. 29).

Neste sentido, as criaturas resultantes das combinações de aspectos humanos e traços de diferentes animais possuem características que aguçam a curiosidade e despertam sentimentos diversos. Desta forma, os artifícios artísticos e literários associados ao grotesco seguem caminhos variados, dependendo dos contextos sociais e históricos em que são explorados.

O grotesco ainda foi utilizado para se referir ao cômico, chegando até mesmo a sinalizar traços grosseiros e de categoria inferior, “mais precisamente do cru, baixo, burlesco, ou então,

do cômico do mau gosto<sup>2</sup>”. Contudo, apesar de o humor aludir às experiências que despertam risos, também se revela como uma válvula de escape para as dores, uma vez que mascara sentimentos reais em favor daqueles que aliviam. Em *Introdução à Estética* Jean Paul<sup>3</sup>, observa que o humor é melhor construído quando há maior extensão dos sentimentos contrários, como a dor e a melancolia. Então, o humor grotesco abraça a empatia como estratégia para aproximar o público do artista e de suas personagens.

Aliás, é essa capacidade de despertar os diferentes sentimentos que faz do grotesco uma ferramenta muito utilizada na literatura do século XIX. Na chave do belo e do sublime tornou-se um elemento central para dar vida e realismo às obras literárias, permitindo a sedução dos leitores.

O grotesco articula pares de oposição uma vez que “o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz”<sup>4</sup>. Esta é, para Victor Hugo, a base da genialidade moderna.

Aí está por toda a parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ela ainda dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. (HUGO, 2007, pp. 30-31).

Na arte moderna, o grotesco caminha ao lado de outros artifícios e funciona como um intensificador de sensações, fazendo com que o belo se torne mais apreciável, ou que o cômico se torne mais impactante, por exemplo. Isso tendo em vista aguçar a sensibilidade e a curiosidade do público.

Tal propriedade se torna um elemento fundamental, uma vez que “a curiosidade é a primeira e mais elementar emoção que encontramos no espírito humano”<sup>5</sup>, fazendo com que o novo ou o diferente sejam prazerosos, mesmo que associados a situações desagradáveis.

---

<sup>2</sup> KAYSER, Wolfgang. Os termos da questão. In: *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 14

<sup>3</sup> *Ibidem*. pp. 57-59

<sup>4</sup> HUGO, Victor. Prefácio. In: *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 26

<sup>5</sup> BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas, SP: Papyrus, 1993, p. 41

Estas, por sua vez, são mais tocantes, pois comovem e atraem por meio da associação com o mundo real.

Segundo Victor Hugo a força do feio e do grotesco é superior à do belo.

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos. (HUGO, 2006, p. 36).

Para Hugo, o feio, ou o grotesco moderno, não é inferior ao belo, pois é um caminho que pode levar à beleza. Por ser incompleto, indica que há sempre algo por vir e faz com que o belo moderno seja particularmente intenso justamente por explorar novas possibilidades imaginativas.

Destaca-se ainda a ocorrência de cenários escuros ou ameaçadores na composição de obras literárias românticas. Isso evidencia o esforço de provocar sentimentos desconfortantes. É possível tomar como exemplo as obras de Poe nas quais os ambientes escuros, os lugares fechados e misteriosos, criam a sensação de insegurança, tanto para as personagens, quanto para os leitores.

Sobre os efeitos do perigo Edmund Burke diz que:

tudo que seja de algum modo capaz de incitar ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção que o espírito é capaz. Digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que as ideias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer. Sem dúvida alguma, os tormentos que nos podem ser infligidos são muito maiores, quanto ao seu efeito sobre o corpo e o espírito, do que quaisquer prazeres que os hedonistas mais acostumados poderiam sugerir, ou do que a imaginação mais vívida e o corpo mais sadio e requintadamente sensível poderiam gozar. (BURKE, 1993, p. 48).

O dualismo funciona como um impulsionador, e o que deveria causar mal, ao contrário, causa o prazer, ou o sublime, que é o oposto do grotesco e sugere a beleza plena ou a completude.

Ao dividir a literatura e a poesia em três idades, Victor Hugo confere à idade moderna uma condição mais profundamente relacionada com a vida. Para ele, esta última idade consegue ser mais madura do que as anteriores, com mais inspiração e reflexões expressas em letras e imagens. Assim, as inúmeras faces da natureza humana são contempladas, não sendo excluídas as condições psicológicas, como a loucura, por exemplo, tão explorada em obras que têm o grotesco como elemento constitutivo.

Às já citadas escolhas de ambientes escuros, unem-se variados mecanismos de exploração de medos e superstições, que resgatam lendas e criaturas próprias das diversas expressões culturais e religiosas. As armadilhas visuais que podem ser extraídas das sombras e da imaginação também seguem como material de trabalho, permitindo que anjos e demônios ocupem as cenas e contribuam para causar estranheza junto aos leitores. Da mesma forma o fazem os sonhos e as alucinações, que se configuram como caminhos para a exploração de temas insólitos.

E.T.A. Hoffmann, escritor alemão que escreveu obras de conteúdo grotesco no século XIX, chegou a abordar temas sobrenaturais em suas criações, por vezes dialogando com crenças populares. Segundo Wolfgang Kayser:

Hoffmann é mestre na elaboração de cenas grotesca, embora julguemos haver percebido que ele costumeiramente introduz uma atenuação do grotesco a partir do final. (...) os poderes hostis que irrompem no mundo e o alienam se interpretavam, no mais das vezes, como tentações diabólicas; as personagens não surgiam de um abismo sem fundo, mas do próprio inferno. (KAYSER, 1986, p. 70).

Esta passagem, que se refere à “Aventura na Noite de São Silvestre” presente em *Os Contos da Noite*, coletânea publicada em princípios do século XIX, mostra que Hoffmann não só se utilizava as figuras demoníacas, mas também explorava os males que derivavam de seus supostos poderes. Nos textos de Hoffmann podemos identificar um pouco da fragilidade humana e da sujeição dos homens às influências do sobrenatural. Estas mesmas ideias são encontradas, com frequência, nos trabalhos de Edgar Allan Poe, que ainda aborda em várias obras o advento da morte e as diferentes sensações que ela pode provocar.

Poe utilizou o termo grotesco de forma explícita em certos contos, além de ter intitulado uma coletânea com o termo *Contos do Grotesco e do Arabesco* (*Tales of the Grotesque and Arabesque*). A obra publicada em 1840 traz um prefácio em que Poe busca explicar suas intenções naquele volume, além de mostrar sua visão acerca do chamado grotesco.

Devido ao teor sombrio de seus trabalhos, Poe foi comparado aos artistas alemães, sobretudo a Hoffmann. No referido prefácio Poe destaca essa indicação de influência como um equívoco da crítica. Para se desvencilhar da referência a Hoffmann, o escritor americano argumenta que o terror emana da alma, e não da tradição literária.

Se em muitas de minhas produções o terror tem sido a tese, sustento que o terror não é da Alemanha, mas da alma - que deduzi esse terror apenas de suas fontes legítimas e o instiguei apenas a seus resultados legítimos. (POE, p. 4)<sup>6</sup>

Assim Poe associa sua literatura às próprias experiências pessoais, buscando aproximá-las de seu público. Além disso, transfere as potencialidades de provocar o mal para o homem, sem abrir mão de narrativas sobrenaturais para isso. Assim, em sua obra, qualquer indivíduo desprovido de poderes ocultos pode protagonizar cenas completamente estranhas, onde elementos cuidadosamente selecionados se juntam para causar medo.

As estratégias poéticas de Poe foram comentadas por ele próprio em seu artigo “A Filosofia da Composição”, originalmente publicado em 1846. Nele o autor explora o poema “O Corvo” e expõe os caminhos trilhados na composição da obra. Poe ressalta sua técnica de criação, para analisar os efeitos no público.

Para o escritor americano, criar uma base narrativa a partir da combinação de acontecimentos, preenchendo-os com as descrições e diálogos seria um erro. Estes pontos deveriam vir apenas após o planejamento da finalidade de todo o conjunto.

Tendo escolhido primeiro um assunto novelesco e depois um efeito vivo, considero se seria melhor trabalhar com os incidentes ou com o tom - com os incidentes habituais e o tom especial ou com o contrário, ou com a especialidade tanto dos incidentes, quanto do tom - depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e

---

<sup>6</sup> If in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany, but of the soul, — that I have deduced this terror only from its legitimate sources, and urged it only to its legitimate results.



acontecimento que melhor me auxiliem na construção do efeito. (POE, 2009, p. 84).

Os outros componentes do poema ou da prosa servem como auxílio e só fazem sentido se estiverem conectados com a proposta de alcançar o público, gerando sensações. Assim, analisando “O Corvo”, Poe destaca não haver nada ali que seja produto do acaso ou da “intuição”. Contudo, os esforços intelectuais que são desprendidos para a finalização de uma obra estão, no fim, a serviço da proposta de causar ou intensificar uma emoção. “É desnecessário demonstrar que um poema só o é quando emociona, intensamente, elevando a alma; e todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves” (POE, 2009, p. 85).

O escritor defende que as obras, sobretudo os poemas, devem estar centradas na duração do efeito que se quer causar. Poe revela ainda o esforço para tornar seu trabalho “apreciável por todos”. O caminho para tanto é a busca do Belo, que o poeta diz ser “a única província legítima de um poema”<sup>7</sup>. Por meio dele, é possível experimentar o verdadeiro prazer que emana da arte.

O prazer que seja ao mesmo tempo o mais intenso, o mais enlevante e o mais puro é, creio eu, encontrado na contemplação do belo. Quando, de fato, os homens falam de Beleza, querem exprimir, precisamente, não uma qualidade, como se supõe, mas um efeito; referem-se, em suma, precisamente àquela intensa e pura elevação da alma - e não da inteligência ou do coração - de que venho falando e que se experimenta em consequência da contemplação do Belo (POE, 2009, p. 85).

A beleza não está sempre relacionada com os sentimentos felizes, ou com situações agradáveis. Na visão de Poe, o tom poético legítimo é a melancolia, que se manifesta na sensibilidade humana, talvez, com mais intensidade do que a felicidade.

Ao longo do ensaio o escritor comenta sobre outros elementos presentes em sua obra relacionados à composição psicológica das personagens e à escolha dos cenários. Fala de sua preferência por ambientes familiares, como o quarto onde se passa o poema.

---

<sup>7</sup> POE, Edgar Allan. “Filosofia da Composição”. In: *Poemas e ensaios*. São Paulo: Globo, 2009, p. 85.

Determinei, então, colocar o amante em seu quarto – num quarto para ele sagrado, pela recordação daquela que o frequentara. O quarto é apresentado como ricamente mobiliado, isso na simples continuação das ideias, que eu já tinha explanado, a respeito da beleza como a única verdadeira tese poética. (POE, 2009, p. 87).

Poe relaciona o cenário com as condições momentâneas do amante, apelando para seus sentimentos e memória. Mais uma vez, ele mostra que nenhum elemento é trabalhado por acaso em seu trabalho, mas serve ao objetivo de se chegar ao efeito que ele pretende causar.

Partes destas análises são retomadas por Charles Baudelaire, grande responsável por traduzir trabalhos de Poe para o francês e por impulsionar sua visibilidade na Europa. Baudelaire apontou certos traços da sociedade moderna nas criações de Poe:

(...) notaremos que esse autor, produto de um século orgulhoso de si mesmo, filho de uma nação mais orgulhosa de si mesma que qualquer outra, viu com clareza e afirmou impassivelmente a perversidade do homem. Há no homem, diz ele, uma força misteriosa que a filosofia moderna é incapaz de perceber; e, no entanto, sem essa força inominada, sem essa tendência primordial, várias ações humanas permanecerão inexplicadas, inexplicáveis (BAUDELAIRE, 2012, p. 9).

O homem moderno, apesar de defensor da razão, não seria capaz de lidar com certas questões mais profundamente psicológicas. Para Baudelaire, o homem “selvagem” teria mais controle de si, pois não gozaria das facilidades produzidas pelo progresso material.

Mas, se quisermos comparar o homem moderno, o homem civilizado, ao homem selvagem, ou, mais além, uma nação dita civilizada a uma nação dita selvagem, ou seja, privada de todas as engenhosas invenções que dispensam o indivíduo de heroísmo, quem não percebe que todas as honrarias vão para os selvagens? Por sua natureza, pela própria necessidade, eles são enciclopédicos, enquanto o homem moderno se encontra confinado nas minúsculas regiões da especialidade. O homem civilizado inventa a filosofia do progresso para se consolar de sua abdicação e decadência; (BAUDELAIRE, 2012, p. 11)

O poeta francês identificou em Poe a capacidade de captar os aspectos sombrios da modernidade. Uma das características citadas para exaltar os trabalhos de Poe é sua sensibilidade que andaria sempre acompanhada de um esforço intelectual.

Ele era, sobretudo, sensível à perfeição da estrutura e à correção da execução; desmontando obras literárias como se fossem peças mecânicas defeituosas (em relação à meta que visam alcançar), apontando cuidadosamente os vícios de fabricação; e, quando passava ao detalhe da obra, à sua expressão plástica, ao estilo, em uma palavra, descascava, sem omissão, as falhas de prosódia, os erros gramaticais e toda essa massa de dejetos, que, entre os escritores que não são artistas, maculam as melhores intenções e deformam as concepções mais nobres (BAUDELAIRE, 2012, pp. 13-14).

Esta passagem indica que Poe se preocupava com os pormenores da composição literária, sem abrir mão da imaginação que é apontada por Baudelaire como a “rainha das faculdades” na obra do escritor americano.

Imaginação não é a fantasia; não é a sensibilidade, mesmo que seja difícil conceber um homem imaginativo que não seja sensível. A imaginação é uma faculdade quase divina que percebe tudo com antecedência, à parte dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias (BAUDELAIRE, 2012, p. 14).

O papel da imaginação também é o de compreender o que se passa ao redor. Ela dá sentido e complementa os outros métodos de estudo e investigação. Baudelaire compartilha da ideia de Poe de que a beleza é um destino, ou um objetivo, fundamental não só dos poemas, mas de qualquer obra literária. No caso dos contos, por exemplo, a brevidade também é um fator relevante.

O conto seguiria parâmetros de composição semelhantes aos que regem os poemas. As linhas de Baudelaire dedicadas a este tema se assemelham muito à análise realizada pelo próprio Poe:

O artista, se é hábil, não acomodará seus pensamentos aos incidentes; mas, tendo concebido deliberadamente, a seu bel-prazer, um efeito a produzir,

inventará os incidentes, arranjará os eventos mais apropriados para conduzir ao efeito desejado. Se a primeira frase não for escrita de forma a preparar a impressão final, a obra é deficiente desde o começo (BAUDELAIRE, 2012, p. 14).

A proposta é que não haja no interior de uma obra curta, como um poema ou um conto, nada que não esteja a serviço do efeito esperado. Esta condição reforça o papel do grotesco e do sublime em obras que não obedecem modelos rigorosos, mas comprometem-se com a originalidade na busca das sensações. Também exalta as potencialidades do conto, muito versátil e capaz de tratar dos mais variados assuntos. Baudelaire aponta neste estilo de narrativa uma vantagem em suas “nuances de linguagem”, mas não deixa de notar a limitação de seu ritmo, em comparação com o poema.

O crítico também afirma que o poeta deve ser capaz colocar seus sentimentos em palavras, além conseguir afetar seus receptores por meio de técnicas bem empregadas. Segundo Baudelaire:

(...) um poema não merece esse nome a não ser quando estimula, eleva a alma, e o valor positivo de um poema se dá em função de tal estímulo da alma. Mas, por necessidade psicológica, todos os estímulos são fugitivos e transitórios (BAUDELAIRE, 2012, p. 16).

Neste comentário Baudelaire destaca a importância do caráter curto de poemas e contos, dada a suposta brevidade das próprias emoções humanas. Se a experiência da leitura é momentânea, precisa ser intensa, aproveitando o período de comoção do leitor.

Baudelaire adverte ainda que a poesia não tem outra função senão causar sensações, não estando compromissada com a ciência, ou com uma verdade. Ela é, acima de tudo, arte e, como tal, se refere a necessidades específicas. Baudelaire resume as funções da poesia assim:

o princípio da poesia é estrita e simplesmente a aspiração humana a uma beleza superior, e a manifestação de tal princípio está em um entusiasmo, um estímulo da alma – entusiasmo completamente independente da paixão, que é a embriaguez do coração; e da verdade, o pasto da razão (BAUDELAIRE, 2012, p. 18).

O prefácio em que Baudelaire apresenta Edgar Allan Poe ao público prepara os leitores franceses para o “gosto desmedido pelas formas belas”<sup>8</sup>, explicitado nos contos por meio de uma delicada composição de cenas relacionadas ao caráter disforme da beleza.

O artista não é artista senão por sua compreensão refinada do belo, o que lhe proporciona deleites inebriantes, mas, ao mesmo tempo, implica uma compreensão igualmente refinada de toda deformidade e desproporção. (BAUDELAIRE, 2012, p. 15).

Na afirmação de Baudelaire as alusões ao “belo”, e de seus contrários, “deformidade” e “desproporção” aludem ao grotesco, que, para Vitor Hugo é um dos elementos que separa a poesia moderna da clássica. Os diferentes usos do grotesco expressam, assim, os vários sentidos atribuídos à produção literária no século XIX.

## 1.2 – Representações da morte nos contos de Edgar Allan Poe

A vulnerabilidade do ser é bastante presente nos contos de Edgar Allan Poe, que tratam ainda de situações cotidianas que se desenrolam de maneira crível, e de condições sobrenaturais, com criaturas ou forças ocultas agindo em paralelo com o “mundo natural”. Destaca-se neste contexto a ideia de “Perversidade natural”, comentada por Baudelaire no prefácio que escreveu para a coletânea de contos de Poe. Perversidade esta, “que faz com que o homem seja o tempo todo e ao mesmo tempo homicida e suicida, criminoso e carrasco”<sup>9</sup>.

Nos contos que analisaremos<sup>10</sup>, os ambientes urbanos se revelam como espaços onde os mais profundos desejos humanos extravasam. Becos escuros e mansões luxuosas sugerem que nenhum lugar está completamente seguro nas grandes cidades, sobretudo durante a noite.

As representações da morte em Poe não seguem padrões rígidos, assumem várias funções sem perder o tom sombrio. Quando as mortes são por assassinato, o detalhamento

---

<sup>8</sup> BAUDELAIRE, Charles. Prefácio. In: POE, Edgar A. *Contos de imaginação e mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012, p. 18.

<sup>9</sup> BAUDELAIRE. *op. cit.*, p. 9

<sup>10</sup> As escolhas se baseiam nas diferentes representações da morte, seja ela natural ou sobrenatural. Assim, temos “A Máscara da Morte Rubra”, que, além de ter uma particular representação da morte, traz explicitamente o termo “grotesco” em suas páginas. De maneira semelhante ocorre com o conto “Rei Peste”, que também tem a doença como causa da morte, assim como o trabalho citado anteriormente. O conto “Ligeia” foi escolhido por trazer a morte como manifestação de dor e perda, diferentemente de “O poço e o pêndulo”, onde o fim para a vida é também um fim para o sofrimento. “O coração denunciador” contribui para este trabalho por apresentar a morte por assassinato, além de descrever motivações para o cometimento de o crime. Os contos “O Mistério de Marie Rogêt” e “Os Assassinatos na Rua Morgue” foram selecionados por terem também o crime como parte importante para sua narrativa e por introduzirem a figura do detetive.

descritivo nos apresenta minuciosamente a cena física e convida o leitor a investigar os fatos. Além disso, o leitor também é instigado a conhecer o lado dos criminosos, cujas motivações particulares estão, quase sempre, relacionadas com os aspectos da sociedade moderna. Com os vícios e a solidão.

A maneira como o autor trata o tema da morte varia de uma obra para outra, ganhando feições de acordo com os cenários e com as personagens envolvidas nas tramas. Por vezes a morte é representada a partir de descrições detalhadas, com referências puramente físicas onde o corpo humano é o tema central. É assim nas narrativas detetivescas, como os contos *The Murders in Rue Morgue* (Assassinatos na Rua Morgue, 1841) e *The Mystery of Marie Rogêt* (O Mistério de Marie Rogêt, 1842), que apresentam cenas realistas de crimes.

A morte na obra de Poe também pode aparecer com traços sobrenaturais, apelando para o fantástico. Um exemplo que podemos destacar é *The Masque of the Red Death* (A máscara da Morte Rubra, 1842), cuja atmosfera causa estranheza pelo seu conjunto. Este conto, além de apresentar os elementos supracitados, ainda traz explicitamente, o *grotesco*, termo que é utilizado para caracterizar as fantasias dos convidados da festa do Príncipe Próspero.

Em “A Máscara da Morte Rubra” o grotesco faz parte de toda a atmosfera, nas decorações e nos episódios durante o baile de máscaras. Nas primeiras linhas, nos é apresentada uma peste que assolou um país não nomeado. Seus sintomas são totalmente relacionados ao sangue, cuja coloração serve de motivo para seu nome. O líquido flui pelos poros da vítima após um período de dores, não demorando muito tempo para causar sua morte. A “Morte Rubra” é, então, descrita como uma doença natural.

A doença faz com que a população entre em desespero, com exceção do Príncipe Próspero, que era “feliz, destemido e sagaz” (POE, 2006, p. 438). Para se divertir ele organiza um baile em seu palácio, convidando pessoas não contaminadas pela doença. O edifício é organizado de maneira a “não proporcionar meios de entrada ou saída aos súbitos impulsos de desespero dos de fora ou ao frenesi dos de dentro” (POE, 2006, p. 438). O lugar se transforma, assim, em uma espécie de fortaleza contra o terror que havia nos arredores.

Poe define como “grotescas” as fantasias dos convidados, escolhidas segundo as vontades do próprio anfitrião e caracterizadas pelo exagero. A correlação entre os contrários fundamenta o ambiente onde a história se desenvolve, equilibrando elementos belos e estranhos. A união deste artifício com a atmosfera sanguinária proporcionada pela doença vermelha acaba revelando traços psicológicos do Príncipe Próspero e de seus convidados.

Além disso, Poe sugere que o temor ainda se mantém vivo, mesmo no meio da festa, sendo despertado sempre que um relógio de pêndulo marca as horas.

Quando este relógio badala doze vezes para anunciar a meia-noite, o temor dos convidados fica mais evidente. Neste momento anuncia-se o fim da festividade e observa-se a ação da “Morte Rubra” que, disfarçada de folião, consegue se misturar e, posteriormente, tirar a vida do Príncipe Próspero e de todos os demais.

A morte ganha traços sobrenaturais na medida em que encarna um ser mascarado e disfarçado. Alguns críticos associam o conto com as gravuras da “Dança Macabra” (*Danse Macabre*), tema medieval cuja principal característica é a própria figura da Morte, que dança e contagia outros participantes. Outros estudiosos ainda interpretam o texto como uma representação de sonhos, devido aos traços e cores inseridos nos desenhos dos cômodos do palácio<sup>11</sup>.

Algo semelhante ocorre no conto *King Pest* (Rei Peste, 1835), que também compôs a coletânea *Contos do Grotesco e Arabesco*. Nele o leitor é inserido em um ambiente onde a Peste já se alastra. Sua ação é combinada com crueldades e superstições por parte da população que alega a participação de espíritos e do demônio no desaparecimento de objetos de valor. Estes, no entanto, estavam sendo subtraídos por sujeitos que se aproveitavam da falta de segurança do bairro.

A pouca vigilância permite que os ladrões, principais personagens do conto, fujam e se escondam entre as ruelas vazias. Legs, descrito como muito alto e magro, invade uma residência, junto com seu amigo Hugh Tarpaulin, que seria o oposto de seu companheiro. Ambos fogem após beber sem pagar em uma cervejaria, cujos frequentadores são definidos como “grotescos”. A descrição da cervejaria ajuda a entender o uso do termo, pois ela seria “mal construída, enegrecida de fuligem, acachapada de todos os outros aspectos, semelhantes às demais tabernas daquela época” (POE, 2006, p. 239). Diferentemente do que acontece nos aposentos do Príncipe Próspero, o grotesco não caracteriza o extravagante, mas aquilo que é disforme, pouco requintado, ligado à pobreza material e às camadas periféricas da sociedade.

Quanto à morte ou “Peste”, vemos sua manifestação na casa invadida por Tarpaulin e Legs, que se defrontam com uma reunião de seis pessoas de traços peculiares e envoltas em

---

<sup>11</sup> Estas leituras fazem parte do estudo crítico sobre a obra, contida em: The Masque of the Red Death - Critical Evaluation" Critical Survey of Literature for Students Ed. Laurence W. Mazzeno. eNotes.com, Inc. 2010 eNotes.com 13 Nov, 2017 <<http://www.enotes.com/topics/masque-red-death/critical-essays#critical-essays-critical-evaluation>.

vestimentas mortuárias. A descrição destes indivíduos alude ao mórbido e à doença. Como exemplo, podemos observar a apresentação do Rei Peste, presidente da mesa:

Era descarnado e alto, e Legs sentisse confuso ao notar nele um aspecto mais emaciado do que o seu. Tinha o rosto açafreado, mas nenhum de seus traços, exceção feita de um, era bastante característico para merecer descrição especial. Aquele traço único consistia numa fronte tão insólita e tão horrivelmente elevada que tinha a aparência de um boné ou coroa de carne acrescentada à cabeça natural. Sua boca, enrugada, encovava-se numa expressão de afabilidade horrível, e seus olhos, bem como os olhos de todos quantos se achavam em torno à mesa, tinham aquele humor vítreo da embriaguez. (POE, 2006, p. 242).

Tal descrição aproxima-se do sentido que Hegel dá ao grotesco, que segundo Wolfgang Kayser, é “sempre aplicado no sentido depreciativo”<sup>12</sup>. Tal uso do grotesco não é regra nas obras de Poe, como já foi dito anteriormente. O belo e o feio, apesar de antônimos, mesclam-se para infundir traçados aos cenários, chegando a ampliar suas dimensões qualitativas. Por vezes, ainda, o grotesco surge apenas como um complemento que não dita os rumos das histórias.

*Ligeia*, conto publicado em 1838 tem o grotesco utilizado com este objetivo, já que ali ele é adjetivo descritivo dos adornos da câmara nupcial onde a mulher que dá nome a obra se casará o protagonista. O casamento em si é, de certa maneira, desprezado pelo narrador, que ainda vive assombrado pela perda de Ligeia, sua primeira esposa. Perda esta que prossegue como um transtorno até o fim do conto.

O novo laço consumado não agrada ao narrador, que teima em amaldiçoar todo o ambiente de sua núpcia, além de lamentar estar substituindo sua amada pela Lady Rowena Trevanion. Sua ocasião ignora a cerimônia em favorecimento das descrições dos espaços físicos da abadia, que são realizados segundo o estado de espírito daquele que narra. O termo “grotesco” é usado para se referir às decorações, que são associadas, ainda, à melancolia.

A morte em “Ligeia” é individualizada, romantizada e apresentada na tristeza do protagonista, que se entrega ao vício do ópio. O protagonista tem uma relação de devoção em relação à mulher falecida, caracterizada como “o resplendor de um sonho de ópio - uma visão artilosa e espirituosa mais descontroladamente divina do que as fantasias que pairavam sobre

---

<sup>12</sup> Wolfgang Kayser faz uma observação acerca da leitura de Hegel sobre a arte da Índia, relacionada à “simbólica fantástica”. Porém, este trecho também se refere a uma das visões do grotesco do século XIX.



as almas adormecidas das filhas de Delos” (POE, 2006, p. 357). Esta paixão romântica enfatizada por Poe não se perde no episódio da morte da jovem, que a exalta ainda mais.<sup>13</sup>

No caso de *The Pit and the Pendulum* (O poço e o pêndulo, 1842) temos mais um caso em que a morte é central. Dela são gerados os diversos devaneios do protagonista narrador, que passa toda a história em um calabouço escuro. Na trama, o narrador foi capturado pela inquisição e após a sentença, foi jogado na prisão para sofrer com terríveis torturas. No entanto, a presença dos torturadores e carrascos é sutil, sendo insinuada apenas pelas percepções sensoriais do prisioneiro. Este, por sua vez, é consumido por um medo extremo do que está por vir, e pela imaginação do que os carcereiros estariam planejando para por fim à sua vida.

O narrador tem em mente a certeza de sua derradeira punição, porém desconhece o modo como ela ocorrerá. Suas únicas pistas são lembranças de boatos sobre o local onde foi jogado. Na tentativa de conhecer ao menos o espaço de sua cela, ele a percorre fazendo uso de seu tato e pegadas para desvendar o cenário mascarado pela escuridão. Assim acaba descobrindo um dos principais motivos do horror que o domina as páginas seguintes: um poço aberto no meio do piso.

Um passo a mais antes de minha queda e o mundo não mais me veria. E a morte justamente evitada, era daquela mesma natureza que olhara como fabulosa e absurda nas estórias a respeito da Inquisição. Para as vítimas de sua tirania havia a escolha da morte: com suas mais cruéis agonias físicas, ou da morte com suas mais abomináveis torturas morais. (POE, 2006, p. 447).

É importante observar que de todas as ameaças que permeavam a má sorte do condenado, o poço era a mais perturbadora. Isso fica claro na medida em que analisamos as insinuações e comparações existentes ao longo da narrativa. Mesmo diante de outras ameaças, como uma parede de metal ardente que se fecha em volta do prisioneiro ou o pêndulo cortante, o buraco que leva ao abismo desconhecido ainda permanece em destaque. Comparando o pêndulo com o poço, podemos analisar o primeiro como uma representação da morte iminente e certa, enquanto o segundo é uma porta misteriosa cuja abertura poderá levar a algo ainda pior do que a morte, de acordo com o protagonista.

Diante de todos os perigos, a personagem insiste em evitar as armadilhas. Assim a morte, mesmo que anunciada, é acompanhada de uma “esperança que triunfa, mesmo sobre o

---

<sup>13</sup> Há de se dizer que Poe tem um especial cuidado quando se refere às mulheres, conforme também foi observado por Charles Baudelaire, que ainda sugere certo “cavalheirismo” do autor.

cavalete de tortura, a esperança que sussurra aos ouvidos do condenado à morte, mesmo nas masmorras da Inquisição!” (POE, 2006, p. 451). O grotesco, neste conto, é utilizado para caracterizar os inquisidores com aspectos pejorativos associados ao medo que o narrador sente.

As mortes por assassinato também estão presentes nas obras de Poe. Estas, em geral, são descritas de maneira a transmitir certo realismo, além de serem ambientadas, predominantemente, em cenários urbanos e residenciais. Assim é em *The Tell-Tale Heart* (O coração denunciador, 1843) conto no qual o narrador é o próprio criminoso, e nos contos detetivescos “O Mistério de Marie Rogêt” e “Os Assassinos na Rua Morgue” que apresentam a imagem de Auguste Dupin, cujas capacidades analíticas e investigativas contribuem com o trabalho da polícia.

Em “O coração denunciador”, vemos um homem que se sente apegado a um idoso de quem toma conta. Porém, o olhar deste é motivo de tormento e, posteriormente, um impulso para que o assassinato seja cometido. Alegando a todo o momento que não é louco, o rapaz diz: “meu sangue se enregelava sempre que ele (o olho) caía sobre mim, e assim, pouco a pouco, bem lentamente, fui-me decidindo a tirar a vida do velho e assim libertar-me daquele olho para sempre” (POE, 2006, p. 498). O conto prossegue revelando os planos e a execução do crime que acontece no quarto da própria vítima. José Luís de Oliveira e Silva, em sua análise, destaca o fato de um ambiente, antes reconhecidamente seguro, o quarto, se tornar perigoso e trágico na obra de Poe<sup>14</sup>. Segundo o estudioso isso seria um reflexo das mudanças ocorridas na vida urbana das metrópoles no século XIX.

Quanto ao criminoso, notamos que há pouca preocupação com o que ocorrerá após o crime. A descrição da ocultação do cadáver é bastante detalhada:

Em primeiro lugar, desmembrei o corpo. Cortei-lhe a cabeça, os braços e as pernas. Arranquei depois três pranchas do soalho do quarto e coloquei tudo entre os vãos. Depois recoloquei as tábuas, com tamanha habilidade e perfeição que nenhum olhar humano - nem mesmo o *dele* - poderia distinguir qualquer coisa suspeita. Nada havia a lavar - nem mancha de espécie alguma - nem marca de sangue. (POE, 2006, p. 500)

---

<sup>14</sup> SILVA, José Luís de Oliveira e. *Narrativas urbanas: sensibilidades e fantasmagorias modernas em O coração denunciador de Edgar Allan Poe*. História & Perspectivas v. 24, 2011, p. 211.

As características envolvendo o crime o assemelham a assassinatos com razões psicológicas protagonizados por *serial killers*, ou psicopatas<sup>15</sup>. Apesar de não ser possível fazer uma associação direta, é necessário destacar que o narrador do conto sente-se perturbado pelo olho da vítima, quando esta ainda está viva, e pelo coração da vítima quando ele morre. Este órgão pulsante parece despertar um sentimento de culpa no assassino, infundindo um medo progressivo que acaba levando-o a confessar aos policiais o que havia feito. Em “O coração denunciador” não há a presença de elementos propriamente sobrenaturais, pois os motivos primordiais da trama advém da mente do criminoso.

“Os Assassinatos na Rua Morgue”, além de também ser uma narrativa sustentada em um suposto crime, traz consigo a figura de Auguste Dupin, considerado por críticos e estudiosos como o precursor dos personagens analíticos, inclusive tendo influenciado Sherlock Holmes de Artur Conan Doyle. Edgar Allan Poe inaugurou, com este conto, as histórias policiais e “detetivescas”, cujas tramas envolvem os leitores e os levam a buscar solução para os casos apresentados, por meio de pistas e descrições detalhadas de cenários e situações.

Os “assassinatos” que dão nome ao conto são noticiados pelos jornais, e despertam interesse, tanto das autoridades quanto da população em geral. As primeiras informações sobre o caso revelam os nomes das vítimas:

Esta madrugada, por volta das três horas da manhã, os habitantes do *Quartier St.-Roch* foram acordados do sono por uma sucessão de gritos terríveis que partiam, aparentemente, do quarto andar de uma casa na rua Morgue cujas únicas moradoras conhecidas eram uma certa Madame L’Espanaye e sua filha, Mademoiselle Camille L’Espanaye. (POE, 2006, p. 375).

A sequência da notícia segue com riqueza de detalhes, mas com poucas revelações significativas, o que aguça a curiosidade do leitor. Buscando dar realismo à história, Poe apresenta o crime envolvendo as mulheres L’Espanaye de forma precisa, incluindo o trato com as testemunhas e com a opinião pública. As mortes também são bem descritas, não deixando margens para qualquer suposição de caráter traços sobrenatural como ocorre em outros contos do autor.

---

<sup>15</sup> A psicopatia, baseada em estudos de psicólogos, está associada a comportamentos antissociais, mesclados com possíveis transtornos vivenciados na infância ou na adolescência. *Serial killer*, na criminologia, é o indivíduo que possui crimes recorrentes, geralmente contendo traços comuns que configuram um *modus operandi*.

O uso do “grotesco” neste conto se refere particularmente à residência alugada pelo narrador e por Dupin.

(...) uma vez que minhas circunstâncias materiais eram um pouco menos difíceis que as dele, foi-me permitido incorrer nas despesas necessárias para alugar e mobiliar, em um estilo que agradasse à melancolia bastante fantástica de nossos temperamentos tão semelhantes, uma mansão grotesca e maltratada pelo tempo, deserta há muito tempo, devido a superstições que não nos interessaram muito e ao fato de que estava a meio caminho de desabar, localizada em uma parte remota e um tanto desolada do Faubourg St.-Germain. (POE, 2006, p. 372).

Se a mansão era agradável para os novos moradores, é possível que eles próprios se considerassem grotescos, ou, pelo menos, diferentes de toda a vizinhança. A própria personagem que conduz a história comenta sobre a possibilidade de julgamento por parte da vizinhança, caso fossem descobertos. Então, o grotesco se revela, também, como um refúgio diante do mundo compartilhado pelas pessoas “comuns”, favorecido por suas condições “estranhas” e “fantásticas”.

Dupin e seu amigo retornam no conto “O Mistério de Marie Rogêt”, cujo crime gira em torno de uma jovem encontrada morta no rio Sena. Da mesma forma como em “Os Assassinos na Rua Morgue”, a morte é noticiada e gera comoção na população local.

A brutalidade do assassinato (pois ficou evidente que um assassinato havia sido cometido), a juventude e a beleza da vítima e, acima de tudo, sua prévia notoriedade conspiraram para produzir uma intensa comoção na impressionável opinião pública dos parisienses. (POE, 2006, p. 458).

O crime abre margens para que a vida particular de Marie Rogêt seja conhecida, bem como seus últimos passos, que são seguidos na expectativa de resolução do caso. O assassino, apesar de nunca ser nomeado no conto, tem suas ações descritas nos laudos médicos, cuja riqueza de detalhes reforça a tal “brutalidade” empregada.

Assim como em “Os Assassinos na Rua Morgue”, este conto não possui traços sobrenaturais, mas baseia-se em um tipo de morte típica da realidade urbana. Ela também é individualizada, como acontece em “Ligeia” e “O poço e o pêndulo”, por exemplo, mas suas características indicam um problema social. Poe tensiona o antagonismo entre o assassino e a

vítima, o que diferencia este conto dos baseados em doenças, como “O Rei Peste” e “A Máscara da Morte Rubra”.

Em geral o uso do grotesco na obra de Poe serve para intensificar as situações narradas combinando elementos antagônicos entre cenas e acontecimentos. A predominância dos ambientes urbanos, na maioria das vezes familiares, gera uma ideia de segurança criando empatia, especialmente com o leitor do século XIX. A proposta de aproximar o perigo da realidade do homem moderno também serve à premissa de que qualquer um está sujeito a ser vítima, ou se tornar a peça chave de um crime.

Percebe-se nos contos de Poe várias representações diferentes da morte, que nem sempre é o fator mais terrível das histórias. Ela pode ser inclusive ser o possível alívio para os sofrimentos do torturado, como no caso de “O poço e o pêndulo”. Neste conto, as expectativas são muito mais angustiantes do que a consumação, pois as incertezas em relação ao que está por vir são mais dolorosas.

Em outros casos podemos identificar a morte envolvendo os sentimentos em relação a uma pessoa próxima. Nestes casos as representações da morte na obra do escritor americano são propriamente românticas, pois a perda de uma mulher, cujos traços físicos e naturais são exaltados ao máximo, lhe confere um valor quase inestimável. Exemplos desta natureza são recorrentes nos contos e poemas de Poe, geralmente representados com certa dose de melancolia, o que segundo Edmund Burke é uma das chaves para a empatia.

É importante destacar ainda o tipo de representação que Poe faz da morte criminosa ao introduzir a figura do detetive amador, August Dupin, personagem chave na definição do que conhecemos hoje como “literatura policial”. Nestes casos a morte não é sinônimo da perda individual, ou ponto final para uma sequência de sofrimentos. Sua ocorrência serve como estopim para uma série de acontecimentos, investigações que se tornam o foco das narrativas. A comoção ainda existe, mas está mais a serviço de um tipo eletrizante do que propriamente romântico de narrativa

Neste tipo relativamente novo de abordagem literária Edgar Allan Poe enfatiza a racionalidade na investigação dos fatos buscando compor situações realistas que causem comoção e consigam impactar pela verossimilhança. Os jornais fazem parte das tramas noticiando os crimes, e a população participa com depoimentos ou como figurantes em um cenário dinâmico. Além disso, ainda há a indicação de “enigmas”, que aguçam a curiosidade do leitor quanto à solução dos crimes.

No livro *O que é romance policial*, Sandra Lúcia Reimão associa o surgimento desta nova forma de literatura com as mudanças ocorridas no século XIX, especialmente em relação às abordagens jornalísticas de mortes e assassinatos. Estas passam a ser exploradas quase como um entretenimento público.

O desafio do mistério aliado a um certo prazer mórbido na desgraça alheia e ao sentimento de justiça violada que requer então reparos, são basicamente os elementos geradores da atração e do prazer na leitura deste tipo de narrativa (REIMÃO, 1983, p. 9-10).

A articulação verbal dos acontecimentos, aliado à identificação dos leitores com as vítimas contribuiu para que o criminoso também se tornasse um inimigo constante. Seu local de atuação é o mesmo que as pessoas comuns frequentam e que, portanto, se tornam estranhamente familiares.

Reimão também identifica o uso dos opostos nas narrativas. Os criminosos são apresentados como detentores de algum distúrbio ético ou moral e seus combatentes adquirem certo prestígio, ou, como ocorre nos casos dos detetives ficcionais, habilidades especiais de análise e dedução. É exatamente o caso de Dupin que é tão misterioso quanto preciso em seu trabalho de investigador amador.

Dupin, esta "máquina de raciocínio", conhece os fatos por "ouvir dizer" (através de jornais, como em "... Marie Roget" e em "... Rua Morgue", ou através do relato verbal, como em "A Carta Roubada") e, através dessas informações, preenchendo suas lacunas, correlacionando indícios etc., constrói teorias para explicá-los, sem que seja necessário, no limite qualquer contato empírico com o local em que o fato ocorreu, com os envolvidos etc. (REIMÃO, 1983, p. 20).

Este método alia o uso das informações disponíveis a uma espécie de estudo psicológico, que busca compreender as motivações de um possível assassino, na tentativa de identificá-lo. Este modelo se reproduziu já no século XIX, como exemplifica o Sherlock Holmes de Conan Doyle. Reaparece ainda no século XX, em obras de autoras como Agatha Christie e, em especial nos romances de Thomas Harris, publicados em um segmento editorial específico, o gênero policial, que Edgar Allan Poe ajudou a definir.

## CAPÍTULO 2

### A Morte e o Grotresco na obra de Thomas Harris

Ao longo do século XX a adaptação cinematográfica de obras literárias contribuiu para a popularização de determinados gêneros literários e para uma massificação cultural em que personagens fictícios também se tornam populares, contribuindo para o crescimento da indústria do entretenimento.

Neste cenário, escritores puderam desfrutar de maior reconhecimento e alcance de público, fator que lhes conferiu a possibilidade de “viver de livros”. É o caso, inclusive, de Thomas Harris, cujos trabalhos foram adaptados e exibidos na grande tela. Apesar de ter alcançado visibilidade com o livro *Black Sunday*, (Domingo Negro, 1975), foi a partir de *Red Dragon* (Dragão Vermelho, 1981), que o autor teve destaque, apresentando ao mundo Hannibal Lecter, um dos mais icônicos vilões da ficção.

Nas obras que Harris produziu o crime e a morte são elementos muito presentes, uma vez que eles desencadeiam uma série de investigações e abrem caminhos para a atuação dos protagonistas. Nos dois primeiros livros da trilogia Hannibal, *Dragão Vermelho* e *O silêncio dos inocentes*<sup>16</sup>, acompanhamos o progresso de Will Graham e de Clarice Starling, que se desdobram para desvendar casos de assassinatos com características bastante peculiares. Estes livros contam com riqueza de detalhes descritivos, tanto das cenas dos crimes quanto de seus causadores.

Os vilões de Harris são composições complexas, envolvendo motivações e métodos bem variados, que aguçam a curiosidade e permitem melhor compreensão das narrativas. Eles se distanciam do padrão de comportamento das sociedades representadas e ganham feições excêntricas, por vezes flertando com o sadismo. Seus crimes não culminam simplesmente na morte das vítimas, pois também expõem as naturezas dos autores, seja pelas escolhas ou pelo *modus operandi*.

Antes de se tornar romancista Thomas Harris trabalhou como jornalista e teve a chance de cobrir casos de crimes violentos. Figuras reais relacionadas a assassinatos, como *serial killers* e psicopatas tiveram suas características transferidas para os romances de Harris, mesclando-se com doses de liberdade criativa. Pautados ainda no interesse pela psicologia humana, seus escritos relatam experiências que vão além da descrição de simples casos

---

<sup>16</sup> Há, ainda, um quarto livro intitulado *Hannibal Rising* (Hannibal: a origem do mal, 2006), que foi desconsiderado neste trabalho por focar, exclusivamente na figura de Hannibal Lecter, algo que já ocorre no livro Hannibal de 1999.

policiais, adquirindo detalhes que se aproximam do suspense ou do terror. Um detalhe importante que ajuda a gerar o efeito do medo em suas obras é a representação de sociedades vulneráveis, nas quais indivíduos comuns se transformam em ameaças perigosas, bastando apenas motivações e oportunidades.

Em suas obras os centros urbanos e as casas familiares são cenários privilegiados para a ação, com predominância daqueles que se localizam no país de residência de Harris, os Estados Unidos. Estes cenários são descritos de maneira detalhada, de modo que o acompanhamento do trabalho dos agentes do FBI seja mais imersivo, além de convidativo para a participação do leitor.

São várias as estratégias que concorreram para o sucesso das obras do autor, como o desenvolvimento dos personagens, a presença de elementos grotescos e a empatia sugerida pelas situações que surgem ao longo das tramas. Entretanto, o grande destaque é mesmo Hannibal Lecter, que estreou em *Dragão Vermelho*, romance em que é consultado por Will Graham no caso envolvendo Francis Dolarhyde. A composição do vilão, que por vezes percorre caminhos de anti-herói e herói em determinadas ocasiões, é profunda a ponto de deixá-lo enigmático até para aqueles que fazem parte das histórias. Chamado de monstro, Lecter rivaliza com os protagonistas, sendo peça fundamental para que o enredo ganhe forma e possa chegar ao destino pretendido, que é a resolução dos casos de assassinatos e o triunfo dos agentes da lei, bem como o das personagens principais.

Apesar da fama ofuscante do canibal de Harris, não podemos deixar de lado os demais vilões criados por ele, com destaque para os criminosos Francis Dolarhyde e Jame Gumb, além de outras figuras que cruzam o caminho de Graham e Starling. É importante observar, contudo, que o mal não habita somente naqueles que são rotulados e condenados socialmente. Nos trabalhos de Thomas Harris, ele pode se manifestar, inclusive (e talvez mais fatalmente), naqueles que, supostamente, deveriam ser encarregados de combatê-lo.

Para traçar um panorama destas personagens, com suas características singulares e possíveis associações com o grotesco, é necessário analisar os livros em que elas aparecem. Como ponto de partida, *Dragão Vermelho*, que marca o início do que viria a ser a bem sucedida série literária.



## 2.1 – Dragão Vermelho

*Dragão Vermelho*, cujo título é inspirado no quadro de William Blake, “O Grande Dragão Vermelho e a Mulher Vestida de Sol” (1811), foi originalmente publicado em 1981 nos Estados Unidos. Obteve críticas positivas, como a publicada pelo “The New York Times” por Thomas Fleming. Ele apontou que a obra de Harris é “um motor projetado para uma finalidade – fazer os pulsos latejarem, o coração palpitar, as glândulas do medo segregarem”<sup>17</sup>. Pelo comentário, é possível ver que o livro cumpre com o objetivo de impactar, ou mesmo causar tensão, mesmo não sendo necessariamente voltado para o terror.

O livro recebeu duas adaptações para o cinema, sendo a primeira, *Manhunter*, lançada em 1986, com direção de Michael Mann. Esta recebeu nomeação, na categoria de melhor filme, para o Edgar Allan Poe Awards<sup>18</sup> que visa premiar as melhores obras de mistério. A segunda adaptação, com o mesmo título do livro, só veio a ser publicada em 2002, quando o nome de Hannibal Lecter já havia alcançado grande popularidade.

A história trata de uma investigação policial, que tem como objetivo identificar e capturar um criminoso conhecido popularmente como “Fada do Dente”. Seus crimes envolvem assassinatos de famílias inteiras, com certas particularidades que contribuem para relacioná-los a um único autor. Um dos encarregados de lidar com o caso, Will Graham, é descrito como tendo habilidades especiais, alguma empatia para com os criminosos e dedução acentuada. Em certas passagens, podemos compreender os motivos de Graham ter sido escolhido por Jack Crawford, o encarregado da Unidade de Ciência do Comportamento do FBI.

A experiência do investigador inclui o contato com cenas brutais que o deixaram com sequelas psicológicas e o levaram a se afastar do trabalho. Basicamente, Graham costuma agir somente após um crime já ocorrido, que é o modelo adotado em *Dragão Vermelho*. A morte, assim como nos contos detetivescos de Edgar Allan Poe, funciona como ponto de partida para a atuação do protagonista. No trecho abaixo, conseguimos ter um vislumbre de como é o processo, que incorpora, além de técnica, o trato com pessoas próximas das vítimas.

(...) É sempre ruim, mas você faz porque tem de fazer, contanto que estejam mortos. O hospital, as entrevistas, isso é o pior. A pessoa tem de se libertar e

---

<sup>17</sup> Comentário traduzido de Thomas Fleming disponível na versão digital do jornal The New York Times de 15 de novembro de 1981. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1981/11/15/books/hunting-monsters.html> Acesso: 06 de outubro de 2018

<sup>18</sup> Os nomeados e vencedores para este prêmio são, também, apresentados no website TheEdgars, disponível em: <http://www.theedgars.com/>

continuar pensando. Não creio que eu possa continuar a fazê-lo. Posso obrigar-me a olhar, mas tenho de calar o pensamento. (HARRIS, 2014, p.15).

Esta característica do trabalho de Graham também serve como estratégia para o aprofundamento da narrativa, que é uma das marcas de Thomas Harris. O investigador, assim como o leitor, passa a compreender a história a partir de pistas sobre a realidade daqueles que foram assassinados. O passado do criminoso também nos é apresentado, de maneira a ligar suas vivências com as práticas comuns de suas investidas.

Harris também explora a questão da comoção popular ao abordar o papel da imprensa na cobertura dos casos investigados. Por vezes, esta ganha traços pejorativos, em momentos em que suas insinuações e afirmações passam a atrapalhar o trabalho do FBI. É esta imprensa, inclusive, a responsável por nomear de forma chamativa os criminosos, baseando-se em informações precisas contidas nos relatórios policiais. Como exemplo, temos o próprio vilão do filme, cujo apelido “Fada do Dente” remete à sua opção pelo horário noturno e pelo seu capricho de morder os corpos das vítimas.

Diferentemente de Poe, que faz uso positivo dos jornais, até mesmo como auxílio na resolução dos casos aceitos por Dupin, Harris tem uma visão menos otimista da imprensa, e discute constantemente a atuação do “National Tattler”, empresa de divulgação jornalística presente em *Dragão Vermelho*. O autor também selecionou um personagem para representar esta imprensa invasiva, cujas atitudes causam incômodo, tanto para os agentes da lei, quanto para o assassino procurado. Desta maneira, o jornalista Freddy Lounds, eventualmente, assume o papel de inimigo, ou vilão menor.

As duas passagens abaixo mostram o modo sorrateiro de Lounds e a consequente atenção que ele consegue atrair. A primeira ocorre logo após uma visita de Graham a Hannibal Lecter em sua cela para um pedido de opinião em relação ao caso em curso.

De um carro do outro lado da rua, com sua teleobjetiva apoiada na janela, Freddy Lounds obteve um pelo perfil de Graham na soleira da porta e as palavras gravadas na pedra sobre sua cabeça: “Hospital Estadual de Baltimore para criminosos insanos”.

Quando foi publicada, o *National Tattler* cortou a foto de forma a manter apenas o rosto de Graham e as duas últimas palavras na pedra (HARRIS, 2014, p. 84).

A segunda é uma matéria encontrada por acaso por Francis Dolarhyde, a quem Lounds insiste em tratar como “Fada do Dente”. A manchete já sugere o tom sensacionalista e implicante de Lounds: “Monstro demente é consultado nos assassinatos coletivos pelo tira que ele tentou matar”<sup>19</sup>.

BALTIMORE, MARYLAND. – Caçadores de homens federais, tolhidos na perseguição ao “Fada do Dente”, assassino psicopata de famílias inteiras em Birmingham e Atlanta, voltaram-se para o mais brutal assassino preso, em busca de auxílio.

O Dr. Hannibal Lecter, cujas práticas terríveis foram contadas nestas páginas há três anos, foi consultado esta semana em sua cela de reclusão de segurança máxima pelo famoso investigador William (Will) Graham. (HARRIS, 2014, p. 107).

Um ponto a ser destacado nestas passagens é o excesso de adjetivos que exaltam a natureza agressiva dos assassinos. Eles servem como um chamariz para o público que lê as notícias como uma forma de entretenimento, além de enaltecer as figuras selecionadas de maneira a aproximá-las de seres fictícios. Seu papel também se estende para fora das páginas do livro, e contribui para a da atmosfera polarizada entre herói e vilão. Will Graham é o único capaz de lidar com as ameaças de Dolarhyde para a sociedade, favorecendo-se de uma condição insinuada por Lecter, que o aproxima dos criminosos procurados. Esta condição também é retomada pelo Tattler, que transcreve as palavras de um funcionário federal: “É preciso um para caçar outro”<sup>20</sup>. O que pode tanto se referir a Graham quanto a Hannibal Lecter.

Fato é que as intromissões de Lounds se transformam na motivação para seu assassinato. Em primeiro lugar, é necessário notar que este assassinato foge totalmente dos padrões de Dolarhyde, seja em relação ao método ou ao significado. O ataque ao repórter serve para alimentar uma vingança particular, além de criar um alerta para os agentes do FBI. Apesar disso, sua descrição na obra traz traços de sadismo. Aliás, é um traço do estilo de Harris, representar os assassinatos com detalhes brutais.

Sorriu para Lounds com os dentes manchados de castanho, colocou a mão na altura do coração de Lounds e, inclinando-se como se fosse beijá-lo,

---

<sup>19</sup> HARRIS, Thomas. *Dragão Vermelho*. 3. Ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014, p. 107.

<sup>20</sup> HARRIS. *op. cit.*, p. 107.

arrancou os lábios do repórter com uma dentada e cuspiu-se no chão. (HARRIS, 2014, p. 198).

Harris apresenta nesta passagem um Dolarhyde agressivo, movido pela fúria de ser difamado e menosprezado nos jornais. Sua atitude de torturar e humilhar Lounds, além de servir como punição, também reflete a transformação que o autor sugere para a personagem. Como já mencionado, o livro se baseia no título da pintura de William Blake, da mesma forma como ocorre com as inspirações do vilão. Em sua mente, Francis Dolarhyde está se transformando no Dragão Vermelho, que se alimenta das famílias mortas e se fortalece diante delas.

Dolarhyde vestiu o jaleco branco de enfermeiro, colocou a garrafa térmica no colo do repórter e conduziu a cadeira para fora do furgão. Quando ele prendeu as rodas da cadeira virou-se para recolocar a rampa dentro do furgão, Lounds viu a extremidade do para-choque por baixo da venda.

Sendo virado, vendo o apoio do para-choque... Sim! A placa do furgão. Apenas de relance, mas Lounds gravou-a na mente.

Rolando agora. As fendas das calçadas. Dobrando uma esquina e passando pelo meio-fio. Papel rangendo sob as rodas.

Dolarhyde parou a cadeira de rodas num trecho da rua, entre um depósito de lixo e um caminhão estacionado. Arrancou a venda. Lounds fechou os olhos. Um vidro de amônia sob seu nariz. (...) (HARRIS, 2014, p. 199).

As feições do grotesco se manifestam nas ações do Dragão Vermelho por meio de seu crescente desprezo pelo homem comum. Ele não somente faz da morte seu instrumento de justiça, mas a realiza de modo a causar sofrimento e espetáculo. O trecho acima retrata o momento de preparação para o assassinato de Lounds, que ainda é submetido a uma série de eventos simbólicos.

As mortes provocadas por Dolarhyde expressam sua fantasia de transformação no Dragão Vermelho. Dispondo os corpos das vítimas de forma semelhante a uma plateia que assiste a um espetáculo, com pedaços de espelho nos olhos para refletir a imagem do ser em metamorfose, Francis satisfaz uma necessidade baseada em experiências de quando ainda era criança. Sua infância teria sido difícil pelo fato de o garoto ter nascido com o lábio fendido. Disto decorre o abandono por parte da mãe e uma série de problemas de relacionamento interpessoal. A personagem é alvo de piadas e insultos. Tais fatores, aliados ao modelo de

correção comportamental de sua avó, fizeram de Dolarhyde um homem com receios em relação à própria aparência, sobretudo quando há contato visual com mulheres.

— Pronto — disse. Segurou a tesoura de encontro à barriga redonda dele e o menino sentiu frio. — Olhe — falou a velha.

Agarrou o pescoço do menino e curvou-o para que visse seu pequeno pênis pousado sobre a lâmina inferior da tesoura aberta. Fechou – a até que a tesoura começou a picá-lo.

— Quer que eu corte isso? (HARRIS, 2014, p. 229).

No trecho podemos ler a tortura física e psicológica que ajudou a despertar o a motivação sexual dos ataques às vítimas. Nas descrições dos assassinatos, Dolarhyde dá atenção especial às mães, que recebem seus toques e mordidas. Esta atitude em relação aos mortos contrasta com sua forma de lidar com os vivos que são evitados constantemente.

A morte em *Dragão Vermelho* também serve como expressão de poder, ou uma provação da superioridade do assassino. Ele não cessa quando seus crimes são descobertos, pois o assassino deixa pistas que são como assinaturas que o caracterizam como um *serial killer*, termo que foi usado, pela primeira vez, nos anos 1970, pelo agente aposentado do FBI, Robert Ressler<sup>21</sup>. A preferência por assassinar uma família inteira também indica um padrão de comportamento próprio de Dolarhyde enquanto “encarnação” do Dragão.

A reconstituição dos crimes oferece um panorama detalhado dos passos do assassino e o grotesco se manifesta no nível de detalhamento, como no caso de “Assassinatos na Rua Morgue”, de Edgar Allan Poe. O modo como são descritas as disposições dos corpos e os danos causados neles por Dolarhyde cria no leitor as sensações típicas que o gênero terror busca promover. Assim, os elementos de “Dragão Vermelho” favorecem, também, a questão do horror, mesmo este não sendo o gênero do livro. As situações narradas nas páginas são trabalhadas de forma a criar uma espécie de identificação, seja com as vítimas, com os investigadores, ou mesmo com o criminoso.

---

<sup>21</sup> CASOY, Ilana. *Serial Killer: louco ou cruel?* São Paulo: Madras, 2004, p. 14

## 2.2 – O silêncio dos inocentes

O segundo livro da série, *O silêncio dos inocentes*, é uma continuação de “Dragão Vermelho” e é, talvez, o mais importante dos trabalhos de Harris, pois foi responsável por popularizar, definitivamente, a figura de Hannibal Lecter. Entretanto, a protagonista de *O silêncio dos inocentes*<sup>22</sup>, Clarice Starling, tem papel crucial na trama e no o impacto geral da obra.

A história foi adaptada para o cinema em 1991, sob a direção de Jonathan Demmes, e conquistou cinco óscares, incluindo os de melhor filme, melhor atriz para Jodie Foster e melhor ator, para Anthony Hopkins<sup>23</sup>. Destaca-se ainda que o filme ficou em primeiro lugar na lista dos cem melhores thrillers em 2010<sup>24</sup>, além de obter boa aceitação da crítica e público. Em sua análise do longa-metragem, Arthur S. Almquist diz o seguinte:

O Silêncio dos Inocentes é, sem dúvida, um dos filmes americanos mais eficazes e aterrorizantes de todos os tempos, ampliando gradativamente seu domínio sobre o público, à medida que aumenta a ascendência final de sua heroína para um inferno (ALMQUIST, 1996, p. 3)<sup>25</sup>

Sobre a protagonista, uma das principais diferenças em relação a Will Graham de *Dragão Vermelho* é o fato de Clarice Starling ser iniciante, ainda em processo de formação na academia do FBI. Tal característica faz com que o leitor acompanhe seu desenvolvimento ao longo da trama, com seu conseqüente amadurecimento. Além disso os traumas do passado da agente são explorados para dar maior profundidade à personagem e gerar um sentimento de dever para com o caso que cai sob sua responsabilidade.

Sua composição dramática passa pela pronta aceitação deste primeiro trabalho profissional investigando crimes brutais, cujas vítimas são sempre mulheres jovens. O grotesco já começa a ser insinuado em poucas palavras, logo no primeiro capítulo, quando Crawford, o mesmo agente que recrutou Graham no caso do *Dragão Vermelho*, sugere que Starling consulte Hannibal Lecter. Este, por sua vez, tem um papel mais aprofundado no

---

<sup>22</sup> No original “The Silence of the Lambs (1988)”, título que se baseia em uma experiência de infância da personagem Clarice Starling, envolvendo o rapto de cordeiros na propriedade de seus tios.

<sup>23</sup> Informação obtida no site Internet Movie Database (IMDb). Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0102926/awards>. Acesso em: 06 de outubro de 2018

<sup>24</sup> Nota de apresentação disponível na edição BestBolso de *O silêncio dos inocentes*, de 2014.

<sup>25</sup> The Silence of the Lambs is arguably one of the most effective and terrifying American films ever made, gradually tightening its grip on its audience as it builds to its heroine's final descent into a living hell

segundo volume da série de livros, já que Harris opta por estabelecer uma relação mais complexa entre o “canibal” e Clarice.

A apresentação de Lecter para a agente do FBI destaca suas capacidades intelectuais e atitudes que o caracterizam como uma ameaça constante.

— É ridículo, saiba você; Lecter é um psiquiatra e escreve para jornais de psiquiatria, artigos extraordinários, mas nunca sobre suas próprias anomalias. Certa vez, ele fingiu concordar com Chilton, o diretor do hospital, em se submeter a alguns testes, sentado, com uma almofada de tirar pressão no pênis e olhando para fotos pornô. E foi Lecter quem publicou depois o que havia descoberto acerca de Chilton, fazendo pouco dele. (HARRIS, 2014, p. 14).

O trecho acima, narrado por Crawford, apresenta o criminoso encarcerado como uma figura dotada de condições sobre-humanas. Sua inteligência não é elogiada, mas serve como um alerta de periculosidade. E, adiante, no mesmo diálogo, são apresentados mais detalhes, com uma recordação de um ataque agressivo a Graham, planejado por Lecter e executado por Dolarhyde, que culminou na desfiguração do rosto do caçador de homens<sup>26</sup>.

Crawford chama Hannibal de monstro, denominação também usada por Graham em uma passagem de “Dragão Vermelho”, que convém ser retomada.

— Ele é um monstro. Penso nele como uma daquelas coisas dignas de pena que nascem em hospitais de tempos em tempos. Eles a alimentam, conservam-na aquecida, porém não as colocam nas incubadoras e elas morrem. Lecter é assim mentalmente, porém parece normal e ninguém percebe. (HARRIS, 2014, p. 70).

Diferentemente de Crawford ou Graham, a visão de Dr. Chilton, responsável pelo manicômio onde estão internados os indivíduos considerados mais perigosos, se baseia em padrões de definição. Segundo ele, o canibal de Harris seria

— Um verdadeiro sociopata, o que obviamente ele é. Mas o homem é impenetrável, sofisticado em excesso para os testes convencionais. E, por Deus! – ele nos odeia (...). (HARRIS, 2014, p. 19).

---

<sup>26</sup> HARRIS, Thomas. *O silêncio dos inocentes*. 9. Ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014, p. 15.

Desta maneira Starling deverá, a princípio, lidar com dois desafios: Hannibal Lecter e outro criminoso apelidado de “Buffalo Bill”. Sua motivação, além da oportunidade de trabalho e reconhecimento por resolver um enigma criminalístico, está também em seu passado e na memória de seu pai falecido.

A morte, entretanto, tem funcionalidades diferentes em *O silêncio dos inocentes*. É recorrente em variadas ocasiões em que são manifestadas as peculiaridades dos assassinos da narrativa, ganhando, inclusive, traços que a aproximam de uma espécie de espetáculo ou apresentação “artística”.

Como primeiro exemplo deste tipo espetacular de representação da morte, temos a descrição das práticas de Hannibal em seu diálogo com Clarice Starling. Seus crimes não são relatados com riqueza de detalhes como os são os de Jame Gumb, mas com destaque para o aspecto mais brutal.

— Um recenseador tentou avaliar-me certa ocasião. Comi seu fígado com favas e um bom vinho. Volte à escola, policial Starling (HARRIS, 2014, p. 33).

Mais uma vez temos a presença do grotesco. Hannibal não se limita a expor o que fez; o canibalismo da personagem não é simplesmente tratado como um ato de violência, mas ganha significados mais profundos ao ser associado ao seu comportamento educado. Para Hannibal, o ato de matar também significa se livrar daqueles que ele considera desagradáveis.

Um dos assassinatos cometidos por Lecter e que possui certo destaque na narrativa é o primeiro-flautista Raspail, membro da Orquestra Filarmônica de Baltimore. É dito que alguns de seus órgãos foram retirados, sendo usados posteriormente em um jantar servido ao presidente e ao maestro da Filarmônica<sup>27</sup>. Hannibal não somente se satisfaz, mas também proporciona um experimento de horror ao tornar canibais pessoas que não seriam por vontade própria. E sua atitude, como revela o trecho a seguir, acabou por deixar sequelas em uma das vítimas indiretas.

O presidente da Filarmônica foi mais tarde tratado de anorexia e problemas relacionados com dependência a álcool num sanatório para pessoas nervosas na Basiléia. (HARRIS, 2014, p. 37).

Jame Gumb tem outra perspectiva em seus crimes correlacionados com uma necessidade psicológica de transformação. O apelido dado pelos agentes do FBI, Buffalo Bill,

---

<sup>27</sup> HARRIS. *op. cit.*, p. 37



se refere ao fato de ele retirar parte da pele de suas vítimas, escolhidas segundo a proporção corporal. Sua intensão é fazer delas um corpo feminino não cabendo uma classificação de crime sexual, como ocorreu no caso de Francis Dolarhyde em *Dragão Vermelho*.

Duas foram enforcadas; três levaram tiros. Não havia evidência de estupro ou abuso físico antes da morte, e os relatórios da autópsia não registravam qualquer evidência de desfiguração “especificamente genital”, embora esse exame fosse quase impossível para os patologistas nos corpos mais deteriorados. (HARRIS, 2014, p. 82).

É dito, também, que o assassino tinha o cuidado de desfazer-se dos corpos em locais diferentes, apesar de manter a água como esconderijo. Há, neste caso, certa semelhança com o conto “O Mistério de Marie Rogêt”, de Poe, que também relata o cadáver de uma mulher sendo encontrado boiando em um rio. A diferença em *O silêncio dos inocentes* é a repetição dos crimes de um único autor.

Outra semelhança a ser destacada se refere à comoção popular, devido às divulgações das histórias das vítimas pela mídia, sobretudo pelo jornal “National Tattler”, também presente em *Dragão Vermelho*. No caso dos corpos flutuantes destaca-se o caráter da comoção.

(...) Corpos flutuantes são os piores para se lidar. Eles despertam muita compaixão, como muitas vezes também acontece com vítimas de outros tipos de homicídio. As indignidades que a vítima sofre, a exposição a que se submetem, causam revolta ao investigador, se seu serviço lhe permite sentir revolta. (HARRIS, 2014, p. 83).

A descrição não busca explicar as motivações de Jame Gumb ou refletir sobre seu passado para compreender seus atos. Na maioria das vezes, as informações servem para explorar o lado das vítimas, como um reflexo do empenho de Starling em encontrar a solução dos casos e, conseqüentemente, levar alguma justiça para as famílias das mulheres mortas.

Em determinado momento, quando o autor narra as etapas do trabalho de Clarice de colher amostras corporais, encontramos certas informações que sustentam esta afirmação. Não só há descrições dos estados dos corpos com detalhes mínimos, mas também pistas de como fora o tratamento que as vítimas tiveram antes e depois de terem as vidas ceifadas. Paralelamente, as reações da agente e dos demais envolvidos no processo são destacados, evidenciando o clima de revolta.

A vítima, uma mulher jovem de quadris largos, tinha 1,70 metro de altura, de acordo com a fita métrica de Starling. A água havia acinzentado as partes em que a pele fora retirada, mas estava claro que não estivera mergulhada por mais de alguns dias. O corpo fora esfolado com perícia a partir de um corte preciso logo abaixo dos seios até os joelhos, mais ou menos a área que seria coberta pelos calções e faixa de cintura de um toureiro.

Os seios eram pequenos e entre eles, por sobre o esterno, via-se a causa aparente da morte, uma ferida profunda, com o feitio de uma estrela, e da largura de um palmo. A cabeça redonda estava raspada até o osso, desde acima das sobrancelhas até a nuca. (HARRIS, 2014, p. 95).

Além de oferecer uma imagem de toda a cena observada por Starling e Crawford, os trechos acima também procuram dar feições à mulher sobre a maca, além de reforçar sua vulnerabilidade. Fornece ainda um estudo sobre a crueldade envolvida no processo de assassinato e coleta de materiais humanos por parte de Buffalo Bill. É importante lembrar que, até o ponto destas descrições, ainda não está bem definida a natureza do serial killer, nem suas intenções em relação às peles que seleciona. Então, *O silêncio dos inocentes* visa, primeiramente, impactar e faz isso com o auxílio dos já mencionados elementos do grotesco. Desta maneira, quando Jame Gumb é apresentado, pouco temos a sentir de empatia, como poderia, talvez, ter ocorrido em relação a Francis Dolarhyde<sup>28</sup> em *Dragão Vermelho*.

Reforçando esta ideia, temos ainda as narrações voltadas para a vítima que permanece viva na história, Catherine Martin. Os passos em direção a ela são pormenorizados desde o momento em que ela surge, desconhecida, antes de ser capturada, até o desfecho de seu sequestro. O fato da personagem ser filha de uma senadora dos Estados Unidos amplia consideravelmente o apelo social do crime.

— Estou me dirigindo agora à pessoa que mantém minha filha em seu poder — disse. Aproximou-se mais da câmera, provocando uma desfocalização imprevista, e falou como nunca falaria sequer a um terrorista. — Você tem o poder de livrar minha filha sem machucá-la nome dela é Catherine. Ela é muito gentil e compreensiva. Por favor, solte minha filha, por favor liberte-a sem machucá-la. Você tem o controle da situação. Você tem o poder. Você é quem manda. Eu sei que você pode sentir amor e compaixão. Você é capaz

---

<sup>28</sup> É importante lembrar que esta empatia não se refere a compreender as motivações de Dolarhyde para seus crimes, mas sim, aprofundar-se em sua natureza assim como o faz Will Graham para solucionar os casos de assassinato.

de protegê-la contra qualquer coisa que possa causar-lhe dano. Você agora tem uma maravilhosa oportunidade de mostrar a todo mundo que é capaz de muita bondade, que é suficientemente grande para tratar outra pessoa melhor do que o mundo o tratou. O nome dela é Catherine. (HARRIS, 2014, p. 131).

Nesta mensagem que é filmada e divulgada na mídia, a senadora Ruth Martin se esforça para comover o assassino. É destacável a estratégia de repetir palavras que exaltem certas características, tanto da garota sequestrada, quanto do próprio sequestrador. Por um lado, vemos que o discurso procura passar a impressão de que uma suposta demonstração de poder por parte de Gumb é reconhecida pelas autoridades, uma vez que a ele são atribuídas todas as possibilidades de escolha. Por outro lado, a já citada condição de vulnerabilidade de Catherine serve como uma tentativa de apelo para os sentimentos do criminoso, ao mesmo tempo em que apela para os sentimentos do público que acompanha as notícias.

Também é necessário um olhar sobre as linhas finais, compostas por frases que conduzem a uma reflexão sobre o papel da sociedade em relação às atitudes de Jame Gumb. Há uma espécie de divisão de culpa pelos crimes que busca induzir um ato de benevolência do receptor da mensagem e uma esperança de redenção.

A morte para Gumb aparece mais como uma busca pela satisfação de vaidades muito particulares, que não tem relação direta com as mulheres assassinadas. Uma vez que ele consegue retirar as partes que lhe interessam, os corpos são descartados, simplesmente, com o único cuidado da escolha dos locais. A ideia da transformação a qual o serial killer tenta alcançar é também discutível, conforme observa Hannibal Lecter em um de seus encontros com Starling.

— (...) Você disse que violência e comportamento destruidor não são típicos do transexualismo. É verdade. Lembra-se do que dissemos sobre a raiva ser expressada como luxúria e o lúpus associado à urticária? Billy não é um transexual, mas pensa que é e tenta ser. Ele já tentou ser uma porção de coisas, acredito. (HARRIS, 2014, p. 180)

O diálogo contextualiza com uma discussão relacionada à crisálida encontrada na garganta da garota examinada, anteriormente, por Clarice. Seu significado, de acordo com Hannibal, seria o daquela almejada mudança que relaciona-se com Gumb vestindo-se com partes de mulher. Seu impulso, então, se dá devido às constantes rejeições de clínicas de cirurgia plástica, justamente por ele não ser, “comprovadamente”, segundo conclusão de Lecter, um transexual. Assim, o próprio indivíduo faz para si o corpo que deseja. Suas vítimas

são meras matérias primas e perdem parte de sua humanidade. Em resumo, ao buscar transformar-se, Gumb também transforma suas vítimas.

### **2.3 – Hannibal**

O volume que marca o fim da trilogia selecionada para este trabalho aproveita o sucesso e a popularidade conquistados por Hannibal Lecter e faz dele seu protagonista. Seu título é o próprio nome deste personagem que, ao fim de *O silêncio dos inocentes*, consegue escapar do cárcere em uma cena que mistura elementos do grotesco de forma a causar diferentes sensações em quem lê. Isto porque todo o mistério e ameaça envolvendo as capacidades de Lecter acabam sendo postos à prova.

Boyle abaixou-se para pegar o guardanapo no chão. Rápido como o bote de uma cobra, a algema fechou-se no pulso de Boyle e quando ele voltou o olhar para Lecter, a outra algema fechou-se em torno da perna fixa da mesa. Agora de pé, o Dr. Lecter atirou-se contra a porta enquanto Pembry tentava sair de trás dela e o ombro do Dr. Lecter forçava a porta de ferro em cima dele. Pembry tentava pegar a Mace no cinto, mas seu braço estava prensado no corpo pela porta. Lecter agarrou a ponta do bastão e levantou-a. Com essa alavanca torcendo o cinto de Pembry em volta dele, deu um golpe com o cotovelo e cravou os dentes no seu rosto. Pembry tentou agarrar Lecter com as mãos mas tinha o nariz e o lábio superior agarrados pelos dentes que os dilaceravam. Lecter sacudia sua cabeça como faz um cão matando um rato e tirou o cassetete do motim do cinto de Pembry. Dentro da cela Boyle agora berrava sentado no chão, tentando desesperadamente meter a mão no bolso para pegar as chaves da algema, atrapalhando-se, deixando-a cair encontrando-a de novo. Lecter bateu com o cassetete no estômago e na garganta de Pembry, e este caiu de joelhos. Boyle enfiou a chave numa das algemas, ao mesmo tempo em que berrava vendo Lecter se dirigir para ele. Lecter fez Boyle calar-se com um jato de Mace e, enquanto ele se engasgava, quebrou-lhe o braço estendido com dois golpes do bastão. Boyle tentou enfiar-se embaixo da mesa, mas cego pelo gás Mace, engatinhou em sentido contrário e foi fácil, com cinco golpes bem aplicados, calá-lo para sempre. (HARRIS, 2014 pp. 257 - 258).

A narrativa da fuga de Lecter busca abordar todos os descuidos dos profissionais, ao mesmo tempo em que explora a inteligência da personagem, que acaba sendo seu maior trunfo. Entretanto, há certa mudança brusca em suas atitudes, pois ele começa a atacar com violência e brutalidade. No filme, suas ações animais que envolvem mordidas e mutilações prosseguem enquanto uma música toca ao fundo. Os elementos distintos se mesclam trazendo à tona as duas faces da natureza de Hannibal, que é, ao mesmo tempo, um homem culto e educado e um criminoso agressivo com tendências canibais.

E este é o tom geral de “Hannibal”, originalmente publicado em 1999. A ideia de aprofundar a história na personalidade de Lecter destoa muito do que já vinha acontecendo nos primeiros livros. Antes, a representação de suas capacidades baseava-se no pouco que era dito. Desta maneira verificava-se certa mistificação do criminoso, que era apenas visto como extremamente perigoso devido aos cuidados excessivos que sua prisão exigia e pelos poucos relatos de seus crimes mais conhecidos.

O capítulo final da saga foi elogiado por Stephen King, consagrado romancista com inúmeras obras adaptadas para o cinema.

The readers who have been waiting for "Hannibal" only want to know if it is as good as "Red Dragon" and "The Silence of the Lambs" (we can exclude Harris's other novel, a terrorist thriller called "Black Sunday," from this discussion; it seems to have been written before the author himself clearly understood what he was up to). It is a pleasure to reply in the negative. No, not as good. This one is better. It is, in fact, one of the two most frightening popular novels of our time, the other being "The Exorcist," by William Peter Blatty.<sup>29</sup>

Stephen King associa Hannibal a monstros da cultura pop, destacando-o como um dos melhores. Além disso, o autor faz um comentário relevante sobre a natureza de Harris como escritor e um ponto singular que faz de seus trabalhos sinônimo de sucesso. Para King, a popularidade de suas obras se dá pela simplicidade e clareza, capazes de entreter um público variado e até “humilde”. Isto permitiu que Thomas Harris mantivesse certo “*status*” literário, mesmo tendo escrito poucos livros.

---

<sup>29</sup> KING, S. *Hannibal the Cannibal*. “Dr. Lecter is the great fictional monster of our time”. In: The New York Times on the Web. New York, 1999. Disponível em: <http://movies2.nytimes.com/books/99/06/13/reviews/990613.13kingct.html> Acesso em: 14 de outubro de 2018

Stephen King deixa evidente que ele reconhece em “Hannibal” um tipo de romance voltado para a diversão e não para reflexões filosóficas. Porém, também comenta que este não se destina ao público geral justamente por trazer elementos não convencionais. Assim, o fato de haver um canibal como protagonista visa satisfazer apenas aqueles que já estão familiarizados com o tipo de literatura praticada por Thomas Harris.

Stephen M. Fuller, que analisa a questão do heroísmo na trilogia Hannibal, apresenta, em seu artigo, várias críticas negativas a “Hannibal”. Algumas até indicam o desapontamento com o final da obra, com surpresas não tão interessantes para o público já familiar com o universo criado por Harris. Muitas destas críticas se devem ao ofuscamento da personagem Clarice Starling.

Dado o enorme triunfo crítico e popular de *O Silêncio dos Inocentes*, o aparecimento de sua muito aguardada sequência, *Hannibal*, em 1999 representou um evento cultural gigante, tanto nacional como internacionalmente. A revista *Time* relatou que no dia de sua publicação nos Estados Unidos, mais de 1,5 milhão de cópias de *Hannibal* cobriam as “prateleiras de exibição” (Gray 72), enquanto a *London Review of Books* anunciava que, no Reino Unido, as editoras imprimiam 175 mil e vendeu 71.000 cópias adicionais em seu primeiro dia lá. (FULLER, 2005, p.821)<sup>30</sup>

O livro, como aponta Fuller, foi um sucesso de vendas na época de seu lançamento, mas não por seu próprio mérito ou por algum apelo inovador. A fama de seu predecessor *O silêncio dos inocentes* gerou grande expectativa, até mesmo pela promessa de poder observar Hannibal Lecter livre. No entanto, sua fuga não contribuiu tanto para o crescimento de Starling como heroína, que teria agora que lidar com um criminoso ainda mais desafiador que aqueles já apresentados. *Hannibal* passa gradualmente a adquirir novas representações, indo de vilão a herói em determinadas passagens. Seus triunfos passam a ser possíveis graças aos novos inimigos, com destaque para Mason Verger, uma vítima que sobreviveu aos ataques do canibal.

---

<sup>30</sup> Given the enormous critical and popular triumph of *The Silence of the Lambs*, the appearance of its much-anticipated sequel, *Hannibal*, in 1999 represented a giant cultural event, both nationally and internationally. *Time* magazine reported that on its day of publication in the United States, more than 1.5 million copies of *Hannibal* lined “display shelves” (Grey 72), while the *London Review of Books* announced that in the United Kingdom, publishers printed 175,000 hardbacks and sold an additional 71,000 copies on its first day there.

“Hannibal” possui várias características que interessam a este trabalho, pois apresenta figuras com traços de sadismo<sup>31</sup> e outras motivações para a morte. Além disso, são variadas as formas com que o grotesco se manifesta, uma vez que Harris não abriu mão de descrições voltadas para a violência. Outro elemento incorporado é o da vingança, que é frequentemente reafirmada ao decorrer da trama.

Grande parte destas características aparecem em Verger, herdeiro de grande fortuna derivada de um império de indústrias frigoríficas. Em sua apresentação, temos uma ideia de como sua família costumava agir para lidar com os perigos que a ameaçavam.

O escândalo da “carne embalsamada” na Guerra Hispano-americana mal tocou os Verger. Quando Upton Sinclair e os caçadores de corruptos investigaram as condições perigosas dos frigoríficos de Chicago, descobriram que vários empregados dos Verger tinham caído inadvertidamente dentro da banha de porco, sido enlatados e vendidos como pura banha Durhams, predileta dos padeiros. A culpa não recaiu sobre os Verger. A questão não lhes custou sequer um contrato com o governo. (HARRIS, 2001, p. 28).

Este pequeno trecho ajuda a criar uma ideia do que está por vir, sobretudo levando-se em consideração os sentimentos de Verger em relação à Hannibal. Mais adiante, quando Starling visita a vítima sobrevivente, o próprio Mason revela como se deu o ataque de Lecter, que ocorreu durante uma consulta particular.

As próprias perversões de Verger se tornaram arma para o protagonista da obra, tendo em vista que seu convite para ir à casa do paciente envolvia demonstrações de suas práticas sexuais com o auxílio de instrumentos de tortura.

— Por isso baixei o nó corrediço na frente do meu espelho grande, coloquei-o no pescoço e fiquei segurando a alavanca de liberação na minha mão, e com a outra fiquei me masturbando e atento à reação dele, mas não dava para perceber coisa alguma. Em geral consigo ler as pessoas. Ele estava sentado numa poltrona no canto do cômodo. Tinha as pernas cruzadas e os dedos trançados sobre o joelho. Em seguida, ele se levantou e enfiou a mão no bolso do paletó, todo elegante, como James Mason pegando um isqueiro,

---

<sup>31</sup> No dicionário Michaelis, o termo sadismo se refere ao ato de sentir prazer por meio da dor ou sofrimento de outro. Pode se relacionar à tortura física, a mortes violentas, com requinte de crueldade e a atos sexuais. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sadismo/>. Acesso em: 14 de outubro de 2018.

e disse: “Quer um pouco de nitrito de amila?” Eu pensei: uau! Se ele me der um pouco agora vai ter que dar para sempre, para manter sua licença. Estou feito. Bom, se você ler o relatório, vai saber que era muito mais do que nitrito de amila. (HARRIS, 2001, p. 32).

A sequência do diálogo mostra também traços de sadismo do próprio Hannibal Lecter, que ainda faz uso de seus conhecimentos médicos para tentar provocar a morte de Verger. Os detalhes empregados na descrição da cena semeiam a imaginação dos leitores com sensações desconfortantes, até porque implica em mutilações, além de mostrar um ser humano sendo devorado vivo por animais domésticos.

— E foi uau mesmo! Ele foi até o espelho em que eu estava me olhando, chutou a parte de baixo e pegou um estilhaço. Eu estava voando. Ele veio, me deu o pedaço de vidro e me olhou nos olhos, e sugeriu que talvez eu gostasse de arrancar a pele de meu rosto com ele. Em seguida soltou os cachorros. Eu os alimentei com meu rosto. Dizem que demorou muito tempo para tirar tudo. Não lembro. O Dr. Lecter quebrou meu pescoço com o nó da forca. Eles pegaram meu nariz de volta quando abriram o estômago dos cachorros no canil, mas o enxerto não funcionou. (HARRIS, 2001, p. 32).

Este não é o único momento na história em que seres vivos são utilizados como arma de tortura e assassinato. Aliás, este é mais um ponto que diferencia “Hannibal” dos outros livros da saga. No terceiro livro, os humanos ainda são os articuladores, porque Harris dispensa o uso de acidentes, ou ataques naturais de criaturas. A retomada de Verger e a introdução deste na trama de Lecter também serve para explorar uma espécie de mundo obscuro do crime, lançando mão de práticas menos exploradas em obras do mesmo gênero.

Ocupando o lugar dos *serial killers*, com motivações e modos específicos de agir, temos matadores contratados, que articulam métodos alternativos de ceifar vidas em troca de pagamentos ou favores. O fato de a família de Mason Verger ser detentora de empresas frigoríficas é explorado em sua tentativa de se vingar de Lecter.

Em resumo, sua ideia se baseia na seleção de espécies específicas de porcos e no cruzamento destas para obter um animal ideal, capaz de se alimentar de seres humanos. Os suínos que Mason busca são aqueles cuja aparência possa causar terror, uma vez que ele



articula toda uma atmosfera, com o medo da vítima tornando sua satisfação. Isto porque o plano de Verger também inclui a filmagem para “apreciação” posterior.<sup>32</sup>

Qualquer porco comerá um homem morto, mas para comer um homem vivo é necessário um pouco de educação. Os empregados de Mason na Sardenha estavam se encarregando da tarefa. (HARRIS, 2001, p. 52)

Os responsáveis por executar as ordens de vingança são descritos por Harris como italianos praticantes do estilo sardo de sequestro, que tem como característica a exigência de quantias de dinheiro em troca da integridade do indivíduo apreendido. Para dar uma ideia de como seria o trabalho deles na morte de seu protagonista, o autor inclui uma descrição de práticas anteriores do sardo Carlo.

(...) Era experiente no ramo, e há vinte anos já dera um homem para os porcos comerem na Toscana – um nazista aposentado, conde de mentira, que obrigava crianças de uma aldeia toscana, meninos e meninas, a manter relações sexuais com ele. Carlo foi contratado pelo serviço e pegou o homem em seu próprio jardim, a 3 quilômetros da Badia di Passignano, e o deu de comer a cinco enormes porcos domésticos numa fazenda do Paggio alle Corti, mas para isso teve de deixar os animais sem ração durante três dias. O nazista lutava contra as amarras, implorando e suando com os pés no curral, e mesmo assim os suínos estavam tímidos quanto a começar a comer seus dedos que se retorciam até que Carlo, com uma pontada de culpa por violar o contrato, deu ao nazista uma gostosa salada com as verduras prediletas dos porcos, em seguida cortou sua garganta para facilitar o trabalho deles. (HARRIS, 2015, p. 163).

Ao propor esta forma de morte, o autor é irônico, pois seleciona um animal que serve como fonte de alimento para humanos em várias culturas. Ele não só brinca com a cadeia alimentar, como também faz alusão à inversão de papéis e à própria condição de vingança que interessa a Verger. Também não é desconsiderada a provocação ao próprio Dr. Lecter, que tem como característica marcante o ato de se alimentar de algumas de suas vítimas. Tanto que seu inimigo, em passagem posterior, ainda reflete sobre a possibilidade de jogar uma de suas partes para uma enguia de estimação<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> HARRIS, Thomas. *Hannibal*. Rio de Janeiro: Record, 2001, 7 Ed. pp. 51-52

<sup>33</sup> HARRIS, Thomas. *Hannibal*. 5. Ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015, p. 273.

Este ponto é retomado para mais uma ironia. É descrita a morte de Mason por sua enguia, quando, estimulada pelas palavras de Hannibal, Margot Verger ataca o irmão em seu leito<sup>34</sup>. A cena expressa o tom mais violento do livro, pois não dispensa detalhes que realmente transmitem a impressão de que havia um observador para aquela ocasião. Desta maneira, diferentemente dos trabalhos anteriores de Thomas Harris, “Hannibal” foca-se em mortes ocorridas no presente da narração, enfatizando menos as lembranças e reconstituições observadas em *Dragão Vermelho* e *O silêncio dos inocentes*. O efeito no leitor é efetivamente mais impactante.

No terceiro livro ficam claras certas referências utilizadas pelo autor para construir alguns detalhes da representação de Hannibal Lecter. Ao levar a personagem para a Itália, muito de sua personalidade começa a ser demonstrada, como seu interesse por estudos culturais e filosóficos. Além disso, faz-se um paralelo com seus métodos de assassinato, que tem traços de exibicionismo ou expressam algum interesse particular de Lecter. Ele não apenas mata, mas tenta demonstrar camadas de seus conhecimentos por meio da realização dos crimes e da exposição dos corpos.

Um exemplo explícito é a recriação da histórica morte de Francesco di Pazzi, membro de uma família influente da Renascença italiana que disputava poder com os Medici. O episódio em questão envolve o investigador-chefe Rinaldo Pazzi, que é apresentado no livro como sendo um descendente do Pazzi renascentista<sup>35</sup>. A ideia do nome ajuda a sugerir a provocação ensaiada por Hannibal, que realiza seu plano no mesmo local onde Francesco foi enforcado.

Harris explora todos os recursos de Lecter para provocar terror, em especial na descrição da morte de Rinaldo. Momentos antes de cometer o crime, o assassino apresenta cenas famosas de enforcamento, sempre atentando para os detalhes. Também não deixa de destacar o parentesco entre os Pazzi, o que contribui para um aumento gradual na tensão que a passagem exige. Então, quando o capítulo em questão se desenvolve, o investigador já está bem consciente de seu destino, e tem um reforço quando Hannibal o questiona sobre sua preferência sobre ter a barriga cortada ou não<sup>36</sup>. Apesar de faltar o elemento da surpresa, já que vários indícios preparam o leitor para o que está para acontecer, os demais artifícios narrativos utilizados por Harris ainda conseguem impactar, pois permitem um trabalho imaginativo satisfatório.

---

<sup>34</sup> HARRIS. *Ibidem*. pp. . 399-400

<sup>35</sup> HARRIS. *Ibidem*. p. 111

<sup>36</sup> HARRIS, Thomas. *Hannibal*. 5. Ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015, p. 193

Movimento rápido da Harpia na frente de Pazzi, outro movimento cortou sua ligação ao carrinho e ele se inclinou, passou por cima do parapeito levando atrás o fio laranja, o chão subindo rapidamente, a boca livre para gritar, e dentro do salão a enceradeira disparou pelo piso até se chocar contra o parapeito. Pazzi sacudiu-se com a cabeça para cima, seu pescoço se quebrou e as entranhas se projetaram para fora. (HARRIS, 2015, p. 195).

Clarice Starling também passa por uma transformação psicológica e comportamental quando comparada sua participação anterior na saga. Ela é aproximada de Hannibal com a apresentação de laços comuns. Os traumas da agente do FBI são retomados, assim como os de Lecter. Para isso, o autor explora as potencialidades de seu protagonista em mais uma cena em que a violência não fica de lado.

Starling é induzida a lembrar a morte de seu pai, sendo apresentada aos seus restos mortais<sup>37</sup>. A ideia do autor, ao trazer estes detalhes, parece ser mostrar que, mesmo diferentes em essência, Clarice e Hannibal são indivíduos complementares. Seus medos e aspirações geram identificação entre eles, uma vez que Lecter pode suprir a falta do pai de Starling, enquanto ela acaba por ocupar o lugar da irmã do canibal. Assim se tem um efeito de “final feliz”, a partir da redenção dos crimes do sujeito icônico, Hannibal Lecter.

Em um dos episódios mais expressivos do uso do grotesco nas obras de Thomas Harris, Hannibal faz com que Starling coma partes do cérebro de Krendler, agente do FBI definido no terceiro livro como um vilão que dificulta a vida profissional de Starling e ajuda Verger na captura de Hannibal. Sua morte marca o triunfo dos protagonistas, enquanto fortalece a imagem terrível de Lecter.

O método do Dr. Lecter para remover o topo do crânio de Krendler era tão antigo quanto a medicina egípcia, só que tinha a vantagem de uma serra de autópsia com lâmina craniana, uma chave para crânio e anestesia melhor. O cérebro em si não sente dor. A cúpula rosa-acinzentada do cérebro de Krendler estava visível acima do crânio serrado. De pé atrás de Krendler com um instrumento que parecia uma colher de retirar amígdala, o Dr. Lecter retirou uma fatia do lóbulo pré-frontal de Krendler, depois outra, até completar quatro. Os olhos de Krendler se reviraram para cima como se estivessem acompanhando o que acontecia. O Dr. Lecter colocou os pedaços na tigela de água gelada, acidulada com suco de um limão, para que ficassem firmes. (HARRIS, 2001, p. 217).

---

<sup>37</sup> HARRIS. *Ibidem*. pp. 416-419

Com “Hannibal”, Thomas Harris oferece ao público um personagem icônico que entende a morte como uma forma de arte. A partir das características de um homem de aparência comum, constrói uma espécie de monstro, conforme vários personagens de seus livros o denominam. Ele carrega em si elementos do mal e do horror, mesmo não dispondo de fisionomia deformada ou capacidades sobrenaturais. Seu principal atrativo para a experiência do medo é aquele mesmo encontrado nos contos policiais do século XIX, em especial os escritos por Edgar Allan Poe, que tornam o criminoso um inimigo público e fazem da realidade um perigo sempre constante por meio da identificação e empatia promovida pela verossimilhança literária.

Podemos identificar na obra de Thomas Harris o uso de muitos elementos presentes nos textos de Edgar Allan Poe. A exploração do que podemos chamar de “horror psicológico” é comum a ambos, porém nos romances de Harris não há traços sobrenaturais ou inclinações para dramas metafísicos. Seu horror é puramente psicológico e indica o triunfo do paradigma realista na literatura de investigação policial, sem perder a perspectiva do efeito que remete aos modelos literários românticos.

A figura do detetive capaz de realizar proezas investigativas apenas com o uso da lógica e da intuição, é exemplar neste caso. Poe estabeleceu este modelo com Auguste Dupin, que, mesmo sendo um detetive amador, causa admiração pela habilidade de raciocínio que idealmente deve espelhar a do leitor. Will Graham de Thomas Harris tem as mesmas características e ainda conta com a habilidade de sentir empatia pelos criminosos, empatia esta que também deve, idealmente, chegar aos leitores.

Outro traço recorrente no estilo de Harris é a espetacularização da morte que, assim como ocorre em Poe, é expressa com riqueza de detalhes, criando cenas realistas para aqueles que leem. Estas servem para criar impacto e, de certa forma, também alimentam um tom de seriedade para as tramas na qual estão inseridas. Isso sem deixar de lado o artifício do grotesco, que contribui para a estratégia de provocar as mais diversas sensações, sejam elas positivas ou negativas.

## CONCLUSÃO

A literatura do século XIX tem como uma de suas marcas o objetivo de causar impacto no público. Nesta chave o horror acabou conquistando espaço, explorando vários elementos na busca de causar determinados efeitos sensíveis nos leitores.

Em grande medida, a estratégia deste tipo de literatura está na apresentação do feio como um perigo iminente, passível de ser visto, de fácil identificação. Nestes casos, o medo se dá a partir de representações do sobrenatural, que pode ser alimentado por insinuações metafísicas e aparições de caráter assustador.

No século XVIII e na primeira metade do século XIX os cenários privilegiados por este tipo de literatura do medo eram castelos afastados da civilização ou residências abandonadas que davam o ar de mistério ainda que apenas nos limites da imaginação. Seres fantasmagóricos e terríveis assombravam vítimas indefesas, a questão da aparência, portanto, ditava os rumos do assustador. O desconhecido era temido, mas era representado como uma fantasia distante, pouco realista.

Edgar Allan Poe explorou outro tipo de terror na maior parte de seus contos e poemas. Suas técnicas não acompanhavam fórmulas pré-estabelecidas, tampouco se bastavam na ideia de considerar o feio como o inimigo. As ambientações de suas histórias tendem a ser obscuras, mas o fantástico e o estranho se expressavam em uma realidade mais reconhecível pelos leitores. O sobrenatural está ali, mas não sob a forma de monstros terríveis. Ele é capaz de se revelar na vida cotidiana das grandes cidades. As obras de Poe visavam justamente suprir os interesses dos leitores nesses contextos urbanos, tendo em vista a organização de um mercado literário. Os contos, como o próprio autor afirmou, precisam ser breves para comportar o momento, igualmente breve, da emoção.

A morte aparece na obra de Edgar Allan Poe em várias chaves distintas. Ela, por vezes, surge como o ponto final de uma vida de felicidade, fazendo com que o indivíduo que perdeu um ente querido passe por um momento de melancolia, sentimento considerado belo pelo autor. Mas a morte também é representada como um crime a ser resolvido pelo investigador e pelo leitor, que participa da investigação na medida em que a história avança.

Este último tipo de representação da morte marca a invenção de um novo gênero literário. Nele, o desenvolvimento não se baseia em elementos sobrenaturais ou situações nas quais o fantástico surge para dar as respostas. No conto policial de Poe, o detetive amador dispõe de informações detalhadas, que também são expostas para o leitor. A leitura

transforma-se assim em um exercício de imaginação racional, fundamentada em uma lógica realista.

Os contos detetivescos de Poe ainda têm a característica marcante de transferir os cenários, antes ermos ou sombrios, para as cidades modernas. Os monstros fantasiosos desaparecem para dar lugar aos criminosos, inimigos da sociedade e protagonistas nas notícias divulgadas pelos jornais. Assim, o feio em si não é mais condição reveladora de perigo, pois a ameaça pode vir de qualquer um.

O horror acaba se tornando um fenômeno mais psicológico, com o medo sendo associado ao realismo na descrição das cenas e dos acontecimentos. Esta condição se revela como uma nova forma de provocar sensações, em um novo tipo de ficção que será explorada por outros autores. São estes novos mecanismos e temas que aparecem nas obras de Thomas Harris, que não só apresenta esta combinação de investigação policial com horror, como também tematiza a espetacularização da morte.

As tramas de Harris são marcadas por traços realistas, são abastecidas com detalhes inspirados em crimes conhecidos. O grotesco revela-se pela brutalidade dos inimigos da lei e de suas motivações estranhas, perturbadoras. Revela-se ainda no jogo de oposição de contrários, como o feio e o belo.

A criação mais famosa de Thomas Harris é um exemplo desta dualidade. Hannibal Lecter é inserido em “Dragão Vermelho” como um criminoso violento que tem como principal característica insólita o canibalismo. Entretanto o refinamento de suas atitudes e o modo de agir perante a sociedade disfarçam seu lado “monstruoso” e produzem admiração. Ele é descrito como uma pessoa culta e de inteligência invejável, o que reforça o caráter singular da personagem.

Nos textos de Harris o horror psicológico é explorado com precisão e se aproxima do modelo criado por Poe. Entretanto, diferentemente do poeta do século XIX, Harris estende a duração do efeito que causa no leitor. Sua literatura produz uma tensão progressiva e constante. Esta é induzida pela composição alternada das cenas, que mesclam as descrições das ações dos criminosos e agentes da lei com as motivações psicológicas que as engendram.

Outra diferença está nos usos do sublime como recurso literário. Em Poe, ele é a expressão do espetáculo metafísico da morte, fundamento mesmo das narrativas. No caso de Harris, o sublime é apenas um recurso para caracterizar alguns personagens, como no caso da já citada sofisticação dos costumes de Hannibal, por exemplo.

Os romances de Harris se enquadram na lógica do entretenimento de massas explorando recursos que Poe desenvolveu. A exploração do horror psicológico como forma de causar sensações é traço presente nas obras dos dois escritores, mas enquanto Poe tinha os periódicos como veículo mais recorrente, Harris pode contar com uma indústria cultural mais desenvolvida, inclusive tendo suas obras adaptadas para o cinema.

No entanto é interessante perceber a permanência de algumas ideias literárias, como o uso do grotesco e da morte para causar comoção no leitor. No século XIX, Edgar Allan Poe escreveu poemas e contos com conotações metafísicas, associados ao caráter de transformação e progresso da sociedade. A obra de Thomas Harris, por sua vez, expressa a consolidação e a popularidade de um gênero literário cujos elementos fundamentais remetem aos termos da literatura do século XIX.

Em ambos o grotesco concorre para causar um determinado efeito no público. Ainda que se possa identificar diferentes formas de recepção das obras, mesmo que as técnicas empregadas não sejam exatamente as mesmas, partindo da ideia central da “Filosofia da Composição” de Poe, podemos dizer que cada obra, neste caso, produz sua própria filosofia. Porém, em ambas os objetivos finais ditam os caminhos a serem seguidos e os elementos relevantes a serem escolhidos pelo compositor. No fim das contas a busca pelo medo permanece no horizonte de um tipo de narrativa ficcional que, articulando premissas românticas e realistas, continua a cativar novos leitores e audiências.

## Bibliografia

- BAUDELAIRE, Charles. Prefácio. In: POE, Edgar A. *Contos de imaginação e mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012
- BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1993
- CASOY, Ilana. *Serial Killer: louco ou cruel?* São Paulo: Madras, 2004
- ESTEVES, Lainister de Oliveira. *Literatura nas sombras: Usos do horror na ficção brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KING, Stephen. *Hannibal the Cannibal: Dr. Lecter is the Great Fictional Monster of our Time*. New York Times, New York, june, 13, 1999. Disponível em: <http://www.nytimes.com/books/99/06/13/reviews/990613.13kingct.html>. Acesso: 22 de agosto de 2018.
- OLIVEIRA, Marina de. *Estudo do canibalismo na história e na literatura e o significado de Hannibal Lecter como possível ogro contemporâneo*. Santa Cruz do Sul, 2016. 46 p. Monografia (Graduação em Letras) Curso de Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, 2016.
- POE, Edgar Allan. “Filosofia da Composição”. In: *Poemas e ensaios*. São Paulo: Globo, 2009
- REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. 2. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- SILVA, José Luís de Oliveira e. *Narrativas urbanas: sensibilidades e fantasmagorias modernas em O coração denunciador de Edgar Allan Poe*. História & Perspectivas v. 24, 2011



## Fontes

HARRIS, Thomas . *Red Dragon*. New York: Putnam's Sons, 1981.

HARRIS, Thomas. *Dragão Vermelho*. 3. Ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014

HARRIS, Thomas. *Hannibal*. 5. Ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015

HARRIS, Thomas. *Hannibal*. 7. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2001

HARRIS, Thomas. *Hannibal*. New York: Dell, 2001.

HARRIS, Thomas. *O silêncio dos inocentes*. 9. Ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014

HARRIS, Thomas. *The Silence of the Lambs*. New York, NY: St. Martin's Press, 1991.

POE, Edgar Allan. *Assassinatos na rua Morgue e outras histórias*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2002.

POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2013

POE, Edgar Allan. *O escaravelho de ouro e outras histórias*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011

POE, Edgar Allan. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York, NY: Barnes & Nobles Inc. 2008.