

LUIZ CARLOS SEREZA

“Quebrando o silêncio”, uma análise da ideia de serial killer em *The silence of the lambs* (1980-2002)

Curitiba

2015

LUIZ CARLOS SEREZA

“Quebrando o silêncio”, uma análise da ideia de serial killer em *The silence of the lambs* (1980-2002)

Tese apresentada como requisito parcial à
obtenção de grau de Doutor em História
pelo Curso de Pós-Graduação em História,
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes,
da Universidade Federal do Paraná
Orientado: Prof^a. Dr^a Rosane Kaminski

Curitiba

2015

Catálogo na publicação
Vivian Castro Ockner – CRB 9ª/1697
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Sereza, Luiz Carlos

“Quebrando o silêncio” uma análise da ideia de *serial killer* em *The silence of the lambs* (1980-2002). / Luiz Carlos Sereza. Curitiba, 2015.
250 f.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosane Kaminski
Tese (Doutorado em Educação) - Setor de Educação,
Universidade Federal do Paraná

1. Educação – gênero – *serial killer*.
2. *Serial killer* – representação – cinema. 3. Psicologia – tipologia
criminal – *serial killer*. I. Título.

CDD 371.7



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.

E-mail: cpghis@ufpr.br Website: www.poshistoria.ufpr.br

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR) para realizar a argüição da Tese de Doutorado de **LUIZ CARLOS SEREZA** intitulada: "**Quebrando o silêncio**": uma análise da ideia de **serial killer** em **The silence of the lambs (1980-2002)**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua...**APPROVAÇÃO**....., completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Doutor em História**.

Curitiba, treze de outubro de dois mil e quinze.

Profa Dra Rosane Kaminski (Orientadora)
Presidente da Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano De Eugênio (USP)
1º Examinador

Profa Dra Denise Azevedo Duarte Guimarães (UTP)
2º Examinador

Prof. Dr. Clovis Gruner (UFPR)
3º Examinador

Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto (UFPR)
4º Examinador

À Liz

Agradecimentos

Toda pesquisa é resultado de múltiplos esforços e é por assim dizer: plural. Quando se é aluno na graduação estas palavras têm pouco sentido, elas ganham tonos apenas quando são desenvolvidas as primeiras pesquisas. Mas apenas nos momentos posteriores é que se percebe a força que isso representa na vida do pesquisador. Pesquisar no Brasil não é tarefa fácil, talvez hoje seja um pouco mais. Certamente isso ocorre pela possibilidade da construção de comunidades de pesquisadores que se auxiliam, nos vários sentidos do ato da pesquisa: da discussão aos momentos de apoio e descontração. Essas comunidades, por vezes, quebram as regras institucionais e mesquinhas do mundo acadêmico e colegas tornam-se amigos, a eles é fundamental atribuir reconhecimento. Do mesmo modo, aqueles mais próximos que ficam distantes, os familiares, deveriam figurar entre as notas de todo trabalho acadêmico Mãe, Avós, Irmã seguidos da data da intervenção e do dia que marcaram o lugar em cada trabalho escrito, à companheira co-autoria.

Mas, as coisas não são assim, o dispositivo do autor não permite dizer a verdade. Mostrar que nenhuma linha desta tese teria algum significado não fosse pelas pessoas que, em carne e osso, estão a nosso redor e que são muito mais importantes que as imagens fantasmagóricas de autores, mortos. Ao menos aqui, nos agradecimentos, pode-se fazer justiça, mesmo que seja a poética e já que o anacronismo está em moda, talvez valesse uma aplicação. E lembrar de um tempo onde o autor não existia e que todos os textos eram propriedade das comunidades que os construíam, furar o dispositivo e permitir alguns desejos, mesmo que seja aqui em uma parte do dispositivo.

E assim recodificar as referências em trabalhos acadêmicos dizendo a todas as pessoas importantes à minha vida que elas estão aqui, para bem ou para mal. Ainda nesta mesma anacronia valeria a pena dizer que fui orientado por uma bruxa e que a ela devo muito, afinal bruxas são mulheres à frente de seu tempo, livres e capazes de coisas incríveis, entre elas orientar-me. Não deve ser tarefa fácil, mas agradeço pela paciência, puxões de orelha, cuidados e reuniões em seu maravilhoso *sabá*, obrigado, Rosane você sempre terá um espaço em meu *Malleus Maleficarum*.

Ainda, no espírito anacrônico deveria agradecer a confraria/ corporação de ofício composta pelos amigos: Artur, Clóvis, Everton, Fábio, Hector, Manuel, Ozias, Raphael, Regy, Richard; assim como a versão da feminina desta instituição Bia, Bruna, Clara, Paty, Simone, Viviane. Aos grandes mestres que ajudaram na empreitada: Prof. Pedro Leão, Prof. Euclides e

aos dois professores que compuseram a Banca de Qualificação: Clóvis e Pedro Plaza pela leitura atenta e cuidadosa.

Por fim, a Liz a quem dedico o trabalho e agradeço a incrível paciência dedicada a nós durante este período de cárcere privado que vivemos nos *últimos anos de nossas teses*.

*I can't seem to face up to the facts
I'm tense and nervous and I can't relax
I can't sleep, 'cause my bed's on fire
Don't touch me I'm a real live wire*

*Psycho killer, qu'est-ce que c'est
Fa Fa Fa Fa Fa Fa Fa Fa Fa Far Better
Run Run Run Run Run Run Run away, ooh ooh
Psycho killer, qu'est-ce que c'est
Fa Fa Fa Fa Fa Fa Fa Fa Fa Far Better
Run Run Run Run Run Run Run away, ooOh aiaiaiuuu..*

*You start a conversation you can't even finish it
You're talkin' a lot but you're not sayin' anything
When I 've nothing to say my lips are sealed
Say something once, why say it again?*

*Psycho killer, qu'est-ce que c'est
Fa Fa Fa Fa Fa Fa Fa Fa Fa Far Better
Run Run Run Run Run Run Run away, oh oh oh
Psycho killer, qu'est-ce que c'est
Fa Fa Fa Fa Fa Fa Fa Fa Fa Far Better
Run Run Run Run Run Run Run away, OOOOh aiaiaiaiai*

*Ce que j'ai fait, ce soir la
Ce qu'elle a dit, ce soir la
Réalisant mon espoir
Je me lance vers la gloire...okeeee.. iaiaiaiaiaiaia
We are vain and we are blind
I hate people when they're not polite*

*Psycho killer, qu'est que c'est
Fa Fa Fa Fa Fa Fa Fa Fa Fa Far Better
Run Run Run Run Run Run Run awaaaaaaaaay, oh oh oh
Psycho killer, qu'est que c'est
Fa Fa Fa Fa Fa Fa Fa Fa Fa Far Better
Run Run Run Run Run Run Run away, ooOh aiaiaiaiaiuu..*

Psycho Killer, Talking Heads (1977)

Resumo

Este trabalho tem como principal interesse construir uma leitura da imagem de *serial killer* nas últimas décadas do século XX, tendo como porta de contato com o passado a produção cinematográfica, em especial o filme *The silence of the lambs* (1991) e outros produtos fílmicos, ou não, que estabeleceram ligação com esta produção. Desta forma, procurou-se compreender como os universos, geralmente entendidos como separados, da ficção e do “real”, foram entrelaçados nas tramas que compõem a fantasmagórica presença do *serial killer* nos Estados Unidos da América, uma novidade policial e estética do último quarto do século XX. Em grande parte das aparições destes personagens, sejam os reais ou os ficcionais, vão-se desenhando formas monstruosas com novos contornos, mas, preenchidas com cores tiradas de velhos bestiários compondo o próprio humano como monstro. Neste processo, a figura chave é Hannibal Lecter, de *The silence of the lambs* (1991), personagem composto por imagens retiradas de arquivos de crimes verídicos, o qual transformou-se em referente para percepção do *serial killer*, assim como está no epicentro do nascente gênero híbrido de *serial killer*.

Palavras chave: *serial killer*, monstruosidade e crime, gênero *serial killer*, história e cinema, história e crime

Abstract

This thesis has as its main subject to built a *serial killer* image set in the last decades of the twentieth century, taking the cinematographic production as a door of contact with the past, in special the movie “The Silence of the Lambs” (1991) and other filmic productions, or not, that have established connections with this product. In that way, we sought to understand how these universes, generally understood as separated, the fiction and the "real world", were intertwined in the plots that maintain the ghostly presence of the *serial killer* in the United States, as a police and esthetics novelty in the last quarter of the twentieth century. In most of those characters apparitions, being them the real ones or fictional, monstrous forms with new contours are drawn, but filled with colors taken from old bestiaries composing the human being himself as monster. In this process, the key figure is Hannibal Lecter in “The Silence of the Lambs” (1991), a character composed of images taken from files of real crimes, which has become a reference to the perception of the serial killer, as it is at the epicenter of the incipient, hybrid serial killer genre.

Keywords: *serial killer*, monstrosity and crime, *serial killer* genre, history and cinema, history and crime

Sumário

INTRODUÇÃO.....	11
PRIMEIRO CAPÍTULO – “O gênero como categoria útil à história”	28
1.1 – Primeiras peças do jogo: gênero policial	29
1.2 – Ampliando o problema: gênero no cinema.....	38
SEGUNDO CAPÍTULO – <i>O Arquivo Lecter</i>, histórias e alguns problemas de método	43
2.1 – <i>Red Dragon</i>	48
2.2 – <i>The silence of the lambs</i>	59
2.3 – <i>Hannibal</i>	66
TERCEIRO CAPÍTULO – <i>(Des)montando The silence of the lambs</i>	73
3.1 – <i>Fade in</i> - aparece Clarice: o livro, o roteiro, o filme	75
3.2 – A Jornada do Herói entra em cena.....	80
3.3 – A "sequência do mural" e as funções da fotografia	85
3.3.1 - Das imagens do canibalismo à "partilha do horror" nos anos 1980.....	94
QUARTO CAPÍTULO – <i>A agente, o canibal e o encontro</i>	104
4.1 – Hannibal Lecter: <i>serial killer</i> em <i>Manhunter</i> e <i>The silence of the lambs</i>	105
4.2 – A presença do passado em <i>The silence of the lambs</i>	108
4.3 – O encontro entre Lecter e Clarice: um gancho dramático	118
QUINTO CAPÍTULO – <i>Os olhos assassinos - uma coincidência estética</i>.....	131
5.1 – Imaginação, espaço e voz: Clarice.....	139
5.2 - Sequência do sequestro	150
SEXTO CAPÍTULO – Os dispositivos filmicos: uma invasão violenta.....	164
6.1 – A sequência do chuveiro em <i>Psycho</i> (1960).....	176
6.2 – A fuga de Lecter e as relações possíveis	185
SÉTIMO CAPÍTULO – Ver em meio à escuridão: o <i>serial killer</i> no limiar entre o horror e o desejo	192

7.1 - Bill e os cavalos.....	201
7.2 – Bem vinda ao lar, chapeuzinho.....	209
7.3 – <i>Serial killer</i> : usos perversos.....	214
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	222
FONTES	226
BIBLIOGRAFIA	233
Apêndice	242

INTRODUÇÃO

*Hello darkness, my old friend
I've come to talk with you again
Because a vision softly creeping
Left its seeds while I was sleeping
And the vision that was planted in my brain
Still remains within the sound of silence
Paul Simon, 1965*

Na clássica peça de William Shakespeare, *Hamlet* (1603), o príncipe da Dinamarca, com o mesmo nome da obra, busca vingança pela traição a seu pai, envenenado pelo próprio irmão. Na peça, o personagem do príncipe disfarça-se de louco e, por meio de sua loucura, diz a verdade. Guiado pelos fantasmas de seu passado, acaba por deixar vivo apenas um único personagem, seu fiel amigo Horácio. É Horácio que, mesmo se sentindo mais um antigo romano que um dinamarquês, mesmo querendo acompanhar Hamlet em seu sono final, deve permanecer vivo. Pois apenas o estudante, tão assombrado quanto Hamlet pelo fantasma do passado, pode testemunhar as últimas palavras do moribundo príncipe e compreender porque "o resto é silêncio".

Apenas Horácio tem o que precisa Hamlet para limpar seu nome e contar aos próximos a história da qual foi testemunha. Contudo, não se tem a versão de Horácio, pois o que sobreviveu na força do texto canônico de Shakespeare foi a ideia de que, de tudo o que passou, só restou um largo e profundo silêncio. A metáfora do silêncio, nos diversos espaços que a peça tocou, pode ser entendida como a morte ou como a absolvição (resultante da vingança alcançada) ou, ainda, como uma lembrança ou pensamento mais amplo: de que, no fim, tudo se desmancha no ar, não sobrando nada, apenas o silêncio.

"O que resta é o silêncio" é, em verdade, um dos maiores problemas filosóficos dos séculos posteriores (à criação da peça mencionada), pois apresenta as máscaras das potências políticas e afunda o ato da fala em seu lugar negativo: o inaudível, o silêncio. As imagens devastadoras construídas em torno da incapacidade da fala, da comunicação, do diálogo, desdobram-se em fenômenos muito diferentes dos escritos do bardo inglês. Mas a devastadora angústia que o silêncio causa foi habilmente carregada por vários suportes. Aparece no homem desfigurado preso ao silêncio eterno, do quadro de Munch, de 1893; nos olhos tomados por desejo intenso, atrás das barras de aço, de um vampiro que observa sua vítima, no *Nosferatu* de Murnau, em 1922; e a fila segue com o ceifador em um silêncio sepulcral, no *Sétimo selo* de Bergman, em 1956. Alguns descobriram como o silêncio é destruidor e converteram isso em suas práticas de trabalho: “não existe terror no estrondo, apenas na antecipação dele”, frase atribuída a Hitchcock que sintetiza bem o quanto o uso do silêncio foi motor de certos tipos de produtos.

Como metáfora ou como prática, o silêncio foi apropriado por dezenas de áreas. No intuito de romper com suas amarras, a História, como disciplina, comprometeu-se a “dar voz”, “romper o silêncio” que cercava os “excluídos da história”, as minorias, as mulheres, os homens comuns... enfim, aqueles que não tiveram direito à fala durante o longo reinado dos patriarcas brancos. Um esforço poético e louvável, que não permaneceu exclusivo aos domínios de Clio.

Nos Estados Unidos, por exemplo, um longo exercício estatístico pretendia quebrar o silêncio deixado pelas vítimas de crimes extremamente violentos, na tentativa de capturar os responsáveis. Nascia assim, entre os anos de 1983 e 1985, o *Violent Criminal Apprehension Program* (VICAP), no qual os dados de crimes sem solução eram cotejados com informações sobre assassinos detidos. Estes, por sua vez, geravam mais dados que produziam os “perfis” (perfis psicológicos), tornando possível a comparação, análise e observação dos crimes, dos criminosos e das vítimas em nível nacional.

Pela primeira vez, uma “polícia” em território estadunidense tinha um instrumento de percepção do crime em larga escala, o que era o sonho dos criminalistas da escola cientificista

do século XIX sendo posto em prática. Isto permitia aos agentes da divisão da Ciência do Comportamento do *Federal Biro Investigation* (FBI) perceberem certas semelhanças em relação aos conjuntos de vítimas. Tal agrupamento produziu uma percepção diferenciada de um tipo de crime em especial, os *serial murders*. A princípio, a noção provinha do simples fato de que os dados estatísticos revelavam mais semelhanças entre casos que provinham de jurisdições diferentes. É preciso lembrar que o trabalho policial, principalmente o anterior a 1980 e o promovido por polícias locais, sofria com um problema de arquivamento e descentralização, e as únicas formas de interligação entre os diferentes casos eram contruídas a partir da memória dos próprios policiais, sendo que apenas com a “informatização do sistema” os diferentes dados podiam ser contrastados e localizados. Por assim dizer, o *serial murder* é uma descoberta da era da informática.

Entre os anos de 1983 e 1986 surgiu então um novo tipo de crime, ou melhor, percebeu-se que existe um tipo de crime sobre o qual sabia-se muito pouco, afinal, *Jack the ripper*, Henry Howard Holmes, Edward Theodore Gein, Charles Milles Manson, entre muitos outros homicidas, eram criminosos conhecidos e famosos. A diferença que havia entre o passado e os resultados dos relatórios do VICAP era que, ao invés de serem considerados como casos isolados de crueldade gerada por insanidade e “psicoses” (como eram tidos), os crimes destes homicidas, assim como um largo conjunto de outros crimes, começaram a ser encadeados dentro de única categorização. Nasciam, assim, os *serial killers*.

Os agentes do FBI correram para desenvolver um conjunto de definições, juntamente com psiquiatras e juristas e, em 1984, Robert K. Ressler e John E. Douglas apresentaram um trabalho ao décimo encontro internacional da *Association of Forensic Sciences*, com o título “Serial Murder: a new phenomenon of homicide”. Dois anos depois, a literatura técnica policial começava a apresentar o termo. A publicação *FBI Law Enforcement Bulletin*, número 18, de dezembro de 1986, dedicada ao VICAP, trazia em suas páginas já um uso diferente, mas ainda centrado na ideia da condução do termo *murder*. A mídia e os demais dispositivos culturais tiveram um papel central na propagação e mudança do termo, como será visto adiante.

Com o “novo tipo de crime” surgia também um novo silêncio, especificamente voltado para o protagonista destes assassinatos. Perguntas das mais diversas começavam a surgir: o que é este criminoso? Como se parece? O que faz? Como age? Muitos produtos culturais tentaram responder estas perguntas: enciclopédias, biografias dos assassinos, *docudramas*, obras de arte, trabalhos de psicologia, trabalhos de amadores... tantos documentos que surgiram até editoras especializadas, como a *Pocket Books True Crime*. Contudo, nenhum outro produto se compara

com as obras de ficção e, entre elas, destacam-se *The silence of the lambs* (1991) e a série de livros e filmes do qual ele faz parte, aqui nomeadas de *Arquivo Lecter*.

Poucos são os textos e narrativas ficcionais (em formato filmico ou literário) que conseguem captar certos sentimentos e afetos de época e transportá-los para imagens. A proliferação das imagens de *serial killer* foi absorvida por estas narrativas (acima mencionadas) e, a partir delas, os significados do termo foram sendo alterados. O *serial killer* foi um emblema nos Estados Unidos da década de 1990, o qual produziu uma enorme comoção popular. Em torno desta comoção é possível observar uma articulação em larga escala da opinião pública, produzindo agregações ou desagregações dos grupos sociais. Ela se torna metafórica e constrói uma difusa rede de identificações e nomeações. Um exemplo emblemático pode ser retirado de um pequeno comentário realizado por Kate Zernike no periódico norte americano *The New York Times*, em 22 de outubro de 2002, quando um *Sniper* (atirador) assolava Washington. No texto, a dificuldade em definir este atirador é sumária, e a repórter anuncia esta questão pondo em dúvida se o assassino deveria ser nomeado como terrorista ou como *serial killer*, uma vez que poderia haver indícios de uma ligação entre o lançamento da refilmagem da história *Dragão Vermelho* e os atos bárbaros na capital dos EUA. Outros exemplos são a nota que descrevia o famoso Derby de Kentucky, onde o cavalo quarto de milha ganhador de nome Hannibal Lecter havia zunido na frente de seu concorrentes (entre eles o cavalo Peter Pan, *The New York Times*, 24 de maio de 1993); ou, ainda, quando um homem HIV positivo tentara matar um policial a dentadas, em 2005, e, mesmo depois de quatorze anos do lançamento do filme *The silence of the lambs* (1991), o *serial killer* foi imediatamente lembrado no jornal *The New York Times* (9 de agosto de 2005).

A proposta deste trabalho tem uma história, assim como todos os trabalhos no mundo, e, como em todas as histórias, conhecer suas tramas permite ao leitor ter uma visão diferente. Assim, o trabalho iniciou-se bem antes do texto escrito aqui. Os primeiros passos em direção ao tema da tese, na realidade, voltam a 2003, quando o autor empreendeu a primeira experiência de leitura de um tipo específico de literatura, a chamada “urbana”, no universo restrito de produção da cidade de Curitiba no início de século XX, e a descoberta da apropriação de linguagem do gênero policial acabou imprimindo um vício de pesquisa (GRUNER, et al., 2008). O trabalho posterior, realizado em formato de dissertação (SEREZA, 2008), refere-se à surpreendente descoberta de uma revista de contos policiais, terror, mistério e história em quadrinhos, chamada X-9. Ao analisar os usos políticos desta documentação, o autor teve a

possibilidade de construir a primeira versão de um entendimento mais largo acerca do conceito de gênero literário, suas implicações na história e de ensaiar a primeira síntese sobre a questão, assim como de fazer a primeira aproximação com a história dos Estados Unidos.

Existiam então estudos sobre literatura urbana e contos policiais. O próximo passo deveria ser em direção aos livros. A primeira escolha foi buscar uma leitura de narrativas policiais escrita por mulheres, J. P. James, Patrícia Higsmitth e a favorita Patrícia Cornwell. Durante o ano de 2010 foi dado o início à pesquisa e, na primeira formulação em texto, o tema escolhido provinha do livro *Point of origin (Foco inicial, 1998)* de Cornwell, onde a cena escolhida era o momento em que a protagonista, a médica legista Kay Scarpetta, tinha de cozinhar os ossos de uma vítima para extrair informações sobre a causa da morte. A cena tétrica devia encaminhar uma leitura focalizando os padrões de percepção sobre o corpo e os limites da ciência, e foi exatamente aí, quando o autor deste trabalho buscava um elo entre as práticas de representação do canibalismo na literatura entre o início do século XX e o seu final, que se deparou com o livro *Hannibal (1999)* em sua estante. Entusiasmado, iniciou assim uma pesquisa prévia sobre o livro, já conhecido graças aos filmes assistidos durante a adolescência. Foi ao aprofundar a leitura que algo tão surpreendente quanto o achado da revista *X-9* tirou-lhe o chão: era o processo de criminalização de um ato e, além disso, o fato de que as narrativas ficcionais que tinham Hannibal Lecter como foco pareciam ter relação com o referido processo.

O problema que guia a presente pesquisa poderia ser resumido do seguinte modo: **como *The silence of the lambs (1991)* alimentou-se de imagens do passado para construir uma visão pregnante sobre o *serial killer*, inserindo Hannibal Lecter como um monumento que, de monstruoso assassino e vilão, passa a ser um herói?**

Das fontes e dos conceitos

Em primeiro lugar, é necessário definir como será tratada a documentação neste trabalho e como foi construída uma argumentação que tem como objeto *The silence of the lambs (1991)* mas, também, um conjunto de outros textos filmicos e literários que guardam relação com aquele, sendo que havia certa dificuldade no tratamento e organização destes documentos, no que dizia respeito às suas análises e formas de transpor as ideias ao papel. As primeiras perguntas dirigiram-se a tentar compreender o que significava tal seleção de documentos. Os textos formavam uma saga ou formavam uma série? A noção de saga parecia não se adequar, uma vez que o centro dela deveria ser Hannibal Lecter e, embora houvesse a princípio uma possibilidade de chamar estes textos de saga, existiam ao menos dois problemas: o primeiro,

dizia respeito à natureza dos textos que provinham de duas linguagens bem distintas, cinema e literatura. Em segundo lugar, havia também o problema técnico, de que a o personagem de uma saga sofre mudanças profundas, e Hannibal nunca sofreu tais alterações, pois o que se altera é o mundo à sua volta. A ideia de série pareceu ser a mais indicada durante a maior parte da pesquisa, mas as discussões a respeito do texto, nos processos de escrita e avaliação que uma tese sofre, acabaram por objetivar que a ideia de uma *série* encaminhava uma cronologia por demais organizada que apontava um direcionamento linear, quando em realidade a obra tomou vulto em outros sentidos, como o leitor terá chance de observar.

A solução apareceu nos últimos fôlegos de escrita, quando preferiu-se lançar este problema no trato das fontes para o leitor. Afinal, se esta foi uma dúvida durante todo o período de escrita, nada mais justo que informar o leitor sobre tal questão. Neste sentido, a solução foi buscar uma forma de tratamento analítico que permitisse a união de documentação desigual e que evidenciasse de uma única vez a subjetividade e intenção. Buscou-se assim um mal contemporâneo, o de arquivo, para ler outro mal, o do *serial killer*. Escolheu-se então tratar estes documentos como *Arquivo Lecter*. Desta maneira, a linearidade caía por terra, podendo fazer com que outros conceitos costurassem melhor a imaginação do leitor. Vale lembrar que em um arquivo diferentes documentos podem ser associados, sendo a única zona de contato a percepção do *arquivista*.

Por esta expressão, *Arquivo Lecter*, entende-se o conjunto de textos filmicos, mas também as zonas de contato entre os filmes e os livros, que envolvem o personagem Hannibal Lecter, sendo eles: *Red Dragon*, livro de 1981; *The silence of the lambs*, livro de 1988; *Hannibal*, livro de 1999, todos escritos por Thomas Harris. Estes três livros, por sua vez, foram adaptados ao cinema. A primeira transposição foi realizada por Michael Mann, com o nome de *Manhunter*, filme de 1986, onde a história do livro de Thomas Harris, *Red Dragon*, ganhou sua primeira versão para o cinema. A segunda obra, *The silence of the lambs*, foi adaptada ao cinema em 1991 e contou com a direção de Jonathan Demme, um diretor estreante que viria a receber posteriormente o Oscar com esse filme. Em 2001, após nova história lançada por Thomas Harris em 1999, foi a vez de *Hannibal*, que ganhou sua versão cinematográfica em 2001, com direção de Ridley Scott. A esta altura todos os livros haviam sido transcodificados para o cinema, mas o sucesso entre o público permitiu que *Red Dragon* recebesse um *remake* em 2002, dirigido por Brett Ratner.¹

¹ *Manhunter*. Dirigido por Michael Mann. Orion Pictures/ Dino de Laurentiis Production. Estados Unidos da América, 1986. Versão digital (119 min), color. *The silence of the lambs* (O silêncio dos inocentes). Direção de Jonathan Demme. Orion Pictures. Estados Unidos da América, 1991. Manaus: Videolar, 2004. DVD (118 min.),

Desta forma, abrem-se todas as relações de poder do autor relativas à seleção, listagem e evasão quanto à documentação, já de início, fazendo com que todas as escolhas percam a neutralidade e sejam, por assim dizer, *Arkhe*, como enfatizou Derrida em seu texto *Mal de arquivo* (DERRIDA, 2001), onde diz que:

[...] encontramos simultaneamente a noção de origem como de comando, é porque no arquivo se encontra aquilo que legitima o poder: tanto positiva quanto negativamente. O poder depende de seus arquivos. Ele necessita, portanto, de dominar e controlar as informações aí contidas. Todo sistema de arquivo implica três movimentos básicos: a seleção, a conservação (em mais de um sentido deste termo) e o acesso às suas informações. (SELIGMANN-SILVA, 2009 p. 275)²

Contudo, durante a pesquisa o filme *The silence of the lambs* (1991) mostrou-se um título mais rico e complexo do que o esperado, sendo o mais premiado de todos, ganhador de vários prêmios da academia (o Oscar), incluindo melhor filme, direção, ator, atriz e roteiro adaptado. Acredita-se aqui também que o filme acabou por fundar um gênero novo e, como a categoria de gênero é fundamental à leitura proposta neste trabalho, foi dado um destaque maior a este tópico no primeiro capítulo da tese, furtando da introdução esta atividade.

Em *The silence of the lambs* (1991), uma jovem cadete do FBI é recrutada para entrevistar o perigoso psiquiatra canibal Hannibal Lecter, contudo descobre-se posteriormente que isto era uma estratégia do diretor do departamento de Ciência do Comportamento do FBI, Jack Crawford, para extrair informações de Lecter sobre um outro assassino: Buffalo Bill, o cruel assassino em série que mata e esfolia suas vítimas. Clarice Starling passa a ser o ponto de contato entre Lecter e o FBI, tentando barganhar informações com o canibal por promessas de melhorias na condição de aprisionamento e por sua transferência para um hospital psiquiátrico longe do ambicioso e antiético Dr. Chilton, médico responsável pelo hospital em que Hannibal está preso. Chilton, por sua vez, estraga o estratagema bolado por Starling e Crawford, tentando trazer os holofotes para si e tornar-se o responsável pelo salvamento de Catherine Martin, que havia sido sequestrada por Bill. Clarice perde a moeda de troca com Hannibal, sobrando-lhe

color. *Hannibal*. Direção de Ridley Scott. Universal Pictures / MGM / Dino de Laurentiis Productions. Estados Unidos da América, 2001. Manaus: Microservice Tecnologia Digital, 2008. DVD (131 min.), color. *Red Dragon* (Dragão Vermelho). Dirigido por Brett Ratner. Universal Pictures / Dino De Laurentiis Productions / Scott Free Productions. Estados Unidos da América, 2002. Manaus: Microservice Tecnologia Digital, 2009. DVD (124 min.), color. Ao final deste capítulo encontra-se um diagrama que posiciona a *Arquivo Lecter* em ordem cronológica.

² Ainda sobre os arquivos, valeria observar que “Falar hoje de arquivos, de colecionismo, de listagens e de musealização tornou-se quase uma obsessão. Faz parte de nossos atuais rituais acadêmicos recordar essa nossa cultura da memória. É imperativo hoje descrever e tentar entender essa nossa nova paisagem arquivada. É como se, de repente, todos nós tivéssemos ficado conscientes de que cultura é memória.” (SELIGMANN-SILVA, 2009 p. 273)

apenas suas memórias íntimas, as quais o canibal devora em troca de informações e charadas. O movimento de Dr. Chilton acaba permitindo a fuga de Hannibal, mas não antes dele dar a última pista a Clarice, que segue para chegar ao enfrentamento final junto a Buffalo Bill.

Esta história ficou cravada na memória filmica hollywoodiana e acabou por gerar mais dois filmes. Um deles é *Hannibal* (2001), um fechamento da trilogia, o outro, a história inicial. O livro *Red Dragon* recebeu duas adaptações, a primeira chamada *Manhunter* (1986), uma obra de cunho mais autoral, que fazia uma leitura bem particular do livro, e *Red Dragon* (2002), um *remake*/sequência, pois tentava seguir a mitologia criada por *The silence of the lambs* (1991), ao mesmo tempo em que representava um retorno a uma história que já tinha uma versão cinematográfica. Estes filmes têm suas tramas trabalhadas no capítulo I.

Estas três histórias e esses quatro filmes são imprescindíveis para a compreensão desta tese, contudo ***The silence of the lambs* (1991) é o objeto central de análise e o fio condutor**, entendido como produto que aglutina ou para o qual convergem outros, objeto que cria diferença e “escraviza” as outras narrativas. Por isso, a maior parte do trabalho volta-se a ele. A escolha de trabalho, do ponto de vista metodológico, foi dividi-lo em sete grupamentos e, com isso, desenvolver um trabalho de leitura e análise aprofundada contrastando linguagem e os componentes que eram absorvidos para desenvolvimento da narrativa. A divisão em blocos segue critérios de sentido do próprio texto filmico e pode ser observada pela seguinte organização:

A divisão dos blocos de *The silence of the lambs* (1991):

Divisões	Período	Descrição
Bloco I	00:00'00" 00:08'14"	Nele se dá a construção do ambiente em que Clarice pisa até a demanda da personagem
Bloco II	00:08'15" 00:19'35"	Este bloco foi dividido em duas partes: o primeiro cobre a conversa de Clarice e Dr. Chilton e os momentos em que este a leva a ala de segurança máxima; o segundo, o encontro entre Clarice e Hannibal
Bloco III	00:19'36" 00:48'43"	Tratam-se dos primeiros voos solo de Clarice, suas primeiras tarefas
Bloco IV	00:48'44" 01:04'45"	Este bloco oferece a primeira visão do ambiente de Bill em sua abertura e transferência de Hannibal para Memphis
Bloco V	01:04'46" 01:27'10"	O último encontro entre Clarice e Lecter e a fuga de Hannibal Lecter.
Bloco VI	01:27'11" 01:50'20"	O enfrentamento de Bill por Clarice
Bloco VII	1:50'21" 1:58'17"	O desfecho

Para a leitura do filme, vários conceitos vão aparecendo em meio ao caminho, entre eles: *imagens do passado*, *monstro*, *herói*. E alguns outros foram indispensáveis à realização do trabalho, como a noção de estrutura de sentimentos emprestada de Williams, e a ideia de fantasmagoria em Benjamin (que, como em Hamlet, é o fantasma particular do autor)³. Todos estes, contudo, giram em torno de uma noção mais ampla: a de que o cinema e a literatura ficcionais operam em um lugar discursivo sempre tensionado, criando questões e imprimindo problemas, por vezes relativos aos limites do homem, por outros ironizando suas próprias considerações. Nem todos os textos ficcionais em que aparecem as imagens de *serial killers* fazem parte do gênero que tentamos definir neste trabalho e, na verdade, na maior parte das vezes em que este conceito aparece, é inscrito em alguma mediação, estando ligado a outras tipologias filmicas e textuais. Todas elas auxiliaram na formação concreta do que é o *serial killer*, pois durante anos a imagem foi sendo refigurada, como é possível perceber na transformação ocorrida no interior da própria trilogia *Lecter*, de assassino cruel a herói. Apenas esta transformação já indica o quanto a configuração do criminoso tem pouco a ver com a imagem social atribuída ao *serial killer*.

Toda configuração social está vinculada ao regime de historicidade na qual se *experienciou*⁴. Talvez os assassinatos repetidos de maneira ritual sempre tenham existido, mas

³ A fantasmagoria aparece em Benjamin associada às questões da *imagem dialética*, e muito foi escrito sobre este conceito, que acabou ganhando atenção em relação à própria fantasmagoria. A edição de 1989 das obras escolhidas de Walter Benjamin traz a seguinte colocação a respeito do conceito em nota: "... Mas para Benjamin é fantasmagórico todo produto cultural que hesita ainda um pouco antes de se tornar mercadoria pura e simples. Cada inovação técnica que rivaliza com uma arte antiga assume durante algum tempo a forma...da fantasmagoria: métodos de construção modernos dão origem à fantasmagoria das galerias, a fotografia faz nascer a fantasmagoria dos panoramas, ... o urbanismo de Haussmann... se opõe à flanêrie fantasmagórica...". (BENJAMIN, 2000 pp. 62-63) Estas questões extrapolam a leitura realizada por Rolf Tiedemann, onde "o conceito de fantasmagoria que Benjamin emprega repetidas vezes parece ser apenas outra palavra para aquilo que Marx chamou de fetichismo da mercadoria" (KANG, 2009 p. 216). Entretanto, estes esquemas não permitem a percepção de que as fantasmagorias não foram operadas apenas nos dispositivos artísticos, ou nas ações dos personagens descritos em Benjamin, e os próprios personagens são fantasmagorias, *fogo fátuo*, que conduz a profundezas pantanosas. Mas este grau de imprecisão explica ao pesquisador que nem tudo é explicável ou tem exato sentido, podendo ser um operador poderoso quando entendido dentro da estrutura correta. "É preciso ressaltar que a compreensão de Benjamin da experiência moderna levanta um problema metodológico crucial que diz respeito ao objeto dos estudos sociais. Refletindo a natureza efêmera da experiência moderna, Benjamin distingue os fundamentos epistemológicos da historiografia materialista do historicismo convencional. [...] ao se dissociar da dialética hegeliana, mas seguindo a noção de modernidade de Baudelaire, isto é, 'o transitório, o fugaz e o contingente', Benjamin, [...] enfrenta o problema metodológico de que o próprio objeto de estudo desaparece, e as relações sociais só podem ser capturadas na forma de 'um fluxo', 'em movimento, em um movimento incessante'" (KANG, 2009 p. 220)

⁴ Hartog, ao refletir sobre o termo "regimes de historicidade", observa duas implicações referentes a esta expressão. A primeira é de que por regime de historicidade se entende a forma como uma sociedade trata seu passado e o representa. A segunda é de que o termo regime de historicidade serve para designar a modalidade de

apenas no final do século XX é possível que se fale sobre um *serial killer* - e isto não é força de expressão ou nota que se bate repetidas vezes para constituir uma verdade. Apenas no final do século XX as contingências históricas permitem o aparecimento de tal conceito, mas por quê?

Para responder a tal questão, propõe-se, nesta tese, ampliar um pouco o espectro da análise, pois a figuração do *serial killer* é componente direto dos modos pelos quais os agentes sociais concebem o *controle social* de grupos, por assim dizer, indesejáveis. Por indesejáveis é preciso entender e observar que não se tratam, única e exclusivamente, dos assassinos cruéis, mas o termo envolve um complexo espaço de interações sociais onde certos sujeitos (que constituem um número bastante largo) podem vir a representar problemas na continuidade do processo de integração social, principalmente aos agentes, grupos e instituições que pretendem manter o *status quo* da configuração. A relação entre controle social e fenômeno *serial killer* é direta, pois, em primeiro lugar, o *serial killer* é resultado de práticas deste processo de controle, provindo diretamente das instituições que estabelecem os sistemas de execução, como as diferentes polícias; em segundo, é necessário observar que existem dentro da configuração do controle social mais elementos que escorrem da cultura, da política e da economia. No século XX, mais propriamente no final do século, tem-se percebido que estes espaços cada vez mais se misturam, sendo elementos de uma mesma configuração social, e que fatores que antes eram tratados como exclusivos a um âmbito da sociedade, são em realidade processos de integração. É o caso do *serial killer*, em que as políticas de segurança assumidas nos Estados Unidos são reforçadas pela cultura da punição e pela economia de controle do crime, fenômenos distintos que operam em uma pulsão e direção.⁵

consciência que uma comunidade humana tem de si mesma, ou seja, como uma comunidade se entende. Constituindo de diferentes regimes de temporalidade, ele é, por fim, uma forma de traduzir e ordenar as experiências do tempo – de maneira a articular passado, presente e futuro – e produzir sentido. (HARTOG, 2003, p. 118).

⁵ Contudo, controle social é um termo bastante complexo que merece um pouco mais de atenção: em geral temos como o "conjunto dos recursos materiais e simbólicos de que uma sociedade dispõe para assegurar a conformidade do comportamento de seus membros a um conjunto de regras e princípios prescritos e sancionados". (BOUDON, et al., 1993 p. 653) Mas, sabe-se que o mesmo conceito também tem sido objetivado como outros significados, como explica Marcos Cesar Alvarez. Algumas discussões ensaiam mesmo explicar a própria crise da noção de controle social a partir das transformações nas formas de regulação social ocorridas entre o final do século XX e início do XXI. Robert Castel, por exemplo, já identificava na crise da noção de controle social o sintoma de uma crise mais geral das correntes da Sociologia que desde Durkheim pensaram o problema da integração social. Para Castel, o próprio social, como conjunto de dispositivos assistenciais voltados para restabelecer uma certa solidariedade entre os diferentes grupos da sociedade moderna, e o Estado Providência a ele associado é que estariam efetivamente em crise. A mudança de valorização pela qual passou a noção de controle social no final do século XX — do papel positivo em termos de integração social para o papel negativo em termos de dominação — mostraria justamente a avaliação crítica crescente dos custos dos dispositivos montados pelo Estado Providência. Outros autores contemporâneos têm seguido, por caminhos diversos, a direção dessas reflexões ao discutirem, mais especificamente, as mudanças nas políticas criminais e de segurança na modernidade

A formação deste Estado Penal encerra, literalmente, as bases de produção para o fenômeno *serial killer*, muito embora o fenômeno represente uma ínfima parte da constituição dos problemas de segurança, ou mesmo do número da oferta de crimes na composição dos atos considerados como tal, e a energia despendida em controlar este crime sempre reflete mais do que ele realmente é. No final dos anos 1960, quando alguns destes crimes começaram a se tornar evidentes (ainda sem nome, mas particularmente evidentes, pois estavam na linha de frente de outro ponto de ação que era a mídia) e até duas décadas posteriores, a simples ideia de um *serial killer* (ou um *mass murder*) operando na região fazia com que todos os serviços sentissem dificuldades em suas operações e as pessoas esvaziavam os espaços públicos em uma onda de insegurança.

A nação que construiu o perfil deste crime hediondo teve uma relação muito distinta no que tange à construção de modos de controle social nas últimas décadas do século XX. O aumento gradual de uma estrutura policial conectada, condicionada por modelos criminológicos "pragmáticos" gerou um pesado sistema de controle policial juntamente a uma alargada estrutura punitiva baseada quase que exclusivamente no encarceramento. A sociedade do final do século XX nos Estados Unidos chegava a cifras incríveis de 504 presos por 100.000 habitantes (CHRISTIE, 1998 p. 2), o que significa, na prática, um processo de encarceramento em massa, como será observado no decorrer do trabalho. A análise aqui proposta para *The silence of the lambs* (1991) busca compreender como elementos da cultura midiática estão interligados aos processos de produção da indústria do controle do crime. Quando se escuta tal afirmação, é comum imaginar que trata-se da produção da oferta e divulgação que se faz na cultura do medo e da insegurança. Isso realmente tem um importante peso, pois, se considerarmos as diferenças teóricas entre cultura do medo ou sociedade de risco, nota-se que em ambas os processos de comunicação são base de procedimentos. Os sistemas de comunicação operam na divulgação, mas também tem um importante papel na própria prática policial e criminológica.

Neste sentido, a noção de estrutura de sentimentos confeccionada por Raymond Williams auxilia a dar forma ao procedimento e posiciona o conteúdo do conceito de *serial killer* dentro de um espaço ao mesmo tempo maior (as contingências históricas das últimas décadas do século XX) e mais definido (o relacionamento entre este conceito e a comunidade que a produziu). Williams escreveu várias definições desta noção, sendo que durante muitos anos e em muitos de seus trabalhos havia certas discrepâncias, o que indica duas questões. A

tardia, na qual estaria ocorrendo a substituição do projeto de um Estado Social pelo projeto de um Estado Penal" (ALVAREZ, 2004)

primeira, que a noção tem certa plasticidade, ou seja, pode ser adequada a diferentes situações e espaços. A segunda, que foi resultado de amplo trabalho do autor, um projeto que permitiu que seus estudos criassem uma ligação entre obras de arte e a experiência histórica, de acordo com o próprio William:

O que eu estou tentando descrever é a continuidade da experiência de uma obra em particular, através de sua forma particular, até seu reconhecimento como uma forma geral, e então a relação dessa forma em geral com um período. Nós podemos olhar para essa continuidade, primeiro, de um modo mais geral. Tudo que é vivo e produzido por uma dada comunidade em certo período é, nós hoje costumamos acreditar, essencialmente relacionado, ainda que na prática, e nos detalhes, isso não seja sempre fácil de perceber. [...] Relacionar uma obra de arte com qualquer parte desse todo pode, em graus variados, ser útil; mas é uma experiência comum na análise perceber que, quando se mede a obra em contraste com suas partes separadas, ainda permanecem alguns elementos para os quais não existe contrapartida externa. É a isso, em primeiro lugar, que nomeio estrutura de sentimento. É firme e definido como “estrutura” sugere, ao mesmo tempo, que está fundado nos mais profundos e menos tangíveis elementos de nossa experiência. É um modo de responder a um mundo particular que na prática não é sentido como um modo entre outros – um “modo” consciente – mas é, na experiência, o único modo possível. Seus meios, seus elementos, não são proposições ou técnicas; eles estão incorporados, são sentimentos relacionados. (WILLIAMS, 2010 p. 10)

Contudo, a noção de estrutura de sentimentos aqui também bebe de outras fontes, que a readaptaram e constituíram-na com propósitos diversos. Lembra-se aqui de Edward Said e seu *Cultura e imperialismo*, de 1993, o qual permitiu, pela primeira vez, perceber que a noção de estrutura de sentimentos podia ser percebida no momento em que narrativas começam a fazer citações entre si e de si mesmas como partícipes das demandas que contam e desenham. (SAID, 1995 p. 45). Mas os termos de “citação” desenvolvidos por Said respeitavam, por assim dizer, outras regras, muitas vezes vinculadas às dinâmicas sociais do século XIX ou anteriores. Em tempo, é necessário dizer que muitos dos produtos literários do livro de Said são produtos escritos posteriormente a 1945, mas, como ele mesmo comenta, enquanto o ocidente se banha em narrativas que captam elementos como “a leveza a-histórica, o consumismo e a natureza espetacular da nova ordem”, os orientais (somando-se também grande parte dos outros lugares que não vivem esta lógica cultural, como a América Latina e a África) preocupam-se ainda com a própria modernidade. (SAID, 1995 p. 403)

Isso indicava a necessidade de compreender esta estrutura de sentimentos e suas próprias lógicas culturais em países que tinham a tal nova ordem em foco. Esta nova ordem pode ser nomeada de várias maneiras. Uma delas, que nos servirá de ponto de partida, mas não será assumida como um conceito a ser defendido nesta tese, é a ideia de *pós-modernidade*. O que nos interessa, no que diz respeito às discussões em torno do pós-moderno, é a forma como

alguns autores observaram e delinearum um conjunto de características e estratégias poéticas que são recorrentes na produção cultural desde o final dos anos 1970, e que acabaram sendo agrupadas sob esse rótulo de “cultura pós-moderna” ou de “poética do pós-moderno”, devido à identificação de aspectos comuns à produção literária, cinematográfica e de artes visuais, entre outras, como é o caso de David Harvey (2001) e de Linda Hutcheon (1991). Ou, então, tratados como uma espécie de “lógica cultural do capitalismo tardio”, para usar um termo de Fredric Jameson (1995), autor que não defende a existência de um pós-moderno como periodização, mas aponta traços culturais do que ele nomeia “capitalismo tardio”. Isso nos auxiliou na percepção da estrutura de sentimentos referente ao contexto de produção do nosso objeto de estudo. Ao falar desta lógica cultural das últimas décadas do século XX, Jameson adapta a estrutura de sentimentos para compreender o tempo por seus produtos e, principalmente, pelas estratégias de escrita e elaboração destes produtos. Assim, esses autores, a despeito de suas posições ideológicas, nos ajudam a perceber como a produção de um possível pós-modernismo (entendido, nesta tese, antes como postura cultural do que como periodização) baseava-se em sistemas de apropriação, citação e intertextualidades criados pelos diferentes modernismos (filmico, teatral, iconográfico e imagético das vanguardas histórias), ressignificando os produtos, dando-lhes novas formas, significados, sentidos; em segundo lugar, trata-se da possibilidade de marcar uma “discriminação positiva”, ou seja, de uma marcação que diferencie as lógicas de produção contemporâneas de modo a fazer emergir suas qualidades distintas.

O *Arquivo Lecter* é resultado constante destas estratégias de produção/escrita. Os filmes *Manhunter* (1986), *The silence of the lambs* (1991), *Hannibal* (2001) e *Red Dragon* (2002) marcam estas estratégias em suas produções, assim como os textos de Thomas Harris que deram a origem às histórias, por assim dizer, podem ser considerados exemplos de obras pós-modernas que canibalizam partes isoladas do passado, por vezes descontextualizadas, por outras atribuindo-lhes conteúdo. Estes fenômenos estão impregnados nos filmes e livros, literalmente, do título ao ponto final. Em *Red Dragon* (2002), filme adaptado do livro homônimo de Harris que inaugura a série em 1981, por exemplo, desde o título à construção do quadro de William Blake, *The great red dragon and the woman clothed in sun*, em uma das múltiplas personalidades do assassino de famílias Francys Dollarhyde, são várias as imagens do passado que informam este produto. Uma relação muito próxima ocorre em *The silence of the lambs* (1991) com as citações a Blake, dos poemas de *Songs of innocence and of experience*, e os poemas iluminados do livro *The lamb* e *The tyger*, que são imagens na confecção da trama e dualidades ratificadas insistentemente nas personagens de Clarice Starling e Hannibal Lecter.

Os fechamentos ampliam ainda mais o efeito de imagens do passado e a citação intertextual, sendo que *Hannibal* é um fechamento da trilogia, um monumento ao próprio passado da série.

Nesse sentido, entende-se aqui, como David Harvey explicou, que “é quase certo que o real estado da sensibilidade, a verdadeira ‘estrutura de sentimento’ [...] pós-moderno, está no modo pelo qual essas posições estilísticas são sintetizadas” (HARVEY, 2011 p. 48), sendo

[...] o fato mais espantoso sobre o pós-modernismo: sua total aceitação de efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formava uma metade do conceito baudelairiano de modernidade. Mas o pós-modernismo responde a isso de maneira particular; ele não tenta transcendê-lo, opor-se a ele e sequer definir os elementos ‘eternos e imutáveis’ que poderiam estar contidos nele. O pós-modernismo nada, e até se esboja, nas fragmentárias e caóticas correntes da mudança, como se isso fosse tudo que existisse. (HARVEY, 2011 p. 49)

Desta forma, as obras culturais ditas pós-modernas navegam em mares cheios de imagens, recolhendo o que acham ser necessário e trazendo à tona partes que lhes são interessantes, sem muito se preocupar com o que mais vem no arrasto da rede. Pois a “[...] preocupação do século XVIII em relação às mentiras e à falsidade passa a ser uma preocupação pós-moderna em relação à multiplicidade e à dispersão da(s) verdade(s), verdade(s) referentes(s) à especificidade do local da cultura.” (HUTCHEON, 1991 p. 145)

Hutcheon e Harvey permitiram produzir, no presente trabalho, uma interação entre o conceito de pós-modernismo e as noções de herói e monstro presentes nas narrativas estudadas. Pois, quando observadas dentro desta “poética”, para utilizar a nomenclatura de Hutcheon, estas imagens ou conceitos podem demonstrar uma multiplicidade de significados.

Quanto ao herói, este conceito, tão antigo quanto as próprias narrativas ocidentais, foi trabalhado em relação aos sistemas de produção que os realizadores escolheram para construir as narrativas, ou seja, a lógica da Jornada do Herói, no modelo Joseph Campbell do livro *Herói de mil faces*. Esta leitura de herói é utilizada aqui como formato de produção, mas não enquanto conceito de trabalho, pois o conceito assumido de herói é auxiliado por um elemento que norteia todo trabalho (assim como a estrutura de sentimento) e ambos parecem ser muito articuláveis entre si. Trata-se da ideia de fantasmagoria extraída de Benjamin, que neste trabalho tem uma versão muito pessoal: a percepção de que certos elementos culturais e sociais convergem em “desenhos” e “experiências estéticas”, elementos fundamentais para a compreensão de um período histórico. Como em *Paris, a capital do segundo império*, Benjamin conjura três entidades: o *flâneur*, o trapeiro e o dândi, para transformá-los em fantasmagorias de época que resumem as contradições da modernidade, nesta tese conjura-se o *serial killer* e

suas contradições: o monstro, o mentor e o herói, para compreender não as contradições, mas as tessituras e reconciliações entre presente e passado na pós-modernidade.

As diferentes identidades, significados e sentidos de herói foram ainda melhor elucidados pelo conceito chave de Bakhtin, que explica o quanto o herói tem de externo à obra, “sendo representação de uma consciência”. (TEZZA, 2001 p. 282). Desta forma, o herói torna-se uma ligação com o mundo externo em uma relação exotópica (externar a realidade da obra), extraíndo complementos de outros lugares, e construindo uma relação com mundo. Neste sentido, Bakhtin repele todas as lógicas pré-figurativas ao conceito de herói, para demonstrar que este está em consonância com algo muito mais cravado no tempo e espaço: o autor. (BAKHTIN, 2011 p. 10). O autor é o espaço de consciência representado no herói, é, por assim dizer, a ancoragem sócio histórica que marca o herói. No caso do cinema, a autoria é uma combinação, mas o disposto autor ainda existe, plural e amplo. Neste sentido, o herói nos permite adotar e entender uma visão de mundo mais plural, e seu pano de fundo, suas interações, expõem uma visão de mundo particular e vinculada às situações da contingência histórica a que pertence. Ao mesmo tempo, esse dispositivo aplica-se ao monstro, fazendo ver os elementos do que é permitido socialmente, pelos olhos do herói, e o que é culturalmente desviante, nos olhos do monstro. O fato é que no *Arquivo Lecter* estas separações são borradas, fronteiriças.

Por fim, um dos elementos mais complexos do trabalho é a relação entre o fenômeno da violência e as imagens de *serial killer* construídas no *Arquivo Lecter*. Boa parte do desvio que constitui e significa a monstruosidade do *serial killer* provem da capacidade deste de realizar atos de violência extrema. De modo similar, seus atos de violência desencadeiam e representam um medo social, uma insegurança ou dificuldade das sociedades contemporâneas em construir tipos de relações independentes do Estado, uma vez que os Estados, no final do século XX, diminuíram muito a rede de proteção social, fazendo com que as comunidades locais assumissem partes significativas da assistência entre os indivíduos (principalmente nos Estados Unidos). Neste sentido,

Podem haver na violência aspectos que sugerem uma lógica de perda de sentido: o ator, então, vem exprimir um sentido perdido, pervertido ou impossível, ele é violento, por exemplo, porque não pode construir a ação conflitual que lhe permitiria fazer valer suas demandas sociais ou suas expectativas em matéria cultural ou política, porque não existe tratamento político para essas demandas ou expectativas. (WIEVIORKA, 2007 p. 1152)

Assim, a violência no cinema de *serial killer* apresenta um catalizador de elementos, por vezes apresentando um lado terno: o monstro humano que prefigura uma demanda social (caso muito específico de Buffalo Bill, o homem que sofre com problemas de sexualidade e foi

abandonado por instituições especializadas, ou de Francis Dollarhyde que, vítima de violência doméstica, cresce como um monstro); por outro lado, a própria relação amplia a circulação do conceito de *serial killer*, o qual serve como uma fantasma social para o público.

O trabalho foi dividido em sete capítulos. O **primeiro capítulo** tem o intuito de apresentar a categoria de gênero fílmico/literário de *serial killer* como um problema histórico e teórico importante, constituindo um universo de pesquisa. Nele são explorados certos elementos que fazem do conceito de gênero uma importante estratégia de percepção das transformações históricas e, além disso, desenvolve-se uma primeira problematização dos processos pelos quais os modelos de escrita de outras tradições servem de referentes ao surgimento do novo gênero. Escolheu-se neste momento uma abordagem inicial que fornece apenas os subsídios base, e durante a tese o leitor perceberá que o desenho da categoria de gênero se amplia, completando um quadro.

O **segundo capítulo**, intitulado *O Arquivo Lecter, as histórias e alguns problemas de método*, constrói uma apreciação mais ampla aos filmes e à noção de *Arquivo Lecter*. Inclui uma apresentação das obras, dos personagens, das histórias e de certos procedimentos de produção, criando assim uma base ao leitor e, ao mesmo tempo, uma primeira crítica da documentação. O capítulo divide-se em três partes, respeitando a cronologia do *Arquivo Lecter*.

O **terceiro capítulo**, *(Des)montando The silence of the lambs*, apresenta pela primeira vez a metodologia de divisão da narrativa do filme, e neste capítulo também desdobra-se um trabalho com os problemas narrativos da obra, como o processo de produção, a presença de Clarice e a Jornada do Herói. Neste processo, uma sequência curta pertencente ao primeiro bloco de trabalho é recortada e trabalhada de maneira atenciosa: trata-se de uma leitura da “sequência do mural”, momento onde Clarice é apresentada à sua demanda. Ao debruçar-se na análise do primeiro bloco do filme, o capítulo abre-se para uma continuidade nos outros cinco que se seguem.

A agente, o canibal e o encontro é o **quarto capítulo**, no qual o segundo bloco da história recebe ênfase, duas sequências são analisadas e uma leitura dos processos de absorção de imagens do passado por meio da linguagem narrativa do filme ganha espaço. A análise demonstra o quanto de cuidado foi dado a este bloco na produção do filme e como os realizadores prepararam este momento para que fosse definitivamente distinto dos demais.

Após o encontro entre os dois personagens-chave trabalhado no capítulo anterior, o **quinto capítulo**, *Os olhos assassinos – uma coincidência estética*, traz dois momentos. Em primeiro lugar, trabalha partes das aventuras solo de Clarice contidas no terceiro bloco do filme, demonstrando que grande parte do conteúdo deste momento consiste em construir uma imagem

do *serial killer* com o aprofundamento na história de Hannibal e com a introdução do Buffalo Bill. A segunda parte do capítulo dedica-se a observar que este empenho em construir uma imagem do *serial killer* também representa uma modificação na geometria do olhar cinematográfico, tão marcada pelo melodrama. Alguns produtos culturais, como outros filmes, são contrastados com *The silence of the lambs* (1991) no intuito de entender um ato narrativo próprio do gênero de *serial killer*.

O **sexto capítulo**, *Os dispositivos fílmicos: uma invasão violenta*, desdobra-se numa leitura de como *The silence of the lambs* (1991) construiu o monstro humano e, para isso, o conceito de violência sofre uma leitura dentro de uma comparação entre a “sequência do chuveiro” de *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock e a “sequência da fuga” de Hannibal (esta componente do Bloco V), produzindo um comparativo do uso da violência como indexador de monstruosidade.

Por fim, o **sétimo e último capítulo**, com o título *Ver em meio à escuridão: o serial killer no limiar entre o horror e o desejo*, realiza duas tarefas ao propor uma análise do sexto e do sétimo blocos do filme: completa a leitura da monstruosidade, mas agora com Buffalo Bill como “protagonista”, e afere o sentido dado à noção de herói no *Arquivo Lecter* como elemento ativo da *cultura do novo capitalismo*.

PRIMEIRO CAPÍTULO – “O gênero como categoria útil à história”

Gênero não é uma palavra popular em muitas conversas sobre filmes – ou em todas as críticas – mas a ideia de uma segunda natureza dos filmes é nossa consciência deles. Filmes pertencem a gêneros tanto quanto pessoas pertencem a famílias ou grupos étnicos. Nomeie um dos clássicos gêneros fundamentais (beddrok genres) – Western, comédia, musical, filme de guerra, filmes de gangster, ficção científica, horror – e até mesmo o mais casual frequentador de cinemas terá uma imagem mental deles, parte visual, parte conceitual.

Richard T. Jameson, *They Went Thataway* (1994)

Desenvolver uma leitura sobre os gêneros com os quais dialoga *The silence of the lambs* (1991) possibilita uma percepção ampla do impacto que este filme teve. Para isso, é necessário ordenar o significado do que é gênero e como essa categoria pode ser operada. Esta categoria não deve ser compreendida como uma camisa de força que prende o texto fílmico ou literário,

mas sim como um elemento de ordenamento, aproximação e distanciamento entre diferentes *textos*. Entretanto, a teoria dos gêneros sofreu muitas modificações e críticas, principalmente em relação à maneira como organizava os materiais de trabalho. Pode, assim, gerar diferentes interpretações e certos equívocos quanto a seu entendimento, conforme o analista, principalmente pelos processos de apropriação, citação e ressignificação que fazem parte dos *dialogismos* do gênero.

1.1 – Primeiras peças do jogo: gênero policial

Toda vez que a palavra gênero aparece em qualquer texto que pretende ler e problematizar produtos artísticos - culturais, ficcionais ou documentais - várias questões vêm à tona. Em primeiro lugar, temos o problema da memória sobre os gêneros literários, que foram acusados no século XIX de serem cadeias de escrita, impedindo que os textos se tornassem literatura diferente do cânone, que era regido por uma "escola", uma vez que representavam um limite à questão da estética textual, delimitando e ditando formatos de escrita; em segundo lugar, os gêneros teriam sido resultado da racionalização cientificizante que reinava no século XIX e que pretendia estabelecer a crítica como uma ferramenta científica, assim a noção de gênero teria sido aplicada aos diferentes tipos de texto, por meio de uma adaptação de modelos taxionômicos, provindos das ciências biológicas e adaptadas à literatura; em terceiro lugar, cabe lembrar que as noções de cultura erudita x cultura popular que invadiram o século XX e foram alvo de vários estudiosos acabaram por separar a literatura de gênero como uma literatura menor, por não estar completamente identificada à noção de autoria e suas disposições particulares do período. Estas três particularidades já são suficientes para dificultar a utilização destes padrões. É preciso, ainda, lembrar que as críticas irmãs que vislumbravam as artes visuais e plásticas não tiveram os mesmos problemas, uma vez que as noções de movimento e vanguarda não trabalhavam com a permanência do objeto, mas com suas discontinuidades. Em crítica de arte ou em história da arte o rompimento tinha maior valor que o processo de reprodução formal.

Contudo, aqui defende-se a noção de gênero como uma importante ferramenta de trabalho, principalmente nos trabalhos com certas artes narrativas que permitem elementos de aproximação. Busca-se, neste sentido, um caminho que auxilie, pois como Bakhtin afirmara, os gêneros estão sempre a se proliferar graças ao caráter dialógico, pois a linguagem literária é um sistema complexo que está sempre em mudança, graças à sua vinculação direta com a vida

social (BAKHTIN, 2011 p. 267). Os gêneros, então, são resultados de ações dialógicas e intertextuais que produzem e são produzidos por fatores sócio-históricos, estando inteiramente ligados às práticas que lhes deram origem, assim como os produtos de gênero fazem parte tanto de um conteúdo estético/formal como das práticas sociais comprometidas em seus discursos, mensagens e atos comunicacionais. São eles, por assim dizer, indissociáveis.

Neste sentido, o gênero (seja o filmico ou literário) é um elemento vivo da linguagem que pode transformar-se em um instrumento de leitura não apenas de certos tipos de escritas, visualidades e produtos artísticos, mas também uma maneira de compreender certos elementos históricos que acompanham a transformação social das narrativas. Sendo assim, a categoria de gênero é uma importante ferramenta para compreensão dos textos e das práticas sociais envolvidas em seu aparecimento.

Para compreender a validade da questão dos gêneros basta acompanhar o trabalho resultante de autores dos chamados Estudos Culturais, como Raymond Williams, Fredric Jameson e Edward Said (entre muitos outros), para observar que muitos dos estudos destes autores giravam em torno da análise da mudança social e estética em um agrupamento de tradições de escrita/produção. O grande clássico de Raymond William, *Cultura e sociedade*, de 1956, estabelecia os processos de mudança em uma longa tradição de escrita objetivada pelo autor, que descobriu as transformações nas maneiras de ver, entender e sentir por meio da pesquisa de cinco palavras:

São elas *indústria, democracia, classe, arte, e cultura*. A importância dessas palavras, na nossa estrutura moderna de significados, é óbvia. As mudanças em seu uso, naquele período crítico [séculos XVIII e XIX], revelam uma mudança geral nas nossas maneiras características de pensar sobre a vida comum: sobre nossas instituições sociais, políticas e econômicas; sobre os objetivos que essas instituições são destinadas a representar; sobre as relações com essas instituições e os objetivos de nossas atividades no aprendizado, na educação e nas artes. (WILLIAMS, 2011 p. 15).

Ao perseguir estes cinco termos, o autor acabou encontrando a tradição de escrita de cultura e sociedade. Embora extremamente importante, e mantendo-se todo o respeito à obra de Williams, deve-se aqui questionar: o que o autor realizou? Não foi um exame de produtos culturais separados por meio de um elemento? Williams não objetivou a noção de transformação que se inicia em Edmund Burke (1729-96) e vai até George Orwell (1903-50)? Esta seleção de textos, distintos entre si, não apresenta certas afinidades entre eles, ocasionados por um fio condutor? Certamente a resposta a esta questão demandaria algumas páginas para ser resolvida. Contudo, admite-se aqui como uma visão possível ao trabalho de Williams, não

se trata de afirmar que o autor analisa o gênero de escrita de cultura e sociedade, mas sim que esta tradição de escrita é uma seleção de elementos com ênfase nas condições socio-históricas dos produtos culturais analisados e que constituem partes significativas do passado.

Também é preciso considerar, aqui, a questão dos gêneros cinematográficos, cuja herança principal é, certamente, literária. Essa questão perpassa a tese como um todo, e voltaremos a ela em diferentes momentos do texto, em diálogo com outras produções culturais. Há uma série de autores que se dedicaram a classificar filmes em diferentes grupos e subgrupos que foram sendo convencionados enquanto “ação”, “comédia”, “drama”, “ficção científica”, “film noir”, “terror”, entre outros.⁶ Mas toda e qualquer classificação deve partir de certos critérios de identificação. No início de seu manual sobre “gêneros cinematográficos”, Luiz Nogueira (2010) esboça uma definição, dizendo que:

Um gênero será uma categoria classificativa que permite estabelecer relações de semelhança ou identidade entre as diversas obras. Desse modo, será possível, seguindo o raciocínio genérico, encontrar a gênese comum de um conjunto de obras, procurando nelas os sinais de uma partilha morfológica e ontológica – assim, através da ínfima comunhão de determinadas características por parte de um conjunto de obras, poderemos sempre proceder a genealogia mais remota das mesmas, o que haverá de permitir compreender melhor o seu processo criativo e efetuar a arqueologia das ideias fundamentais que veiculam ou das situações que retratam”. (NOGUEIRA, 2010 pp. 3-4).

Nesse sentido, objetiva-se aqui uma tradição de produção/escrita, que tem como termo "aglutinador" o *serial killer* e, principalmente, os eixos de mudança de significado deste conceito em produtos culturais. As diferenças para com Williams são óbvias. Não se pretende aqui uma leitura tão densa nem tão abrangente quanto o grande autor inglês, e os motivos são referentes à capacidade; mas, também, a uma questão peculiar aos produtos que veiculam o termo *serial killer*. Esta pesquisa foi proveniente de um palpite que foi se constituindo em hipótese e que vai se confirmando durante o trabalho: a de que o termo *serial killer* pode e deve ser lido por meio de um conjunto de textos filmicos que têm em seu cerne a obra *The silence of the lambs* (1991).

Esta hipótese deve-se a um conjunto de detecções que ocorreram durante a pesquisa e que evidenciaram que *The silence of the lambs* (1991) cria um novo tipo de texto, um novo

⁶ São aqueles autores que construíram a identidade da crítica e teoria do cinema. Muitas vezes a noção de gênero parece ser uma apropriação de termos centrados em retratos não históricos ou naturalizados. Trata-se de pensar que os gêneros sempre estiveram presentes, não tendo relação com um processo de seleção, organização e alinhamento prévios. Estes termos vão aparecer em *Jean Epstein, mas também, em Serguei Eisenstein*, quando este constrói a leitura sobre montagem, e assim por diante. Os termos utilizados por autores clássicos permitiram a construção e o uso dos gêneros.

gênero (muito mais formalizado do ponto de vista estético que as tradições elencadas por Williams), o qual apropriou-se de elementos de gêneros já existentes, como o policial e as narrativas de horror, dando origem a algo novo e peculiar. Neste sentido, a contingência histórica torna esta invenção especial, uma vez que o criminoso do mundo "real", que cometia os assassinatos em série, problema detectado nas últimas décadas do século XX, não tinha uma imagem clara antes de 1991 e, com o filme *The silence of the lambs*, a referência a tal criminoso passava a existir através dos personagens do filme.

A ideia do surgimento de um gênero de *serial killer* é uma controvérsia ente autores que trabalharam com o tema. Para Sonia Baelo Allué, há uma ficção de *serial killer* que se inaugura em 1988, com os livros *The silence of the lambs*, de Thomas Harris, e com *American Psycho*, 1991, de Bret Easton Ellis. Sonia B. Allué define a estrutura deste tipo de ficção como:

Serial killer fiction is a genre that has close links with both the gothic and the detective genre. This fiction takes the chaotic world of gothic and adapts it to the contemporary world through the figure of the serial killer. This kind of criminal does not kill only once, as is usually the case in detective fiction. *Serial killers* kill over and over and, what is more important, they follows a pattern in the choice of their victims, a pattern that the detective must discover. Thus, in serial killer fiction the world of chaos is recuperated from gothic fiction, while underlining the figure of the detective, who competes with the serial killer for the main role in the genre. For Philip Simpson, Thomas Harris can be considered the creator of the serial killer formula⁷ and, in that sense, *The silence of the lambs* serves as a perfect practical example of those conventions. The aesthetics of the novel is designed to offer its readers different sources of pleasure: the command of disorder, the enjoyment derived from discovering patterns, the pleasing feelings of anticipation and repetition provided by the serial murders, the identification with an intelligent detective, and of course, the relish for transforming the murders into clues in an intellectual game. (ALLUÉ, 2002 p. 8).

Além das questões apontadas pela autora, ainda seria possível observar outras características formais. A mais perceptível é o acompanhamento do assassino pelo espectador/leitor (algo inimaginável nos romances policiais, mas característica das narrativas de horror onde o acompanhamento do monstro é imprescindível). Uma alteração concreta na lógica básica da ficção policial que passa do descobrir quem é o assassino, para um desvio onde todas as energias se voltam a pensar como este será capturado. Mas nem todos os autores concordam que Thomas Harris confeccionou as fórmulas da ficção de *serial killer*, criando

⁷ "A ficção de *serial killer* é um gênero com ligações próximas aos gêneros gótico e ao gênero policial. Esta ficção toma o caótico mundo gótico e adapta-o ao mundo contemporâneo por meio da imagem do *serial killer*. Este tipo de criminoso não mata uma vez apenas, como tradicionalmente na ficção policial. Os *serial killers* matam repetidas vezes e, o que é mais importante, eles seguem um padrão de escolha das vítimas, um padrão que cabe ao detetive descobrir. Assim, na ficção de *serial killer* o mundo caótico recuperado da ficção gótica, ao mesmo tempo, reforça a figura do detetive, que compete com o *serial killer* pelo papel principal no gênero. Para Philip Simpson, Thomas Harris pode ser considerado o criador da fórmula do *serial killer* e, desta maneira, *The silence of the lambs* serve como um exemplo praticamente perfeito das convenções. A estética do romance foi desenhada para oferecer diferentes fontes de prazer: o sentido de desordem, o prazer da descoberta em partes, a identificação com um detive inteligente e, é claro, o saborear da transformação das mortes em pistas de um jogo intelectual." (tradução livre do autor).

assim um gênero. Caso de Barry Forshaw, em *Devil's Advocates The silence of the Lambs*, de 2013, um estudo dirigido aos trabalhos de Harris, mas também aos filmes adaptados. Segundo o autor, o que cria o fenômeno *serial killer* são os filmes que constituem adaptações das obras de Harris, os quais foram produzindo mudanças nas histórias e, principalmente, redefinindo elementos e criando caminhos às obras. Para Forshaw, o filme de 1991, *The silence of the lambs*, é o marco que deve ser seguido. Neste trabalho, a tendência é concordar com Forshaw, uma vez que *The silence of the lambs* (1991) criou uma monumentalização da imagem do *serial killer* com a criação de Hannibal Lecter. Além, é claro, de ser o primeiro produto que envolve o personagem Hannibal e que utiliza definitivamente o termo *serial killer*. Mesmo que as discussões entrem em detalhes sobre o surgimento, tanto Allué quanto Forshaw concordam que as fontes que alimentaram este gênero foram tomadas de empréstimo de gêneros mais antigos, que aqui chamamos de horror e policial.

No caso do horror, assim como na literatura policial, que aqui também terá importância ímpar para reconhecer o surgimento de um novo tipo textual, a noção de gênero nos informa não apenas características da escrita dos autores mas, também, os usos, apropriações e jogos intertextuais que autores, pintores, roteiristas, diretores, enfim produtores culturais fizeram de seus antecessores. Que, pode-se adiantar, foram muitas e, em certa medida, muito jocosas. Assim, aqui *gênero é uma categoria útil à história*.⁸

Por enquanto a noção de gênero adotada será um tanto mais restritiva que a composta por Bakhtin, pois no momento o interesse é compor um quadro de certos elementos que formam a narrativa de *serial killer* e evidenciar alguns caracteres da tradição de escrita da qual o novo gênero se alimentou para a produção das novas narrativas. Na definição de Sandra Reimão, o romance policial seria uma narrativa onde existe um mistério e um indivíduo disposto a solucioná-lo (REIMÃO, 1983 p. 8). Contudo, nem todo texto que trabalha com o misterioso é, necessariamente, considerado policial. Para que a narrativa pertença a este gênero é preciso que autores e produtores respeitem algumas regras de *fabricação*, pois, como indica Todorov:

O romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer “pior”: quem quer “embelezar” um romance policial faz “literatura”, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgredir as regras do gênero, mas o que a elas se adapta (TODOROV, 2003 p. 95).

⁸ Uma outra categoria, ou melhor, a negação desta categoria, que se faz necessária é a de influência que, conforme Baxandall, reduz em muito a percepção dos materiais. O autor sugere que façamos o caminho inverso: que, ao invés de buscarmos as influências de pintor (aqui uso novamente a ideia de produtor cultural), devemos nos bater a entender como o pintor tomou, citou, desenvolveu, transformou... em sua arte o que viu na arte do outro. (BAXANDALL, 2006 p. 102).

Há uma questão importante nesta afirmação de Todorov, pois a produção das narrativas policiais tem vinculações a um conjunto de regramentos próprios do gênero, e estas, por sua vez, carregam informações que compõem a trama policial; de fato, o respeito às regras da narrativa policial é o que define o gênero como tal. Quando um leitor ou o espectador realiza o procedimento de leitura, seja de um dos fundadores do gênero, seja de um romance policial publicado recentemente, ou mesmo de uma das transposições desta tradição ao cinema, o leitor encontrará diferenças de produção. Superadas apenas por um grande número de permanências que pode ser observado sem muito esforço, estas continuidades dizem respeito a duas questões básicas. A primeira é que o romance policial existe apenas porque estas suas regras foram mantidas no momento de sua criação até a criação dos textos posteriores. A segunda é que uma particularidade do policial é a característica do excessivo jogo de citações existente no gênero. Esta característica foi transposta para a maioria das obras do gênero de *serial killer*, e é parte constitutiva dos pastiches, bricolagens e ironias das obras de Thomas Harris. Entretanto, nenhum romance supera as intertextualidades desenvolvidas pela linguagem cinematográfica no que diz respeito à constituição do seguimento de narrativas do gênero de *serial killer*. A transposição das narrativas literárias ao cinema está em conformidade com a lógica de produção cultural do período, onde não há limites tão claros em relação às noções de *tempo* e *espaço*. Um texto escrito complementa o conteúdo audiovisual que aprimora e torna-o mais comunicativo, mais amplo. Por vezes, configura um novo produto, ou transforma os sentidos e significados, em uma troca constante de conteúdos e significados.

Em seu livro *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*, Jameson explica que as obras oriundas dos produtores “pós-modernos” vivem “em plena ‘*intertextualidade*’ como característica deliberadamente urdida do efeito estético e de profundidade pseudo-histórica, na qual a história dos estilos estéticos desloca a história ‘real’.” (JAMESON, 1995 pp. 46-7, grifo nosso). Deste modo, implica-se que o analista das obras contemporâneas deve ter em mente que os deslocamentos, as citações, os usos e apropriações compõem a obra e devem ser percebidas como instâncias de criação. Citar outros contos, casos narrados em outros romances, nomes de detetives famosos da literatura, personagens de outras histórias... é o processo pelo qual os textos se inserem na “realidade” do mundo contemporâneo, é um dos mecanismos que o autoriza. Mas no caso das narrativas de *serial killer* este processo extrapola os campos de leitura.

Uma das maiores preocupações no presente trabalho, no que tange à questão da identificação do gênero de *serial killer*, é perceber como estas narrativas insistentemente

buscam nas imagens do passado elementos para o constituir significados no presente de suas confecções. Esta "descoberta" deve-se inicialmente à preocupação demonstrada por Edward Said em *Cultura e Imperialismo*. Já no primeiro capítulo do livro o autor discute o problema dos territórios sobrepostos e deslocamentos dos processos culturais onde a geografia e controle do passado operam práticas de separação, inclusão e resistência. No caso exposto por Said, as *imagens do passado* (SAID, 1995 p. 46) dizem respeito à confecção de processos que justificaram a dominação imperial, ou a resistência cultural de um grupo contra a invasão. Elas foram operadas por diferentes produtores culturais e informam sobre a relação de contato entre diferentes culturas, sendo o controle da história desta peça fundamental na dominação da cultura do imperialismo. Esta parece uma preocupação que ressoa a partir do ponto de contato entre diferentes culturas "nacionais". Contudo, a pergunta que permaneceu aqui diz respeito a outra esfera, como as *imagens do passado* operam dentro das culturas nacionais. A ideia de que "mais importante do que o próprio passado, portanto, é sua influência sobre as atitudes culturais do presente" (SAID, 1995 p. 49) abriu a percepção desta pesquisa e, seguindo esta ideia, duas questões tornaram-se evidentes: a) que a apropriação de modelos de escrita do passado, como o gênero policial e as narrativas de horror, tratava-se exatamente da questão levantada por Said, pois as narrativas de *serial killer* respondiam a um conjunto de demandas que tentavam explicar o que era o *serial killer* e, para isso, buscavam nas imagens do passado soluções e referentes para explicar o que era o *serial killer*; b) que, ao mesmo tempo, este movimento das narrativas de *serial killer* ligava-se à produção pós-moderna, ente outros fenômenos, mas predominantemente, pelo tratamento dado ao passado:

Essa ruptura da ordem temporal de coisas também origina um peculiar tratamento do passado. Rejeitando a ideia de progresso, o pós-modernismo abandona todo sentido de continuidade e memória histórica, enquanto desenvolve uma incrível capacidade de pilhar a história e absorver tudo o que nela classifica como aspectos do presente. (HARVEY, 2011 p. 58).

Desta forma, não apenas as características dos textos de policia e narrativas de horror interessam a esta pesquisa, mas também um largo conjunto de apropriações realizadas pelos autores/produtores, que retiram elementos do passado deslocando uma "metaficção histórica", reintegrando imagens como canibalismo, pinturas do século XIX, estilos filmicos do início do século XX ou das décadas de 1960 ou 1970, tratadas como *fontes* preciosas para significar o *novo*.

Quando abordado o gênero policial, essas características já estavam presentes, embora diluídas nas regras de produção, afinal, não existe gênero policial sem que seus autores, de

alguma maneira, articulem sua história. Não haveria romance policial se a própria história do romance não fosse de alguma maneira contada e recontada. Esta peculiaridade "herdada", na verdade apropriada e, na maioria das vezes, uma apropriação feita de maneira muito consciente, tem permitido observar como se dá a comunicação entre diferentes processos de produção no novo gênero.

Mas há uma característica que sofreu largas alterações, pois o romance policial conjuga uma espécie de tradição e uma maneira de articulá-la. O gênero policial foi desenvolvido pelos diferentes produtores como um conjunto narrativo que conta e reconta a mesma história, talvez uma história/memória, sem necessariamente preocupar-se com os outros procedimentos narrativos que a cercavam ou, ao menos, produzindo uma rearticulação entre as regras dos cânones com novidades de escrita (como a novas propostas de literaturas), novidades tecnológicas (como o surgimento do processamento computacional e seus efeitos nas áreas de vigilância e policiamento), transformações no campo da criminalística (o problema da percepção de novos tipos de crimes e dos processos de tratamento).

A maioria das narrativas policiais que figuram entre os grandes artefatos de recepção pelo público, produzidos na segunda metade do século XX, realizou a tarefa de manter os procedimentos de reconhecimento de certas regras de produção combinadas com as modificações das experiências do mundo que emergia dos traumas das Guerras e das disputas entre grandes potências, tendo de se adaptar às realidades de novos processos de percepção do crime e novas lógicas de produção cultural. Algo de muito positivo surgiu deste meio para os produtores culturais desta tradição.

Se outros discursos literários, imagéticos ou cinematográficos modernos procuraram pontos de ruptura, tentativas de criar uma linguagem ou um "gênero" novo, o romance policial, por sua vez, constituiu uma linguagem que ressignificava **momentos do passado** ou trazia para dentro de sua composição as novidades, sugando as informações externas para articulá-las em um caleidoscópio que, dentro de um espaço fixo, forma as mais variadas imagens, simplesmente alterando caracteres internos. E esta operação só pode ser realizada quando rearticula as estruturas internas do gênero. Um bom exemplo de como funciona tal dispositivo é *A sangue frio*, de Truman Capote, que narra as tramas de um crime cometido em uma pequena cidade do Kansas. A história compõe praticamente todos os processos de uma narrativa policial, sendo o próprio autor o detetive, mas sua narrativa, embora pertença às narrativas do grande *campo policial*, não é em si um romance de tal *tipologia*, pois ao longo da trama o mistério ou inquérito vai sendo transformado em algo diferente, menos jocoso e mais introspectivo - o que não impediu que sua transposição cinematográfica fosse uma narrativa policial.

No caso do romance policial, o efeito no leitor só é possível se este interpretar, mesmo em um processo de imaginação, que o texto é um relato fiel de uma história verossímil. As narrativas de *serial killer* trabalham na mesma direção. Os traços de verossimilhança compostos por cuidados constituídos pelos autores/produtores, como o uso de espaços conhecidos no mundo real e técnicas de investigação condizentes ao período de escrita/produção onde as tramas se desenrolam, são típicos elementos destas narrativas. Os textos apenas fazem sentido quando articulados como uma impressão da verdade. Talvez por este motivo o romance policial tenha nascido pela narração de memorialista e tenha sido popularizado por este tipo de narrativa. Comparada com os textos de *serial killer*, esta prática parece ter sido deixada de lado. Nas histórias de Poe, quem conta a história é um companheiro do detetive, assim como o Dr. Watson, mais tarde, foi o narrador das façanhas de Holmes. Mas as narrativas de *serial killer* abandonam este formato e, no caso de *The silence of the lambs* (1991) mantém a dupla, mas concentram esforços em inscrever os personagens na trama.

No romance policial o narrador transporta o leitor para um plano onde a história deve permitir que o leitor duvide que o texto pertença aos domínios da ficção. A posição ocupada pelo narrador é fundamental para isto, pois ele é testemunha ocular dos fatos narrados. Nas narrativas de *serial killer*, o narrador parece não respeitar esta estratégia de escrita. Nos romances de Thomas Harris, a narração é realizada por um narrador onisciente, que não participa da história e vai fornecendo informações sobre a mesma, de maneira a construir a trama, os perfis psicológicos e o enredo sem um ponto de perspectiva fixo. Este processo foi apropriado pelas diferentes adaptações filmicas que contam a história com foco em certos personagens, mas sem limites. Neste sentido, as cenas onde os *serial killers* que são alvos da investigação estão inseridas em meio a história são narradas e pontuadas de maneira a revelar quem são estes personagens, o que estão fazendo... sem causar nenhum prejuízo à narrativa de *serial killer*, pois o mistério que a envolve e que propõe não é descobrir quem é o assassino, mas sim como ele será capturado, e se o será. Algo inimaginável a um romance policial, onde apenas as pistas devem ser apresentadas e contadas pelo narrador-amigo. E mesmo quando o narrador-amigo não é o recurso, a memória do detetive entra em ação

O gênero de *serial killer* tem este tipo de narrativa graças a uma característica gerada pelo texto, a insegurança. A ideia de um narrador memorialista acaba tornando ao menos um dos detetives, mas geralmente os dois, em um personagem invulnerável (SEREZA, 2008 p. 47). Na tradição de escrita do romance policial, é difícil imaginar que Holmes, por exemplo, seja ferido mortalmente. Com a virada do século XX aconteceram grandes transformações no gênero, com o advento do romance *noir*. Neste, a narração em primeira pessoa e o tipo de

relacionamento com o crime gerava certa insegurança quanto ao destino do detetive. Em vários casos, os detetives dos romances negros chegam a morrer, mas basta lembrar que Sam Spade teve uma longa carreira nos livros de Dashiell Hammett. As histórias das narrativas de *serial killer* ampliam a insegurança, a ameaça é construída de maneira que nem as vítimas, nem o detetive tenham garantias de sobreviver. Isto porque, quando a narrativa dirige-se ao antagonista, não são mais as tipologias de romances policiais as narrativas apropriadas, mas sim as histórias de horror e terror.

1.2 – Ampliando o problema: gênero no cinema

Um elemento interessante na composição do problema em questão é a comunicação dos modelos literários com os cinematográficos. A princípio, é muito comum acreditar que as definições dos gêneros literários valem, também, para os filmes. Esta questão apresenta duas situações distintas: a primeira, e mais simples, encontra-se no fato de que nem para literatura, nem para o cinema a questão dos gêneros pode ser definida dentro de regras estáticas; a segunda, mais complicada, coloca em xeque o problema da dispersão dos subgêneros, ciclos e arranjos para o cinema. Não é difícil observar, principalmente em tempos onde a Internet é um vetor de comunicação imprescindível, que grandes portais de transmissão de filmes por formato digital, ou as bases de dados sobre cinema, cadastrem seus filmes em várias delas, isso porque os próprios produtores e críticos também o fazem. Esta questão não é um problema para as áreas de análises, pois são sistemas indicativos ao público em geral, mas demonstra o quanto a questão dos gêneros filmicos é plástica e, por assim dizer, histórica.⁹

A historicidade dos gêneros é uma ocorrência contemporânea, tem poucas décadas de preocupação e pesquisa, uma vez que, como já visto, a própria noção de gênero foi altamente combatida. Do ponto de vista histórico, seria bastante interessante lembrar o que Andrew Tudor apresenta sobre a questão do gênero cinematográfico na forma como é tratada tradicionalmente. Isso pode ser lido no interessante artigo de Mauro Baptista onde o autor discorre sobre a ideia de Tudor, da seguinte maneira:

⁹ Por “histórica” observa-se duas questões, a primeira compondo um quadro das transformações e processos de percepção destes produtos no tempo e espaço; a segunda, refere-se diretamente a forma de compreensão dos gêneros como maneiras de expressar transformações. Neste segundo sentido o surgimento de um novo gênero pode ser uma ferramenta importante para o historiador construir interpretações distintas acerca de um passado. Por este motivo a categoria de gênero é fundamental a este trabalho.

Andrew Tudor é um autor que questiona a utilidade teórica do gênero como ele é concebido tradicionalmente pela teoria, ao destacar as dificuldades que a crítica tem para definir o termo (lembrando a anterior origem na indústria e no público). Tudor lembra como, em alguns casos, o conceito gênero supõe a ideia de que se um filme é um *western* forma parte de uma tradição, de um conjunto de convenções - temas, ações, elementos. Outra forma de usar o termo, como por exemplo, filmes de horror, também pressupõe certos temas ou a ideia de filmes que tem a intenção de horrorizar; em lugar de definir gênero por atributos, ele é definido por intenções. (BAPTISTA, 1998 p. 116).

Em ambas as alternativas, é possível perceber que a noção de convenção restringe o filme a um modelo, sendo que, no segundo caso, fecha um conjunto de situações, restringindo o filme a elementos já experimentados. Em todos os casos, as leituras sobre a questão dos gêneros não deveriam esquecer que o componente central deste processo é a cultura em que eles se assentam, sendo um gênero fílmico o que a comunidade cultural acredita que ele seja. Neste sentido, os gêneros cinematográficos devem ser pensados com um outro componente: o espectador. Ele é quem vai formatar a percepção deste em relação ao que é ou não um filme. Uma quantidade enorme de exemplos pode surgir disso, e *The silence of the lambs* (1991) é modelar neste sentido. Como o espectador (e isso vale para a crítica especialista) não tem experiências semelhantes, o filme será cadastrado, em primeiro momento, com *thriller* ou suspense, para então, mais tarde, uma comunidade cultural com mais experiência nomeá-lo como uma narrativa de *serial killer*.

Este “gênero”, *thriller*, de fato parece ser o primeiro a levar em conta o espectador com processo de desenvolvimento, os filmes que podem ser observados como tal são aqueles que produzem afecção concentrada do espectador, sem quebrarem as relações do verossímil. Deixam dúvidas quanto ao destino dos personagens e trabalham com relações de excitação, perturbam e angustiam sem explorar por demais a violência gráfica. (NOGUEIRA, 2010 p. 39). Neste sentido, *The silence of the lambs* (1991) encaixa-se como uma luva... mas esta não seria uma relação muito abrangente? Não seria o *thriller* um território de passagem? O exemplo literário pode dar uma lição: a genialidade de Poe foi criar tanto o romance policial como os leitores destes textos. Seria possível dizer, então, que um *thriller* representaria um momento de onde os afetos vão, aos poucos, recebendo nomes e, por meio das novas experiências, solidificando novas emoções? Provavelmente a resposta criaria um sem número de variáveis, mas, talvez em alguns casos, seria possível afirmar que sim.

Isto dependeria não apenas dos espectadores, mas também dos produtores. Uma questão que geralmente deve ser levada em conta no cinema, talvez muito mais que em literatura, é que os gêneros são apoiados pelo fator “ciclo”. Este termo define uma característica da indústria do cinema, que consiste em produzir tipos de produtos fílmicos de gêneros ou estilos que sejam

rentáveis a determinada época. Novamente, *The silence of the lambs* (1991) é um bom exemplo: após seu lançamento viu-se um conjunto bastante amplo de filmes que continham a temática *serial killer* em suas histórias, assim como alguns filmes conformaram a estrutura do gênero: *S7VEN*, *Copycat*, *American Psycho* - todos estes filmes compõem um ciclo de produções. Com o atentado de 11 de Setembro viu-se uma diminuição drástica da produção, que já vinha caindo, e o filme de *serial killer* foi substituído por filmes com terroristas, geralmente estereotipados como muçulmanos. Com o passar de alguns anos, novamente viu-se um novo ciclo, agora com outros produtos em renovados formatos mas, também, com novas formações e características em relação ao gênero. Sobre esta questão atente-se para o sétimo capítulo deste trabalho, que oferece uma leitura da questão tendo como ponto de discussão dois autores: Franco Moretti e Robin Wood.

Desta maneira, o processo de insegurança dentro destas narrativas é elevado a condições diferentes das experiências dos romances e filmes policíacos. Os *detetives* das narrativas de *serial killer* lutam contra monstros em formas humanas, mas, em sua grande maioria, monstros, de fato. Isso implica em uma história onde tudo pode ocorrer, desorientando o leitor/espectador que não sabe mais organizar as expectativas. Ponto fundamental, pois quando se fala em romance policial, está se abordando uma tradição de escrita-produção-leitura-espectatorialidade longa, assentada e experienciada. Uma tradição de escrita capaz de permitir jogos, citações e ordenamentos da narrativa divagando com seu próprio passado, reforçando as bordas que a separam das demais tradições de escrita/produção e, contudo, aproximando-se de caracteres culturais da lógica de produção das últimas décadas do século XX e das primeiras do XXI, a "poética" da pós-modernidade é inegavelmente diferente da produção que a antecede: ao mesmo tempo em que prega elementos de ruptura, alimenta-se de práticas do passado. É definitivamente surpreendente perceber que as narrativas de *serial killer* criam um gênero que, ao mesmo tempo, rompe e reata com os textos policíacos e as narrativas de horror que povoaram o século XIX e que hoje alimentam as imagens caleidoscópicas de textos como *The silence of the lambs* (1991).

Ernest Mandel¹⁰ enumerou vários fatores para o surgimento do estilo, que variavam de mudanças estéticas até as condições da vida social e o impacto que estas causaram para que o

¹⁰ Neste texto, o policial aparece como um fenômeno de grande porte ao lembrar a gigantesca rede de autores, editores e leitores que se formou no mundo inteiro e as somas milionárias que advêm deste fenômeno, uma justificativa, no mínimo, importante para um autor marxista como ele. Ao fazer isto, Mandel estava respondendo a um número considerável de autores que analisaram o romance policial sem preocupações históricas e, devido a este fator, cometeram uma falha anacrônica. Nestes estudos, despreocupados com o critério histórico, os autores indicaram o aparecimento do romance policial em textos mitológicos e bíblicos, não levando em consideração o fato de o gênero ter uma história própria e uma condição de produção, associada a um tempo e a

tipo de produção policial fosse possível. Ao analisar o romance policial como fenômeno social, o autor iniciou seu texto ligando o gênero às narrativas sobre o “bom bandido”. Em sua opinião, o romance policial seria uma inversão dialética dos papéis da literatura popular onde o “herói bandido do passado se tornou o vilão de hoje, e o representante da autoridade vilã do passado, o herói dos nossos dias.” (MANDEL, 1988 p. 17). Desta maneira, analisar as narrativas de *serial killer* pode também permitir compreender mudanças, demandas e novas configurações que constituem e são constituídas por estes produtos culturais.

Walter Benjamin identificou o nascimento do romance policial no contexto do aparecimento de práticas sociais de identificação criminal. O desenvolvimento de um aparato moderno destinado a identificar o criminoso estava vinculado a um sentimento de época, no qual as inovações tecnológicas foram apropriadas por estes mecanismos. Uma destas apropriações pôde ser observada na utilização da fotografia:

[...] a descoberta da fotografia representa um corte. Para a criminalística não significa menos que a invenção da imprensa para a literatura. Pela primeira vez a fotografia permite registrar vestígios duradouros e inequívocos de um ser humano. O romance policial se forma no momento em que estava garantida essa conquista – a mais decisiva de todas – sobre o incógnito do ser humano. Desde então, não se pode pretender um fim para as tentativas de fixá-lo na ação e na palavra. (BENJAMIN, 2000 p. 45).

Seria possível então construir esta mesma interpretação sobre o surgimento de outro tipo de gênero? Acredita-se aqui que sim. Com o romance policial, Benjamin percebeu elementos os quais possibilitaram a emergência de um imaginário de época que, embora não tivesse intenção de explicar tais fenômenos, produziu um arcabouço de representações, nomeando e construindo as imagens: da cidade, dos diferentes grupos que nela habitavam e dos hábitos de tais grupos. Desta maneira, a leitura dos romances policiais pôde fornecer um sentido mais amplo para a percepção do *outro*, da construção das alteridades, assim como do *eu* e da identidade. Acredita-se que a análise das narrativas de *serial killer* permitem compreender questões definitivas sobre certos elementos da virada do século XX ao XXI.

Em *The silence of the lambs* (1991) é possível observar a construção de certos enunciados que cercam o “fenômeno” *serial killer*. Deve-se ter bem claro em mente que as

um espaço. Por este motivo, identificar não o surgimento, mas um processo derivativo do romance policial com a literatura popular do “bom bandido”, como realizou Mandel, é inseri-lo em uma tradição, dar-lhe uma experiência possível e, ao mesmo tempo, constituir possibilidades para entendê-lo como um elemento de um mundo social mais amplo. Inserir-lo em um campo que teve uma expressão quase tão abrangente quanto o romance policial. “A tradição das histórias dos bandidos é venerada no mundo ocidental, começando com os movimentos sociais que contestavam os regimes feudais e recebendo um poderoso ímpeto com o início da decadência do feudalismo e o surgimento do capitalismo no século XVI.” (MANDEL, 1988 p. 17).

imagens criadas pelo filme, ou por outros processo filmicos, literários, documentais, técnicos ou científicos não podem dar conta do que representam os assassinatos em série. Nenhuma explicação psicológica ou filosófica conseguiria compreender ou desvendar o que são estes atos. Este não é o objetivo deste trabalho. Em respeito ao leitor e, também, às vítimas e familiares de vítimas deste tipo de crime, este trabalho não busca explicar o que é o assassinato em série, mas busca entender o que foi a construção do fenômeno *serial killer*, evitando especular acerca de explicações dos motivos e motivações para tais crimes e, quando isto ocorrer, sempre se pautará para demonstrar como tais afirmações incorrem em erros, por vezes grosseiros, por outros propositais, que configuram a ideia de *serial killer* como algo "romântico", espetaculoso, midiático e vendável.

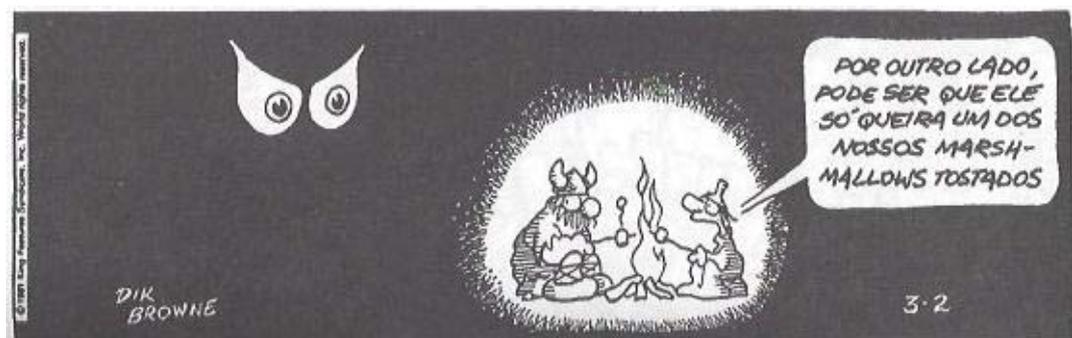
O grande problema na análise de tal tema provém do próprio sentido que motivou esta pesquisa. As traumáticas experiências nomeadas como assassinatos em série nada ou pouco tem a ver com a ideia de *serial killer*. Dentro deste conceito residem vários fantasmas sociais que apavoram as décadas de 1990 e 2000, e estes configuram-se em distintos elementos, por vezes compostos no imaginário, por outras na economia da sociedade industrial e, finalmente, nos sistemas de controle social. O *serial killer*, como foi construído (por todos os participantes que deram forma à sua configuração) não é uma pessoa que comete atos cruéis, que sofre de uma doença; ele é um *avatar*, pois encarna um conjunto de sentidos e significados, alguns transpostos pela realidade, outros quase de caráter sobrenatural, correspondentes mais a desejos sociais e angústias que à realidade das experiências vividas. Neste sentido, o gênero que populariza a imagem do *serial killer* teve um papel central na condução desta relação e promoveu mudanças importantes.

Contudo, o problema não está nos contornos ficcionais, mas sim nos produtos da cultura que se pretendem reais. A ficção está ancorada no mundo do real, não constitui um elemento à parte, isto é fato. Entretanto, há sempre aquelas narrativas que constroem uma impressão de realidade e que se pretendem mais, por se tratarem de memória ou de discursos de autoridade baseados nas "evidências". No caso dos *serial killers*, estes provém de um conjunto narratológico de ocasião, panfletários e descabidos. Muitas vezes evidenciam trajetórias biográficas cruéis com o objetivo único de expor a própria crueldade, por outras narram com detalhes elementos dos crimes de forma macabra como se fossem receituários, indicativos ou manuais de usuários. São livros, enciclopédias, docudramas e guias sobre *loucura e crueldade* que confundem conceitos do século XIX com problemas do mundo atual. Estes "documentos" dizem mais sobre seus produtores que, necessariamente, sobre o problema que tentam resolver.

SEGUNDO CAPÍTULO – *O Arquivo Lecter*, histórias e alguns problemas de método

(...) se imaginar na pele de qualquer uma dessas pessoas parece uma insanidade, porque todas elas são perigosamente loucas. No entanto, são reais. Elas inclusive têm rótulo. Muitos profissionais especializados em saúde mental se referem à pouca consciência ou à sua total ausência como “Transtorno da Personalidade Antissocial”, uma incorrigível deformação de caráter que hoje se acredita estar presente em cerca de 4% da população.

Martha Stout, Meu vizinho é um psicopata



Os documentos que são objetos deste trabalho têm uma história um tanto confusa. Dado essa especificidade, decidiu-se por apresentar uma discussão prévia destes documentos, no intuito de tornar a leitura uma tarefa mais agradável. Sempre que necessário, serão retomados, mas, a princípio, este capítulo objetiva tornar as histórias e partes das tramas do que chamamos aqui *Arquivo Lecter*, inteligível ao leitor.

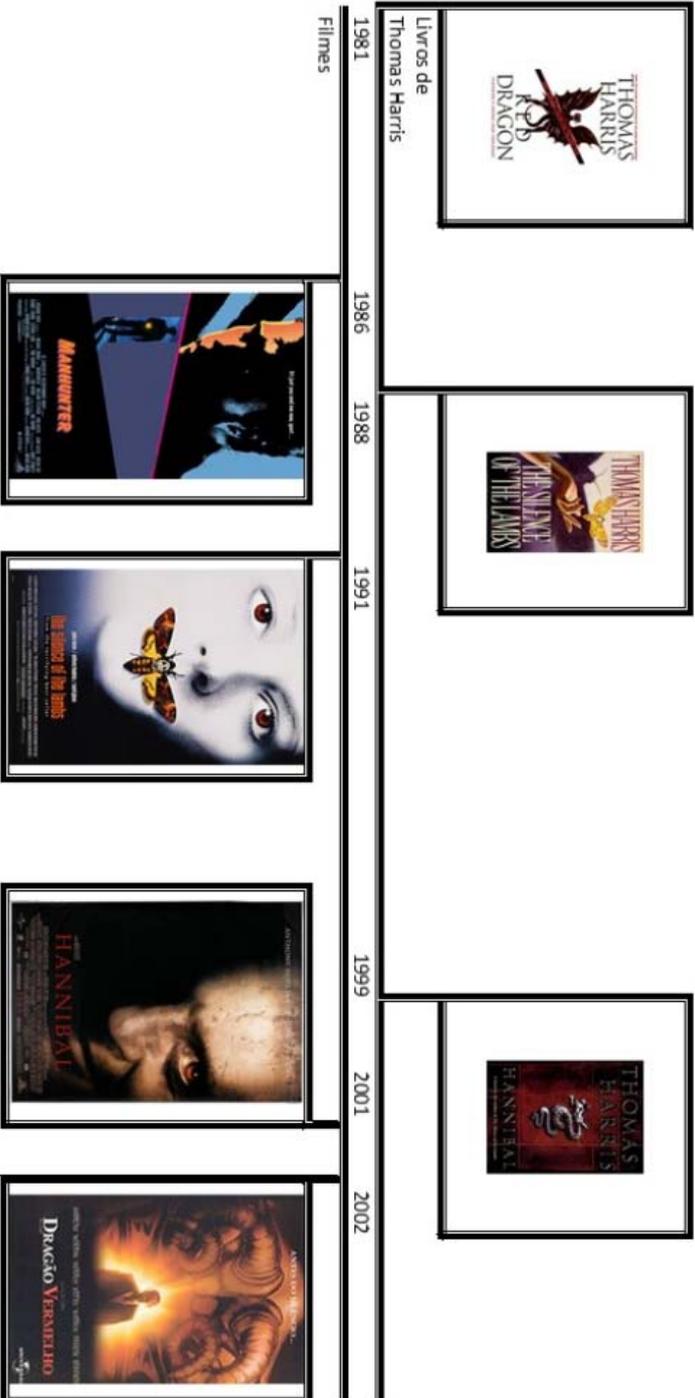
Em primeiro lugar é necessário definir o significado de *Arquivo Lecter*. Por esta expressão entende-se o conjunto de textos fílmicos, mas também literários, que envolvem o personagem Hannibal Lecter, sendo eles: *Red Dragon*, livro de 1981; *The silence of the lambs*, livro de 1988; *Hannibal*, livro de 1999, todos escritos por Thomas Harris. Estes três livros, por sua vez, foram adaptados ao cinema. A primeira transposição foi realizada por Michael Mann, com o nome de *Manhunter*, filme de 1986, onde a história do livro de Thomas Harris, *Red Dragon*, ganhou sua primeira versão para o cinema. A segunda obra, *The silence of the lambs*, foi adaptada ao cinema em 1991 e contou com a direção de Jonathan Demme, um diretor estreante que viria a receber posteriormente o Oscar com esse filme. Em 2001, após nova história lançada por Thomas Harris em 1999, foi a vez de *Hannibal*, que ganhou sua versão cinematográfica em 2001, com direção de Ridley Scott. A esta altura todos os livros haviam sido transcodificados para o cinema, mas o sucesso entre o público permitiu que *Red Dragon* recebesse um *remake* em 2002, dirigido por Brett Ratner.¹¹

O *Arquivo Lecter* então é composto por três livros e quatro filmes. Por meio dele é exposto um conjunto de olhares, olhares estes bastante definidos sobre o problema do *serial killer*. Como cobrem as duas décadas finais do século XX, estes documentos literários, mas principalmente, os fílmicos, apresentam a transformação de personagens e, com eles, de ideias: estas, por sua vez, compõem um universo plural, pois são, ao mesmo tempo, a visão de mundo de um autor, Thomas Harris, mas também a interpretação de vários realizadores durante do período.¹²

¹¹ *Manhunter*. Dirigido por Michael Mann. Orion Pictures/ Dino de Laurentiis Production. Estados Unidos da América, 1986. Versão digital (119 min), color. *The silence of the lambs* (O silêncio dos inocentes). Direção de Jonathan Demme. Orion Pictures. Estados Unidos da América, 1991. Manaus: Videolar, 2004. DVD (118 min.), color. *Hannibal*. Direção de Ridley Scott. Universal Pictures / MGM / Dino de Laurentiis Productions. Estados Unidos da América, 2001. Manaus: Microservice Tecnologia Digital, 2008. DVD (131 min.), color.. *Red Dragon* (Dragão Vermelho). Dirigido por Brett Ratner. Universal Pictures / Dino De Laurentiis Productions / Scott Free Productions. Estados Unidos da América, 2002. Manaus: Microservice Tecnologia Digital, 2009. DVD (124 min.), color.

¹² O olhar é uma relação tão histórica quanto qualquer outra, uma atividade que por constituir de hábitos cotidianos, foi naturalizada e fixada aos diferentes dispositivos e suportes que servem a atividade do *ver*. Mas o olhar revela um dispositivo singular, um mecanismo entre o que é revelado, o que é escondido, mas principalmente com aquilo que “está lá”, mas não é visto. Quando aqui se utiliza termo olhar, ele sempre aparece nesta dinâmica. A de um jogo que lida diretamente com quem *vê*, mas nem sempre se *percebe*.

Cronologia Arquivo Lecter em relação aos livros e filmes



A linguagem fílmica apresenta uma expressão coletiva, os diretores em questão são também auxiliados por diversos outros autores que vão de roteiristas a diretores específicos de área e, é claro, os atores. Contudo, o trabalho prático com este tipo de documentação tem seus próprios problemas metodológicos. Então optou-se aqui por desenvolver um estudo que tenha o conjunto como referência, mas o filme *The silence of the lambs* (1991) como guia.¹³

O motivo de tal recorte, se é possível descrevê-lo como tal, deve-se ao fato do filme de 1991 ter certas características distintas dos demais. **Em primeiro lugar** é o filme mais premiado do conjunto. Vencedor de vários prêmios incluindo o Oscar de melhor filme, direção, ator, atriz e roteiro adaptado. **Em segundo lugar**, o filme abre uma relação com o problema do *serial killer*, pelos menos em dois sentidos: a) gerou pela primeira vez uma versão acabada de um gênero fílmico próprio, o gênero de *serial killer*; b) desenhou um espaço de discussão, de imaginação e medo da figura do *serial killer*. *The silence of the lambs* (1991), cria a imagem do monstro que assustava a sociedade nos anos de 1990 nos Estados Unidos.

Os filmes e livros posteriores a ele resumem bem esta situação. As obras do *Arquivo Lecter* posteriores a *The silence of the lambs* (1991) transformaram-se em comentários, em resoluções aos problemas levantados pelo filme de Demme. Como, por exemplo, as indagações ao futuro dos relacionamentos criados no filme de 1991, ou as dúvidas sobre o passado de Hannibal Lecter. A grande novidade que o restante do *Arquivo Lecter* desenvolve refere-se às transformações sofridas pelo personagem Hannibal. Como será visto nas próximas páginas, o papel de Hannibal Lecter é, enfim, a grande mudança orquestrada pela série e o principal motivo da permanência dela neste trabalho.

Quando observadas como conjunto, as histórias revelam uma saga, uma trilogia na qual o personagem Hannibal Lecter ocupa o papel central. Segundo Jorge Coli:

[...]o fenômeno da saga é novo na literatura moderna, e se vincula exatamente ao romance policial. Voltará com outros detetives: Poirot, Miss Marple ou Simenon, por exemplo. Porque, antes de qualquer coisa, a base é o de um dispositivo decifrador. A trama repousa sobre uma incógnita a ser resolvida, a aventura nutre-se, ao infinito, desse procedimento que elucida. Eles, o romance e o detetive, podem voltar sem cessar, porque o enigma é sempre novo. Está claro, não cabe reduzir o gênero ao esquema, ao problema de álgebra. O grande autor tece uma teia sedutora, pitoresca, mais profunda do que parece, à volta de sua principal criatura. (COLI, 2007).

¹³ Sobre os elementos do pluralismo da produção em cinema, indica-se a leitura de um debate, que envolve os trabalhos do *Cahier du cinema* sobre a "política dos autores". Mais especificamente os textos de André Bazin e seus livros sobre Charlie Chaplin (BAZIN, 2006) e Orson Welles (BAZIN, 2005), mas também as pesadas críticas de David Bordwell (BORDWELL, 2005). Entre as possibilidades da atenção ao *mise-en-scène* que a política de autores possibilitou e a leitura do *corpus* impessoal e homogêneo do trabalho de autores como David Bordwell (STAM, 2003 p. 111), recomenda-se olhar a imagem do cinema neste trabalho.

A lembrança de Jorge Coli em relação à permanência do fenômeno de saga produzida por meio dos romances policiais é válida, uma vez que é a partir deles que Thomas Harris tem uma das suas práticas de apropriação para confecção de seus livros. Mistério, enigma, detetives e criminosos são elementos constitutivos dos livros e filmes do *Arquivo Lecter*. Elementos que foram incorporados de maneira descontínua e iconoclasta em relação à longa tradição de escrita policial. Mas o *Arquivo Lecter* revela também um outro elemento. O motivo de não utilizar aqui simplesmente a ideia de saga para nomear o conjunto das narrativas é o fato de que a estruturação dos textos evidencia uma relação de produção contemporânea em suas escritas. Muitos dos grandes "clássicos" contemporâneos da cultura fílmica tiveram suas histórias narradas no cinema em formato de trilogia, como *Star Wars* (1977, 1980, 1983); *Indiana Jones* (81,84,89); *Rambo* (1982, 1985, 1988); *The Godfather* (1972, 1974, 1990).

Evidentemente, tanto a noção de saga como as trilogias são muito mais antigas do que o *Arquivo Lecter*, ou do que as trilogias citadas, e para observar tal fenômeno não é preciso de muito esforço.¹⁴ Então, o que o *Arquivo Lecter* teria de diferente? A princípio, nada. Contudo, suas características revelam uma transformação de certos elementos culturais, mesmo que sigam modos culturais de produção reconhecíveis, e o conjunto consiste em três histórias que narram a transformação de um personagem de coadjuvante à protagonista. Este movimento informa mais do aparenta informar, quando se presta atenção ao tipo de coadjuvante que vai tomar a frente da trilogia.

A saga de Hannibal na literatura mas, principalmente, no cinema, envolve sua captura, um elemento da história que não é "mostrado", mas lembrado apenas por citações em diálogos dos personagens (o último filme de 2002 transformou a lembrança em trama), e sua internação no hospital psiquiátrico de Baltimore. Mesmo interno, preso em segurança máxima, Hannibal revela-se ainda perigoso, quando consegue manipular o assassino Francis Dollar Hyde para caçar Will Graham. Na segunda história, Hannibal é procurado pela agente Starling e acaba oferecendo ajuda em outro caso, onde um assassino apelidado de Buffalo Bill, sequestra, mata e esfolia mulheres jovens. Em *The Silence of the Lamb*, Hannibal foge, reaparecendo no terceiro e último texto da trilogia em Florença. A força do seu passado acaba criando um reencontro entre ele e a agente Starling. Este passado mal resolvido é composto pelo antagonista de

¹⁴ Robert Darnton, por exemplo, nos informa como o iluminismo já era um grande negócio e como a venda da Enciclopédia envolvia um "mercado cultural" que pensava na continuidade de seus produtos (DARNTON, 1996); assim como Lynn Hunt demonstra a loucura causada pelos "romances epistolares" de Richardson e Rousseau e o quanto esperavam por suas continuações (HUNT, 2009). Ainda seria possível lembrar vários autores que escreveram continuações aos seus trabalhos, alimentando o mercado com histórias que davam continuidade aos seus produtos.

Hannibal, na história de mesmo nome, Mason Verger, uma vítima que sobreviveu a Hannibal. Além, é claro, da relação de amor entre Hannibal e Clarice Starling, algo sutil e subentendido em *The silence of the lambs*, mas que em Hannibal aparece como tônica.

O *Arquivo Lecter* acaba então por constituir uma saga na qual o assassino em série transforma-se em herói, e este é o motivo pelo qual mantém-se um olhar sobre a conjunto e não apenas em *The silence of the lambs* (1991), filme que constitui a referência central neste trabalho. É importante lembrar que esta escolha do tema do trabalho foi motivada durante a assistência ao filme de 1991. A dificuldade em compreender o papel de Hannibal em *The silence of the lambs* (1991), uma vez que ele não é o vilão história (pois quem representa este papel é Jame Gunb - Buffalo Bill), e também não é o detetive (representado por Clarice Starling), coloca o personagem enigmático exatamente em um meio termo. Por este motivo é importante o cuidado em manter as três histórias dentro do escopo de leitura ao seguir a análise da linha mestra deste trabalho, a qual é *The silence of the lambs* (1991).

É importante frisar que este capítulo realiza uma leitura da série mirando um alvo e atingindo dois. Assim, o leitor tem à disposição um conjunto compreensível sobre os documentos trabalhados e ainda constitui o espaço de trabalho desta pesquisa.

A tarefa de criar o gênero *serial killer* coube à sequência de filmes do *Arquivo Lecter: Manhunter* (1986), *The silence of the lambs* (1991), *Hannibal* (2000) e *Red Dragon* (2002). Eles estão vinculados por serem adaptações fílmicas de livros. São provenientes de obras literárias e transformaram-se em um discurso audiovisual que antes existia em formato de livros. Todos os quatro filmes derivam de três histórias de Thomas Harris.

As três narrativas contam três momentos diferentes de uma história, produzidas em formato de saga, e apresentam ao menos um personagem em comum, o estranho Dr. Hannibal Lecter. As histórias da série vão, aos poucos, transformando e modelando o formato do gênero de *serial killer*, conforme a imagem desta figura começa a ser mais popular. Procurando manter a ordenação cronológica das histórias e não dos produtos, segue-se uma apresentação do *Arquivo Lecter*, com suas três histórias.

2.1 – Red Dragon

O primeiro livro de Thomas Harris sobre a temática de *serial killer* é *Red Dragon*, de 1981, o qual narra a história da caçada de um assassino que invade casas de regiões periféricas aos grandes centros e mata os moradores com requintes de crueldade. Neste livro, de 480

páginas e 54 capítulos (que mais parecem divisões de cenas), o departamento de Ciência do Comportamento do FBI (*Federal Bureau of Investigation*) utiliza como consultor um dos mais perigosos assassinos que já havia prendido: Dr. Hannibal Lecter, psiquiatra que canibalizava suas vítimas e fora aprisionado pelo especialista forense William Graham, protagonista da história. O assassino da história foi apelidado de *The Tooth-Fairy* (A Fada dos Dentes), pois mordia as vítimas deixando as marcas dos seus dentes. Contudo, o assassino cujo nome verdadeiro é Francis Dollarhayd, preferia a alcunha de *The Great Red Dragon* (O Grande Dragão Vermelho), fazendo uma citação direta ao quadro de mesmo nome do pintor, poeta e gravador inglês William Blake.

Esta história foi adaptada ao cinema por duas vezes, sendo que, na primeira, com o título *Manhunter*, dirigida por Michel Mann (1986), o personagem Hannibal Lecter foi construído em acordo com a proposta do livro, tendo uma aparição discreta. O nome do personagem sofreu uma leve alteração de Lecter a Lecktor (sendo apresentado em três sequências do filme). Na época, o ator que encarnou o doutor canibal foi Brian Cox. Embora a questão do *serial killer* já fosse uma discussão, não era ainda um fenômeno popular. Uma das características deste filme foi a adaptação, que removeu o "twist" literário do final do livro, simplificando a obra e construindo um final digno do padrão hollywoodiano, com um final feliz na praia. O filme acabou por passar um tanto ao largo do grande público, caso totalmente diferente da recepção da segunda história adaptada ao cinema, *The silence of the lambs* (1991). O que se percebe é que com *The silence of the lambs* (1991) a imagem de Hannibal Lecter penetrou no imaginário americano e criou uma série de expectativas por explicações ou, ao menos, mais informações sobre este misterioso personagem. A partir de 1992 o nome Hannibal Lecter começou a aparecer em jornais com certa frequência, e nem sempre estava vinculado a situações que envolviam o filme. Também uma série de produtos culturais, principalmente filmes, parodiavam a imagem, que impressionou e ficou gravada na memória recente do cinema pela atuação de Anthony Hopkins, que se tornou o próprio rosto de Hannibal.

Não demorou muito para a terceira história chegar; o próprio título do livro já apontava para o movimento de popularidade do canibal, "Hannibal", que fora adaptado com o mesmo título ao cinema e pela batuta de um grande diretor, Ridley Scott. Neste filme, *Hannibal*, as sutilezas de roteiro que colocavam *The silence of the lambs* (1991) ficaram de lado. A terceira história inverteu o sistema: um filme de horror que tem em seu enredo um conto policial. O filme chegou em 2001 aos cinemas e teve uma boa receptividade, embora não tenha alcançado a popularidade de seu predecessor. Desta forma, as três histórias estavam contadas, mas somente duas delas faziam parte da "mitologia" criada pelo filme de 1991.

Em 2002, tentando aproveitar ainda um pouco a onda do lançamento de *Hannibal*, vem a público *Red Dragon*, com elenco de peso e direção de Bratt Ratner, um diretor jovem que prometia uma repetição do conceito realizado por Demme em *The silence of the lambs* (1991). Para garantir a ligação, Ted Tally, roteirista do filme de 1992, assinava também o roteiro de *Red Dragon*. Junto aos dois, Ratner e Tally, aparecia Dante Spinotti, diretor de fotografia de *Manhunter*. A aposta dos produtores parecia ser a de construir uma imagem final a uma proposta que tinha como centro a figura de Hannibal de Anthony Hopkins. Descrever a história de produção de *Red Dragon* (2002) é, em certa medida, recontar a produção do *Arquivo Lecter*, uma vez que o filme não tem vida própria, sendo uma citação a *The silence of the lambs* (1991).

A história de *Red Dragon* tem uma forte relação com obras de arte, do título à construção de uma personalidade que será o *alter ego* cruel e doentio de Francis Dollarhyde, como será visto adiante. O próprio nome do assassino traz uma evidência de suas condições: Dollar como moeda de duas faces, e Hyde, a personalidade escondida do Dr Jekyll do romance clássico de Robert Louis Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll e Ms. Hyde* (1886). Neste sentido, Francis Dollarhyde carrega duas vidas: em uma é um tímido trabalhador, em outra é o perigoso assassino. Na tabela abaixo estão apresentados os principais personagens, os atores que os interpretaram nos dois filmes e suas funções.

Tabela 1.1 - Lista de personagens *Red Dragon*

Personagem da história	Ator Manhunter (1986)	Ator em <i>Red Dragon</i> (2002)	
Will Graham	William Petersen	Edward Norton	Will foi o agente do FBI responsável pela captura de Lecter, mas quase morreu no processo. Ele tem características especiais, um tipo de imaginação que lhe permite colocar-se na posição do assassino e, por assim dizer, ver o mundo por seus olhos.
Dr. Hannibal Lecter	Brian Cox (Hannibal Lecktor)	Anthony Hopkins	Hannibal tinha sido um psiquiatra forense que ajudava Will Graham na solução de crimes, mas Will descobre que Lecter era também um assassino que devorava suas vítimas. Hannibal é interno em um hospital psiquiátrico na ala de segurança máxima, mas, mesmo assim, manipula Francis Dollarhyde contra Will.
Francis Dollarhyde	Tom Noonan	Ralph Fiennes	Dollarhyde é o assassino de famílias que foi nomeado de <i>Tooth Fairy</i> pela imprensa, pois mordida suas vítimas deixando uma impressão singular: o personagem tem um problema no palato superior, o que o faz utilizar próteses dentárias. Uma delas é deformada, e é a que utiliza durante os crimes. Ela acha inadequado o uso deste nome e prefere o nome <i>The Great Red Dragon</i> . Dollarhyde tem uma adoração por Hannibal Lecter; o personagem se comunica com Lecter, que o manipula. A doença de Dollarhyde criou uma segunda personalidade nele que se manifesta na forma do quadro de William Blake. Como Dollarhyde ele é tranquilo, dócil e tímido. nutrido uma paixão por Reba McClane.
O Grande Dragão vermelho	--- não há interpretação narrativa direta	Ralph Fiennes (voz) Quadro de William Blake	É o <i>alter ego</i> de Dollarhyde. Há discrepâncias no usos realizados pelo livro e os filmes. Mas em todos os produtos <i>The Great Red Dragon</i> é um personagem na história.
Jack Crawford	Dennis Farina	Harvey Keitel	Diretor da Ciência do comportamento do FBI. É o responsável por tirar Will da aposentadoria e também por fazer Will entrar em contato novamente com Hannibal
Molly Graham	Kin Greist	Mary-Loise Parker	Esposa de Will, ela tem um papel coadjuvante na história de Will durante a narrativa, mas foi fundamental para a recuperação de Graham depois que enfrentou Hannibal (em um tempo extradiegético)
Kevin Graham	David Seaman		Filho de Molly que é adotado por Will. Juntamente com Molly, formam a referência familiar de Graham e a segunda ligação entre Dollarhyde e Will.
Reba McClane	Joan Allen	Emily Watson	Reba trabalha na empresa de materiais fotográficos a que Dollarhyde presta serviços. Por ser cega é responsável pelo laboratório de revelação, um quarto escuro, devido a este fato, também acaba se aproximando de Dollarhyde, pois não liga para a deformidade no palato superior que o personagem tem.
Freddy Lounds	Stephen Lang	Philip Seymour Hoffman	O jornalista da imprensa marrom tem um passado com Will onde explorou sua tragédia com Hannibal, por segui-lo a todos os lugares, Dollarhyde o escolhe como vítima, pois um traço dos rituais do assassino é marcar as vítimas, matando seus animais de estimação.
Dr. Chilton	Benjamin Hendricksen		Dr. responsável pela guarda de Hannibal.

Red Dragon (2002) foi um filme com tons nostálgicos preso a uma visualidade, uma temporalidade, que não é a dele. O último filme do *Arquivo Lecter* estava preso a uma monumentalização: o tempo do filme era o tempo do livro, final da década de 1970 e início dos anos 1980. Na tentativa de respeitar a mitologia criada por Demme, o roteiro havia sofrido modificações que ampliavam a participação do personagem de Hopkins e criavam cenas para completar questões em aberto deixadas pelos filmes anteriores.

Armadilhas do processo de produção contemporâneo: o filme de Ratner ficou refém de uma série de temporalidades, de passados como “referentes”. Havia os fãs, os trabalhos literários e os filmicos, incluindo a própria história contada. Várias imagens do passado orientavam a produção do filme. A questão, neste caso, é bastante singular, uma vez que a história do *Arquivo Lecter* estava monumentalizada em produtos culturais que antecederam o filme de Ratner e foram experimentados por uma comunidade de leitores/espectadores.

Em meio a tantos passados, como ficaram as imagens artísticas que aludiam a outra temporalidade? No livro, a relação entre citações de obras de arte, em meio a uma bizarra e novelesca história, é ampla. Ela dá nome ao primeiro livro da série e inspira a psicopatia de seu assassino (*O Fada dos Dentes*, mas que se auto intitula o *Dragão Vermelho*).



William Blake. *The Great Red Dragon and the Woman Clothed in Sun*, 1803-5, Museu do Brooklyn, aquarela, 55,1 x 43,3 cm

Na verdade, quando se objetiva o processo de apropriação desta novela e, principalmente, as duas adaptações para o cinema em relação às obras de William Blake¹⁵, observa-se que a aquarela de 1805 é mais que uma simples imagem que guia o leitor/espectador. Nas obras, ela literalmente fala com um dos personagens, dá ordens, o ameaça e conduz à transformação do tímido Francys no Dragão. Para Fábio A. Durão:

Faz sentido que Thomas Harris tenha escolhido “*The Great Red Dragon and the Woman Clothed in Sun*” como gravura que alucina o psicopata Francis Dollarhyde em *O Dragão Vermelho* (livros e filmes) – mas num sentido perverso, porque associa a força da imaginação ao Mal, em oposição ao pretense paraíso sem ambiguidades da família nuclear burguesa. (DURÃO, 2009 p. 13).

A ideia de um sentido perverso em relação ao trabalho de Blake carrega uma pergunta um tanto complexa de ser respondida, uma formulação tácita que leva o analista a pensar sobre o estatuto da obra. A apropriação de Harris e as realizadas pelos filmes (cada um à sua maneira) lança uma pergunta sobre a posição ocupada pelas obras de arte em tais artefatos. No caso de *Red Dragon* (2002), uma noção parece apontar, ao poucos, a arte, a imaginação e a autoria dos assassinatos em série. Os assassinatos são tratados como obras e, por vezes, a produção de Blake confunde-se com a de Dollarhyde. O Agente Will Graham chega a descobrir a assinatura da obra em uma das cenas de crime. O que, por vezes, é uma questão de estética.

Esta não foi a primeira vez que o assassinato foi visto dentro de um problema estético. Ao contrário, em um texto de 1827, de um autor inglês chamado Thomas De Quincey, o assassinato figurava como a “sétima arte” (afinal, o livro foi escrito algumas décadas antes do aparecimento do cinema). No livro *O assassinato como uma das belas artes* o autor utilizava o recurso do discurso indireto para formular um questionamento à estética do sublime. Diferente dos materiais citados até então neste texto, o livro de Quincey não é uma obra que apareça dentro dos pastiches das obras de Thomas Harris ou nos diferentes filmes de *serial killer* mencionados. Mas o problema abordado pelos filmes circunda ou, ao menos, tangencia o problema do texto de 1827. (DE QUINCEY, 1985).

¹⁵ William Blake, embora tenha uma obra de referência e alta relevância em língua inglesa, tendo um dos poemas de maior circulação e popularidade, *The Tyger*, ainda é um objeto um tanto obscuro no que se refere à pesquisa no Brasil. Especificamente em História há um dado complementar que chama a atenção: trata-se da obra de E. P. Thompson, *Whitniss Against the Beast: William Blake and the Moral Law*, livro publicado em 1994. Este historiador recebeu uma grande atenção desde de 1980 no Brasil, contudo, o último livro de Thompson não foi traduzido ao português. Esta incongruência em relação à obra de Thompson só reforça a ideia do desconhecimento da obra de William Blake. Entretanto, alguns trabalhos merecem nota, como a já citada obra de Alcides Cardoso dos Santos e a dissertação de Flávia Maris Gil Duarte, “Londres dos limpadores de chaminés: literatura e experiência histórica nos poemas *London* e *The chimney sweeper* de William Blake (1789-1794), defendida em 2011 na Universidade Estadual de Londrina. Estes dois trabalhos apresentam uma introdução interessante, cada um à sua maneira, das obras de Blake.

Quincey utiliza-se de um subterfúgio literário que já era conhecido dos leitores do século XVIII, uma forma discursiva que nomeava o autor como editor.¹⁶ Ele adapta a sua estratégia de escrita de maneira a dividir seu texto em três fases. Na primeira, um editor que assina uma “Advertência de um homem morbidamente virtuoso” (DE QUINCEY, 1985 p. 5) com as iniciais X.Y.Z. Nela estava contida uma explicação acerca do que se tratava o texto em geral, segundo este anônimo editor, embora contra a vontade da Sociedade de *Connaisseurs* em Assassinato; uma cópia de uma das conferências havia chegado às mãos deste homem morbidamente virtuoso, que agora tentava remediar o mal de uma Sociedade que encorajava o assassinato, por meio da publicação do texto, apelando à opinião pública (que ganhava força nas primeiras décadas do século XIX). Era uma tentativa de dissolução das práticas horrendas de tal grupo, sem a necessidade de denúncias a instituições policiais. Na curta advertência, o editor fará uma citação de Lactânio sobre a forma que os romanos haviam constituído para autorizar os espetáculos homicidas no Coliseu, e termina, indignado com o grupo que *interfectori favit* (aplaude o assassinato).

Logo após a advertência, o leitor se depara com a conferência em si e fica sabendo que se trata da “Conferência Williams”, que parece ser um importante e honrado momento em que os “cavalheiros” (forma com que o *connaisseur* dirigia-se à plateia) escutam uma análise formal da teoria de tal “arte”. Mas não antes de passar por toda uma lista de referências para a construção da fala sobre a nova bela arte: Wordsworth, Coleridge, Kant e as bases clássicas do pensamento de Aristóteles e Platão. Depois de construídas as bases de argumentação que, segundo o conferencista, seriam muito mais fáceis de ministrar há três ou quatro séculos atrás, uma sequência de assassinatos importantes são descritos pelo *connaisseur*, iniciando por Caim, passando por Henrique VI e os grandes assassinos da história, até chegar aos assassinatos dos comuns orquestrados pelo próprio Williams.

Terminaria aí o projeto inicial de 1827. Quase dez anos mais tarde, o autor retornaria a ele, ampliando-o com uma parte “documental” e inserindo um Pós-escrito. Contudo, é o projeto inicial do texto o que melhor define a situação em que De Quincey o escreveu, um momento em que se estabelecia uma discursividade em torno da arte como criação. É difícil definir este processo dentro de uma faixa temporal, dado o conjunto de participantes variados. As diferentes Artes produziram diferentes formas de criação. Mas é possível marcar uma faixa temporal que engloba vários elementos artísticos, tendo início no momento do aparecimento da disciplina

¹⁶ O livro *A invenção dos direitos humanos: uma história*, de Lynn Hunt, apresenta uma significativa leitura a respeito da importância dos Romances epistolares que utilizavam, já no século XVIII, a estratégia de escrita que transformava o autor em um editor (HUNT, 2009).

Estética, no século XVIII. Também é possível lembrar que esta estética nascente procurava entender as formas e limites da arte, assim como refletia o aparecimento de um “novo homem”. (SELIGMANN-SILVA, 2010).

Em De Quincey, o que pode ser observado é o lugar, ou um não lugar, um estado de exceção, onde a ação realizada perde o significado moral e torna-se objeto de leitura estética. O autor de *O assassinato como uma das belas artes* não produz um elogio ao assassinato, mas uma leitura dos limites operacionais da nova disciplina, conduzido pela linguagem romântica que utiliza da construção irônica para descrever a tragédia (tragédia, esta, tão importante para o nascimento do regime estético).¹⁷

Ao brincar com um *realismo*, criado pelo tom do uso de um editor morbidamente moralista e um discurso em formato de palestra ministrado por um homem imoral, De Quincey lança as bases do que seria mais tarde o gênero policial (em seus diferentes modos e suportes), mas, diferente dos textos que se seguiriam, os criminosos desta história não eram somente os assassinos descritos, mas também o leitor *voyeur* que se delicia com a imoralidade dos outros, obtendo, assim, prazer. Afinal, “tudo que a moral condena, as artes podem transformar em fonte de prazer.” (SELIGMANN-SILVA, 2010 p. 199).

Do texto do século XIX aos filmes analisados aqui o caminho é longo e tortuoso, mas um elemento acaba por chamar a atenção, uma estranha coincidência: que o livro de De Quincey tenha sido escrito num momento de conformidade com a nova e emergente arte que se constituía no regime estético, proclamando *o assassinato como uma forma de arte* e que, cento e cinquenta anos depois, em *Dragão Vermelho*, volte-se a esta discussão exatamente no momento em que o mesmo “regime estético” está em crise.

É preciso salientar que nas décadas finais do século XX vários trabalhos dos mais distintos, analíticos ou artísticos, apontavam para “o fim”, seja da história, seja da arte, seja das narrativas mestras, ou mesmo do autor.¹⁸ Estes questionamentos mas, principalmente, os fenômenos que permitiram que estas ideias viessem à tona, colocavam um problema diferente

¹⁷ Para Jacques Rancière, “O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2005 pp. 33-34). Ao que parece, isso pode indicar duas situações, sendo a primeira que a obra de arte torna-se autônoma das demais linguagens e outros processos de produção; a segunda, mais importante a este trabalho, que a obra seja de arte ou ainda das artes em geral ao se descompromissar das linguagem, regras e modelos pode vir a criar outros modelos. Neste sentido, o regime estético é o ambiente perfeito para o aparecimento de novas linguagens, modelos e gêneros. Uma vez que no regime estético os processos de partilha do sensível são mais amplos, não é de estranhar que seja neste momento que exista o maior número de novos modelos, gêneros e temas.

¹⁸ Em 1969 Foucault havia se perguntado “O que é um autor”; em 1983-4 Hans Belting escreve seu *O Fim da História da Arte*; em 1992 Francis Fukuyama escreve o *Fim da História e seu Último Homem*. A lista é longa, e aqui se preferiu fornecer apenas alguns exemplos.

ao regime estético da arte, que foi respondido de maneiras distintas em cada uma das áreas. No caso do cinema, por exemplo, viu-se o aparecimento de linhas de pesquisa como a cognitivista, que insistiu em uma redução do objeto de pesquisa, fechando o cinema em si mesmo. De um ponto de vista mais abrangente (e coerente) Jacques Rancière percebeu que, em geral, a arte pós-moderna preferiu enterrar as intenções de autoemancipação da humanidade que o discurso artístico carregava, ao invés de ligar-se à inevitabilidade das suas conclusões. (RANCIÈRE, 2005 p. 23).

Esta prática radical que abandona intenções em detrimento da existência, que bem poderia ser definida nos termos: “vão-se os dedos e ficam os anéis”, parece diagnosticar, no mínimo, uma tensão no campo artístico e, principalmente, do regime estético. Dentro deste segmento, as imagens de arte citadas nos filmes aqui analisados representam uma particularidade; afinal, se é possível realizar a mínima relação entre a proposta de De Quincey e a dos dois filmes, talvez estas histórias cinematográficas ofereçam novas chaves para pensar o registro das imagens contemporâneas ou, ao menos, dar um sentido diferente a elas.

Em *Dragão Vermelho* as obras operam o conceito de autor e outros procedimentos. Elas relacionam as obra de Blake a um assassino de famílias inteiras, necrófilo, abusado e humilhado na infância pelo parente mais próximo, que era a avó, também responsável por sua criação. Em certa passagem do livro somos informados que o quadro *O Grande Dragão Vermelho e a Mulher Vestida de Sol* é a representação gráfica dos pensamentos de Dollarhyde, e que este dormirá meses com algodão em seus ouvidos por medo de que seus pensamentos escapem e possam ser capturados por mais alguém.

Na realidade, a aquarela de Blake não está representada somente como quadro nos livros e nos filmes. Também está gravada no corpo do personagem, em forma de tatuagem (Francys Dollarhyde com a tatuagem do Grande Dragão Vermelho. *Red Dragon*, 2002, -00:49:28.).



Figura – Francys Dollarhyde e a tatuagem do Grande Dragão Vermelho. *Red Dragon* 2002, - 00:49:28.

A aquarela, suas reproduções e também as tatuagens são acompanhadas ainda pela questão da autoria, a ideia de que o assassino é um autor/artista. Em *Dragão Vermelho*, Dollarhyde tem um diário que é um grande livro de couro adquirido em leilão, um livro caixa centenário. Nele, o autor relata com desenhos, recortes de jornal e uma bela caligrafia sua vida e o processo de transformação pelo qual está prestes a passar. O texto do livro de Harris nos informa que sua caligrafia é bela como a de William Blake. Uma outra parte das obras do poeta, pintor e gravador inglês também recebe atenção na própria materialidade do livro, trata-se de um comentário à técnica de ilustração de poesias denominada pelo próprio Blake de *poesias iluminadas*.

A ideia do assassino como artista não é dirigida diretamente ao leitor/espectador, ao contrário, ela é sempre mencionada por caminhos indiretos, intertextualidades e caprichos dos autores. Contudo, a relação sempre parece estar vinculada a este tipo de crime nas histórias mencionadas. A arte, ao que parece, traz em si uma relação com o mal, ao menos nestas histórias. Não só a representação iconográfica é disposta para reforçar o mal, o próprio conceito de arte está vinculado a ele.

A dificuldade de compreender os usos das imagens de Blake nos dois filmes em questão deriva de uma situação geral provinda dos modos de construção cinematográficos existentes. O cinema de grande público encontra-se inserido em um problema de escala maior, ou seja, a construção de um mundo onde as imagens são fragmentos na vida contemporânea, o *mise en scène* de filmes como *Red Dragon* (2002) dialogam com os fragmentos do medo do personagem *serial killer* no mundo fora do cinema. As construções simbólicas dos fragmentos e impressões

acabam por auxiliar e construir uma *figuração* sobre este tipo de crime, onde antes havia apenas *abstração*.

Em um mundo ocupado por “fatos midiáticos”, como bem apontou Beatriz Sarlo, as imagens do passado passam a existir, ou melhor, a coexistir com as experiências dele. Neste sentido, não apenas as imagens artísticas complementam as experiências vazias, como também o próprio sistema de elementos cinematográficos faz parte do mundo experimentado, completando-o e por vezes dando forma à sua estrutura. Quando lidas separadamente, as imagens apropriadas pelos diferentes produtos culturais, aqui apresentadas, são uma iconografia que a historiografia da arte selecionou como imagem sobre o mal. Porém, ao “acontecer” dentro dos dispositivos filmicos estas imagens são capturadas por outras motivações e garantem certo grau de autoridade ao produto, assim como oferecem uma circunscrição aos outros elementos do mal encontrados nos filmes.

Talvez isto explique porque os textos da pós-modernidade impregnam-se de conteúdos intertextuais e polissêmicos. Uma vez que o texto pós-moderno exerce um poder simbólico diferente daqueles das imagens do modernismo ou romantismo. Afinal, os produtos culturais da pós-modernidade estão inscritos em um sistema de signos que reconhece que a bricolagem é um elemento de produção de sua realidade cotidiana. Diferente dos modernistas que chocavam os observadores com o uso de elementos do mundo físico em suas pinturas, as obras da contemporaneidade devoraram estas manifestações “radicais” e as transformaram em mais um de seus processos poéticos.

As “imagens artísticas do passado”, neste sentido, constroem um lugar, um cenário. Mas também evidenciam um tempo e valores simbólicos diferentes. Se Dollarhyde guarda uma relação com a arte de maneira psicótica, o principal fio condutor da trilogia chegou a matar para ter acesso a obras de arte. O Dr. Hannibal Lecter tornou-se um ícone pop e um dos bons motivos para tanto é seu refinado senso estético, mesmo que seja um senso “comum” estético.

Hannibal tem em seu cartel de vítimas um músico: ele o matou, pois, em sua opinião, o flautista atrapalhava a orquestra filarmônica de Maryland, em *Red Dragon* (2002). Em *Hannibal* (2001), pretendendo a curadoria de um importante acervo de documentos em Florença, ele eliminou o bibliotecário responsável e deu uma aula sobre história da arte e as diferentes representações iconográficas da *Divina Comédia*. Em *The silence of the lambs* (1991), vários desenhos são apresentados e todos são de autoria do Dr. Hannibal, “the Canibal”. Neste filme, ainda, sua fuga das autoridades é marcada por uma “instalação” que fez com os corpos de dois guardas. A relação com a arte é traço marcado nas obras, e tem, entre outras funções discursivas, a de transformar o assassino/ herói em uma criatura capaz de transitar por

meios que nem todos podem. O conhecimento erudito de Hannibal o faz mais perigoso do que os demais assassinos das histórias.

Mas Hannibal encarna uma instância diferente do mal: aos poucos ele se torna uma figura assustadora que, no entanto, é capaz de proteger aqueles que respeita. Todo mal que ele causou às suas vítimas é lentamente esquecido. Como Dante, Hannibal passa por várias provações para alcançar sua absolvição. A banalização de seus crimes é tanta que ao final da trilogia vemos o Canibal como herói da história, um verdadeiro objeto digno da “Conferência Williams”, mas é preciso lembrar as palavras de Jasper Johns, pois “*Um objeto que revela a perda, a destruição, o desaparecimento de outros objetos, não fala de si mesmo. Fala de outros. Incluirá os outros?*” (SONTAG, 2004 p. 214).

2.2 – *The silence of the lambs*

Thomas Harris publicou o texto *The silence of the lambs* em 1988, produzindo uma diferença em relação a *Red Dragon* (1981). Poucas vezes um autor de literatura, como Harris, joga fora seu protagonista, mas mantém o universo onde os personagens vivem e, menos ainda, mantém o personagem que aparece tão pouco, tornando-o uma figura cada vez mais ativa. Pois em *The silence of the lambs* foi o que aconteceu. Harris atende à psicologia de seu personagem Graham: o recluso ex-agente do FBI não mais estava à sua disposição, saiu pelo mundo ferido, deformado pelo confronto. Havia uma vaga a preencher e a escolha de Harris foi Clarice Starling.

No livro de Harris de 1988, a protagonista era a obstinada cadete do FBI escolhida por Jack Crawford (diretor do departamento de Ciência do comportamento do FBI). Uma verdadeira transformação. Retira-se Will Graham, personagem forte e experiente, e a equação é refeita com uma mulher sem experiência em campo. O estereótipo de fragilidade que, em verdade, será decomposto durante a trama. No livro, Clarice divide o conteúdo com Jack Crawford, personagem pragmático, com moral questionável, como fica evidente em *Red Dragon*. Crawford manipula seus agentes para que estes usem os conhecimentos de Hannibal. A grande diferença entre a história de 1981 e *The silence of the lambs* está no fato deste ser protagonizado por Clarice Starling.

Clarice também não é bem vinda no FBI, assim como Will. Mas o motivo é sua condição feminina. Isto fica aparente quando tem que lidar com os outros agentes. O próprio Crawford a escolhe pelo fato de ser uma mulher atraente, e não por suas qualificações (embora isso tenha

sido pesado), mas o estratagema bolado por Crawford para conseguir a cooperação de Hannibal Lecter vai sendo alterado graças à própria força de vontade e competência da personagem em questão. Em todos os casos, a adaptação do roteiro teve que realizar uma limpeza e ordenar a história. Os livros de Harris são bastante cinematográficos, ou seja, sua escrita por vezes lembra o processo do cinema, ou utiliza certas estruturas (como o número grande de capítulos e o ordenamento sincrônico entre narração e história). Contudo, o texto trazia problemas para transposição: muitos personagens, diferentes histórias que não tinham contato entre si, a não ser com o desfecho da trama. Enfim, para o ordenamento da história em um formato que fosse compreensível dentro das propostas de cinema em Hollywood, e para uma história que duraria cerca de duas horas em formato audiovisual, os livros passavam por vários tratamentos de roteiro. No caso de *The silence of the lambs* (1991) houve um processo de seleção e ordenamento que constituiu novos papéis a certos personagens e removeu a importância de outros. A tabela a seguir descreve estes personagens com ênfase no filme.

Tabela 1.2 - Lista de personagens *The silence of the lambs (1991)*

Personagem	Ator em <i>The silence of the lambs (1991)</i>	
Clarice Starling	Jodie Foster	Clarice Starling é uma cadete da academia do FBI. Quando tiver completado o treinamento quer tornar-se uma agente da divisão da Ciência do Comportamento, divisão responsável pela investigação e produção de perfis de criminosos violentos. Ambiciosa e obstinada, a inexperiente cadete é enviada em missão para entrevistar o perigoso Dr. Hannibal Lecter. Durante o processo ela consegue informações importantes sobre outro <i>serial killer</i> , Buffalo Bill. Starling logo se vê em meio à caçada deste com auxílio do Dr. Lecter.
Hannibal Lecter	Anthony Hopkins	Lecter está confinado em uma instituição psiquiátrica há oito anos, o primeiro contato feminino que tem neste período é com Clarice Starling. Lecter vê em Clarice algo diferente dos demais Agentes, ele se interessa por ela, e faz dela uma espécie de pupila. O Dr. Hannibal Lecter, o psiquiatra canibal, agora se alimenta da intimidade de Clarice. Aos poucos Lecter vai liberando informações sobre Buffalo Bill, mas quando Bill captura a filha de uma importante senadora, ele é levado por Dr. Chilton, seu nêmeses, ao encontro da senadora. Após o encontro Lecter consegue fugir e desaparece, deixando apenas um único telefone a Clarice Starling.
Jame Gumb (Buffalo Bill)	Ted Levine	Jame Gumb é um homem branco e forte na faixa dos 35 a 40 anos, que usa do autocontrole da idade para cometer seus crimes, segundo as conclusões de Clarice a respeito de Buffalo Bill. Contudo, Hannibal explica que Jame Gumb sofre com um problema muito profundo, que o faz odiar sua identidade. Segundo Lecter, Gumb deve ter sofrido anos de abuso e violência, que o fizeram transferir toda suas frustrações em relação à sua sexualidade, o que explicaria o porquê deseja mudar de sexo. Como foi recusado por todas as clínicas que realizam tal operação, ele decide mudar a si mesmo, fazendo um traje de pele, e por isso sequestra moças de manequim 14. As mantêm vivas por três dias vivas, durante os quais devem cuidar da pele, depois mata-as e as esfola.
Jack Crawford	Scott Glenn	Diretor do departamento da Ciência do Comportamento do FBI, Crawford recruta Clarice para obter cooperação de Hannibal Lecter. Crawford aparece como um mestre, ou protetor de Clarice, mas subestima as capacidades da agente.
Dr. Chilton	Benjamin Hendricksen	O ambicioso doutor Chilton tenta construir uma pesquisa definitiva sobre a psicopatia de Hannibal. Usa de vários processos para isto, mas não obtém resultados. Frustrado, usa de vários meios para torturar Hannibal, quando tem chance. Neste sentido, Chilton é o nêmeses de Hannibal, seu avesso. Considerado honesto pelos códigos legais, mas antiético; Considerado são por estar do outro lado da cela, mas obsessivo no intuito de desvendar Hannibal, acaba por atrapalhar a investigação de Clarice e permitir a fuga de Hannibal.
Catherine Martin		Vítima de Buffalo Bill, filha da senadora republicana Ruth Martin (Tenese) de 25 anos, foi sequestrada e será morta e esfolada se Starling não encontrá-la a tempo.

Provavelmente, Clarice (Jodie Foster) e Hannibal (Anthony Hopkins) tenham sido uma das duplas que mais incomodou e emocionou os espectadores da década de 1990. A construção

desta situação apresenta uma incógnita e reafirma um dos processos mais complexos do período: a significação dos sentimentos de medo e insegurança do final do século XX.

The silence of the lambs (1991) dava continuidade a uma história anteriormente contada nas formas literária e cinematográfica, intitulada *Red Dragon* para a literatura e *Manhunter* para o cinema. O título do livro fora retirado de um poema iluminado de William Blake chamado *The Lamb*, gravação realizada entre 1789-94 e impressa em formato de livro com o título de *Songs of Innocence and Songs of Experience*:



The Lamb

*Little Lamb who made thee
Dost thou know who made thee
Gave thee life & bid thee feed.
By the stream & o'er the mead;
Gave thee clothing of delight,
Softest clothing wooly bright;
Gave thee such a tender voice,
Making all the vales rejoice:
Little Lamb who made thee
Dost thou know who made thee*

*Little Lamb I'll tell thee,
Little Lamb I'll tell thee:
He is called by thy name,
For he calls himself a Lamb:
He is meek & he is mild,
He became a little child:
I a child & thou a lamb,
We are called by his name.
Little Lamb God bless thee.
Little Lamb God bless thee.¹⁹*

William Blake. *The Lamb*. in *Songs of Innocence and Songs of Experience*, 1794. disponível em www.blakesarchive.org

A *poesia iluminada* de William Blake deste livro, na verdade, traz um conjunto maior de referências a *The silence of the lambs*, e vários temas do livro do poeta inglês são

¹⁹ Cordeirinho, quem te criou?/Sabes quem foi que te criou?/Deu-te vida e te nutriu./Nos prados e à beira do rio;/Deu-te veste de alegria./Tua brilhante lã macia;/E a terna voz com que bales,/ A alegrar todos os vales?/ Cordeirinho, quem te criou?/ Sabes quem foi que te criou?/ Vou então te dizer, Cordeirinho:/ Vou então te dizer, Cordeirinho:/ Dou teu nome ele é herdeiro,/ Pois chama a si próprio Cordeiro:/ É criatura meiga e mansa/ Que também se fez criança./Eu criança, e tu cordeiro,/ Somos de seu nome herdeiros. Que Deus te abençoe, Cordeirinho! / Que Deus te abençoe, Cordeirinho! (BLAKE, 2005 pp. 34-35).

rearticulados e significados à contemporaneidade da obra de *serial killer* como: "*the little girl lost*" (a garotinha perdida), a inocência, a experiência com revés da inocência e, finalmente, o mal de *The Tyger*. Estas imagens são construções de Blake e, também, elementos fundamentais para o livro de Harris. O poema de *The Lamb*, da primeira parte do livro, estabelece um par com o poema *The Tyger*:



The Tyger

*Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?*

*In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand, dare seize the fire?*

*And what shoulder & what art,
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat,
What dread hand & what dread feet?*

*What the hammer? What the chain?
In what furnace was thy brain?
What the anvil? what the grasp
Dare its deadly terrors clasp?*

*When the stars threw down their spears,
And water'd heaven with their tears,
Did he smile his work to see?
Did he who made the Lamb make thee?*

*Tyger! Tyger! Burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Dare frame thy fearful symmetry?*²⁰

William Blake. *The Lamb*. In: *Songs of Innocence and Songs of Experience*, 1794. disponível em: www.blakesarchive.org

²⁰ Tygre, Tygre, em fogo ardendo/ Nas florestas, noite adentro;/ Que olho ou mão imortal poderia/ Forjar esta terrível simetria? / Em que abismo ou céu distantes/ Ardiam teus olhos flamejantes? / Em que asas voar ele clama? / Que mão ousa tomar a chama? / E que ombro, que mestria/ Teu coração amoldaria? / E ao pulsar teu coração, / Que horríveis pés? Que horrível mão? / Com que malho? Com que corrente? / Que fornalha fundiu tua mente? / Em que bigorna? Que mão mordaz? / Agarra o terror com a tenaz? / Quando, no céu, estrelas baixaram/ Suas lanças, e então choraram;/ Ele sorriu ao que inventou? / Quem criou o Cordeiro te criou? / Tygre, Tygre, em fogo ardendo/ Nas florestas, noite adentro; Que olho ou mão imortal ousaria/ Forjar temível simetria? (BLAKE, 2005 p. 112). Além desta tradução, o poema *The Tyger* foi traduzido também por Augusto de Campos; a tradução de Campos resultou em um processo que mistura tanto texto como elementos gráficos, o que a torna mais rica e interessante; ela encontra-se em apêndice.

Os dois poemas constituem a relação entre bem e mal, mas, também, constituem de maneira única a proposta do livro. As características deste livro eram peculiares, uma obra que conformava em um único "dispositivo" as tradições da linguagem poética com as inovações da gravação de época, formulando uma obra, literalmente, moderna. Contudo, o que mais interessa agora é perceber que a questão central deste livro é o epicentro de *The silence of the lambs* (1991), porque em *Songs of Innocence and Songs of Experience* era constatada:

[...] uma intensa consciência do bem divino e uma fraca consciência da maldade mundana que esse bem frustra. Tal consciência possibilita que a pessoa sobreviva por um tempo na opressão e penúria, como aquela do limpador de chaminé e da menina perdida, com fé em Deus, na natureza e na humanidade incorrupta. Entretanto, o jovem que permanece muito tempo na Inocência decai numa senilidade prematura [...]. Ao passar pela Experiência – uma consciência completa do sofrimento, especialmente o sofrimento infligido por seres humanos – a pessoa alcança a Inocência madura que reconhece completamente a dor e a injustiça, mas que vê, transcendendo-as, a providência de Deus ao transformar o mal por fim em bem. (SUMMERFIELD, Apud (DUARTE, 2011 p. 122).

As tramas do livro de Blake configuram o ambiente para os contornos de *The silence of the lambs* (1991). A trama da obra de 1991 organiza-se com base nas ideias compostas em Blake: a construção do mal infringido por seres humanos, assim como uma "providência", transforma o mal em bem, no contato entre a inocência e o mal. Pois, na trama do filme de 1991, era narrada a caçada a um violento assassino apelidado de Buffalo Bill. A situação em que o FBI encontrava-se em relação ao novo criminoso era sensível devido à dificuldade na montagem do *perfil* do assassino. O criminoso não se encaixava nos suportes e modelos até então utilizados para a construção deste procedimento. O roteiro do filme transmite a impressão da extrema novidade que tais crimes haviam criado. Para tentar resolver o problema, o diretor do departamento da Ciência do Comportamento procurava obter auxílio de um médico psiquiatra chamado Dr. Hannibal Lecter.

O único problema era a difícil situação que tal tarefa criava, afinal, na história, o Dr. Lecter era conhecido como Hannibal, *The Canibal*. O personagem encontrava-se asilado em um manicômio, sentenciado a ficar lá pelo resto de sua vida, aos cuidados de outro psiquiatra.

Para tentar atrair a ajuda de Hannibal, o diretor do departamento do FBI oferece ao canibal um banquete na forma de *cordeiro* (*Lamb*), uma jovem cadete do FBI de nome Clarice Starling - pelo menos, era o que pensava Jack Crawford, o diretor do departamento. Clarice é jovem e está terminando o treinamento do FBI na importante academia de *Quantico Virginia*. Ela representa uma figura *estranha* ao espaço masculinizado do FBI e a montagem cinematográfica faz questão de frisar este estranhamento, introduzindo cenas onde a política de

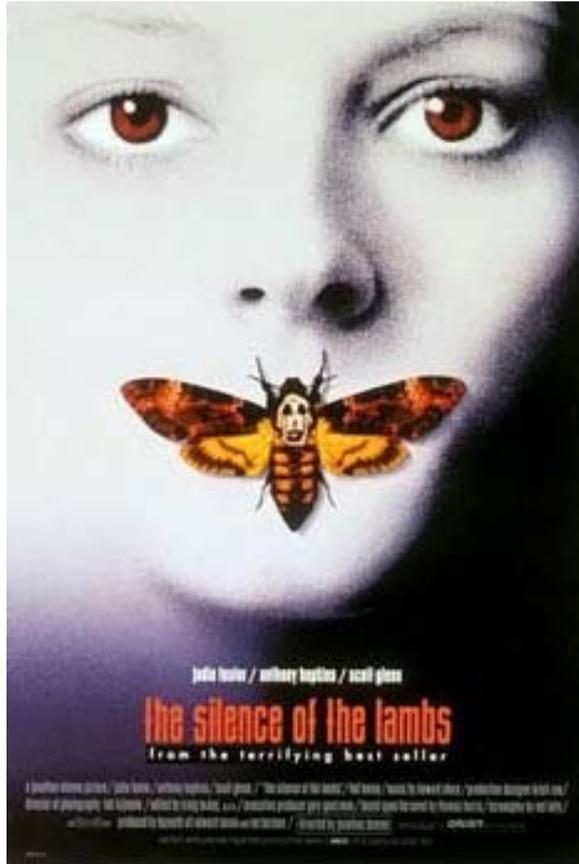
gêneros em instituições policiais salta aos olhos. As sequências nas quais a personagem se encontra na presença dos colegas do FBI são as que mais ressaltam a estranheza da relação em que Clarice está inserida, e certas vezes a personagem é forçada a buscar uma postura anti-feminina (por falta de termo melhor) como forma de defesa.

Nas cenas mais escuras e sombrias, em que Starling se relaciona com Hannibal, esta estranheza vai sendo, pouco a pouco, deixada de lado. Os dois personagens chegam a ter certa cumplicidade.

Em *O Silêncio dos inocentes*, a detetive foi minuciosamente escolhida para substituir William Graham, o experiente e problemático protagonista de *Dragão Vermelho* (primeiro livro da série e primeira história). Com a entrada de Clarice, os jogos entre a detetive e o canibal ampliaram as sensações de suspense e terror psicológico. O canibal aceita a parceria com a jovem detetive. Inicia-se um conjunto de jogos que a guiarão a lugares e situações temerárias, mas que a heroína irá resolver utilizando seus próprios métodos. Enquanto ela e Dr. Lecter estudam o caso e traçam os pormenores sobre o perfil das vítimas e do possível assassino, uma outra história vai se desenrolando paralelamente, tendo como protagonista Jame Gumb, codinome *Buffalo Bill*. Inicialmente, o personagem é apresentado como um homem forte que ataca mulheres, mata-as e retira fatias de sua pele, embora em nenhum momento o texto fílmico apresente tais atrocidades.

O fato é que um medo urbano *mítico* trouxe consigo complexas metáforas do desenvolvimento e articulações dos sistemas de convívio norte-americanos. Ao que parece, os *assassinos em série* servem com cristalizadores da ação social contra criminosos em geral, ou pelo menos agem como rótulos ou imagens força. A imagem dos assassinatos violentos, em geral, tem produzido uma insegurança que justifica grande parte das ações policiais em uma espécie de retroalimentação: quanto mais violência, mais cobertura, mais policiamento e por assim dizer, mais crimes. Entretanto, são poucas as medidas institucionais na área da segurança pública que se voltaram a resolver definitivamente os problemas.

Em *The silence of the lambs* (1991) a transformação é elemento de grande presença, Clarice percorre um caminho de mudanças de cadete a agente, Jame Gumb tenta transformar-se em mulher por meio de seu traje de pele humana retirada de suas vítimas, Hannibal segue uma mudança onde, de “mal absoluto”, vai se tornando um herói. A força desta mudança foi registrada na imagem da mariposa, que servia como assinatura aos assassinatos de Gumb. A *Acherontia styx*, mais conhecida com *traça da caveira*, foi uma espécie de mariposa inventada à história, que ficou famosa no filme de 1991, e já chama a atenção no cartaz.



Cartaz, de *The silence of the lambs* (1991), a caveira na cabeça da mariposa é uma apropriação da foto de *In voluptas mors*, de Philip Pehalsman e Salvador Dali, de 1951, disponível em <http://philippehalsman.com/?image=dali>

A composição da imagem já indicava o processo produtivo da obra, e como essa ocupasse de elementos tão variados para construir uma narrativa, *The silence of the lambs* (1991) é um enorme repositório de imagens apropriadas do passado, como será visto nos próximos capítulos.

2.3 – *Hannibal*

Hannibal, livro publicado em 1999, é, de longe, a mais bizarra de todas as histórias. O livro de 435 páginas, dividido em 103 capítulos, narra uma história de vingança, redenção e um romance improvável. Ambientada em dois continentes, parte da história ocorre nos Estados Unidos, como nas outras histórias, e a outra parte, cerca de um quarto da história, ocorre na Itália. Exatamente na mesma cidade que Hannibal havia desenhado e pregado em sua cela, e da qual ficamos sabendo ser Florença, quando o personagem explica isso a Clarice, em seu primeiro encontro, em *The silence of the lambs*.

Tabela 1.3 - Lista de personagens de *Hannibal* (2001)

Personagem da história	Ator em Hannibal (2001)	
Hannibal Lecter (Dr. Fell e <i>Il monstro</i>)	Anthony Hopkins	Hannibal é apresentado com mais de trinta minutos de filme, mesmo assim ele representa três personagens. O primeiro é Dr. Fell, um disfarce que Hannibal utiliza em Florença, local onde reaparece. Dr. Fell é um historiador/ arquivista que concorre à vaga de bibliotecário da Biblioteca Capponi, graças ao misterioso desaparecimento do antigo responsável. Esta é a entrada do segundo personagem, <i>Il monstro</i> , um serial killer em atividade em Florença. Fica subentendido no texto do filme que trata-se de Hannibal . Por fim, o próprio Lecter nesta história aparece de maneira diferente, sendo aqui protagonista. A jornada agora traz a tônica da absolvição, da heroicização do assassino.
Clarice Starling	Julianne Moore	Diferente de <i>The silence of the lambs</i> , a personagem agora é uma experiente agente do FBI. Ela está insatisfeita com o Birô e, graças a um conjunto de problemas que enfrentou, volta ao caso Lecter. Contudo, Clarice é outra pessoa, solitária e metódica, e vai descobrindo que Lecter significou mais em sua vida do que ela gostaria.
Mason Verger	Gary Oldman	O antagonista. Verger é um pedófilo, milionário, que foi vítima de Hannibal, sobreviveu, mas ficou totalmente deformado. O personagem nutre um sentimento de vingança contra Lecter, sua intenção é prender Hannibal e matá-lo com requintes de crueldade. Verger é construído de maneira a diminuir qualquer empatia que o espectador tenha em relação a ele, personagem exagerado que congrega deformidade física, imoralidade, abuso do poder econômico.
Paul Krendler	Ray Liotta	Alto funcionário do Departamento de Justiça, tem um passado mal resolvido com Clarice. Sua falta de ética aparece em vários momentos que envolvem assédios em relação a Clarice e o fato de aceitar um alto suborno de Verger para incriminar Clarice. Tornou-se um alvo para Lecter.
Enfermeiro Barney	Frankie Faison	Barney, o enfermeiro que cuidava de Hannibal, ficou com uma grande coleção de objetos de Lecter, que vende no mercado negro. Foi o primeiro contato que Clarice teve com seu passado quando volta ao caso Lecter.
Rinaldo Pazzi	Giancarlo Giannini	Inspetor da polícia italiana, Pazzi era o investigador responsável pelo caso <i>Il monstro</i> , mas foi transferido para o caso do desaparecimento do bibliotecário, membro de uma antiga família de Florença. Um de seus antepassados é acusado de matar um dos príncipes de Medici. É o primeiro a descobrir que Dr. Fell é, na realidade, Hannibal Lecter. Mas é Hannibal o primeiro a evidenciar o caráter do personagem lembrando a história de seu antepassado. Pazzi não vai tentar prender Lecter com auxílio de sua equipe policial, escolhe tentar capturá-lo para receber uma recompensa ofertada por Verger. Este processo acaba fazendo com que Hannibal volte aos Estados Unidos.
Allegra Pazzi	Francesca Neri	Allegra é a esposa de Pazzi, muito bonita e mais jovem que o inspetor, ela torna-se o motivo pelo qual Pazzi desrespeita sua profissão.
Dr. Cordell Doemling	Zeljko Ivanek	Médico e <i>faz tudo</i> de Mason Verger. O personagem acompanha Verger em todos os momentos e é responsável pelo desfecho da história de Mason.

A história tem início com uma "batida" comandada por Clarice Starling: diferente da personagem de *The silence of the lambs*, em *Hannibal* Clarice é uma importante agente do FBI, com larga experiência. Durante a "batida", uma apreensão de drogas realizada em Washington, D. C. Clarice deve coordenar várias equipes incluindo polícias diferentes: FBI, ATF e a polícia local. Logo de início, descobre-se que a polícia de Washington participa por pressão política do prefeito, que havia sido acusado pelo uso de drogas, e aumentara o policiamento sobre a questão. Toda a ação é confusa, e Clarice não consegue conter a polícia local, que comete equívocos. Estes transformam-se em mortes de agentes e da principal suspeita, EVELDA Drumgo. Durante a ação, Clarice é obrigada a disparar em EVELDA. A criminosa carregava um bebê em um suporte e tentou atirar em Clarice com uma arma automática. Fotos da desastrosa ação comandada por Clarice aparecem em jornal e, pela primeira vez, nas histórias de Thomas Harris, o mundo político do FBI é retratado. No intuito de conter a opinião pública indignada pela morte de uma mãe com sua criança, Starling vai receber a culpa por tudo. Mas antes que isso ocorra, há uma intervenção de um personagem novo, Mason Verger, uma antiga vítima de Hannibal que encontra-se em condições de saúde deploráveis, graças ao seu último encontro com Lecter. Verger foi um pedófilo, entre outros distúrbios de personalidade, e sua condição financeira e familiar o mantinha protegido da lei, mas não o manteve protegido de Hannibal.

A última história da série diverge em muito quanto ao tom do mundo político, econômico e legal. Sendo um tom ácido em muitos momentos, grande parte desta acidez vem de Clarice. A experiência vivida nos anos desde que teve contato com Hannibal pela primeira vez até as situações que enfrenta nesta história fizeram dela uma descrente: no sistema, no FBI e até mesmo em um conjunto de normas éticas que a sociedade estabelece como certo e errado. Mesmo o padrão estabelecido por Harris em suas narrativas, onde existem dois assassinos em série, um representado o vilão e outro que "auxilia" o detetive da história, é quebrado. O título já indica a tendência, a história é sobre Hannibal, ele torna-se o protagonista, Starling seu "par romântico" e Verger o vilão.

Contudo, o início da narrativa ainda é centrado em Clarice, e um detalhe importante é que esta mudança foi sentida por Jodie Foster. A atriz foi a primeira a sinalizar que não tinha interesse em trabalhar na adaptação de *Hannibal*, e, assim que a desistência foi confirmada, o primeiro nome a surgir foi o Gillian Anderson, atriz que estava em alta graças à série de TV *The X-files*. Na série, Anderson interpretava a agente do FBI Dana Scully. Esta série teve nas primeiras temporadas vários episódios que lidavam com o fenômeno *serial killer* de maneira peculiar e largamente fantasiada, contudo Anderson não pôde ficar com o papel da agente Starling, pois uma cláusula contratual a impedia de fazer outros papéis que envolvessem o FBI

durante o tempo em que a série estivesse sendo filmada. Quem interpretou Clarice em *Hannibal* foi Julianne Moore, outra ruiva, e provavelmente a ideia era aproveitar também o sucesso de *The X-files* com o público jovem.



Figura – Clarice está sendo sabatinada pelo comitê de assuntos internos FBI - *Hannibal* (2001) 12'32"

A "punição" de Clarice transforma-se em uma promoção: a agente retornaria ao caso Lecter, mas teria de manter contato com Paul. Um tanto contrariada, Starling retorna ao caso e começa a reunir mais provas às provas armazenadas, descobrindo que elas haviam sido extraviadas e, provavelmente, vendidas em leilões pela internet - outro fator nunca explorado nas narrativas de Harris. Clarice inicia uma busca para reaver estes materiais e acaba descobrindo que o antigo enfermeiro que cuidava de Hannibal estava vendendo "itens colecionáveis" do Dr. Lecter. Ao pressionar Barney, ele lhe entrega fitas que haviam sido gravadas por Dr. Chilton nos encontros entre Clarice e Lecter, contendo suas conversas.

Clarice agora está com sua pesquisa em andamento, conseguiu um número razoável de matérias com que trabalhar e, ao receber uma carta sem remetente, tudo começa a mudar na história. Na carta se lê:

Prezada Clarice,

Acompanhei com entusiasmo o curso de sua desgraça pública. A minha nunca me perturbou, exceto pelo fato de ficar preso. Mas deve lhe faltar perspectiva. Em nossas conversas, ficou claro para mim que seu pai...o falecido vigilante noturno, pesa no seu sistema de valores. Seu êxito em dar fim à carreira de costureiro de Jame Gumb lhe agradou porque imaginou que agradaria seu pai. Mas agora você não está bem com o FBI. Imagina seu pai envergonhado da sua desgraça? Pode vê-lo em seu modesto caixão agoniado com seu fracasso? Triste e ordinário fim de uma carreira promissora? O que é pior do que essa humilhação, Clarice? Como seu fracasso se refletirá em sua mamãe e seu papai? Não tem medo que as pessoas pensem que eram uns caipiras que moravam num trailer e temiam tornados? E que você também pode ser uma? Aliás, vi no site maçante do FBI que saí dos arquivos dos criminosos comuns do FBI e fui promovido à lista dos 10 Mais Procurados. É coincidência ou você está de volta ao caso? Se

estiver, que bom! Preciso sair do isolamento e voltar à vida pública. Imagino-a num porão escuro, curvada sobre papéis e computadores. Está correto? Por favor, seja sincera, agente especial Starling. Atenciosamente, seu velho amigo,

Dr. Hannibal Lecter.

P.S.: Está claro que essa nova tarefa não foi escolha sua. Suponho que faça parte do acordo. Mas você aceitou. Seu trabalho é tramar a minha desgraça. Não sei o que lhe desejar, mas sei que nos divertiremos muito.

Tchau. H. (SCOTT, 2001).

A carta é de Hannibal Lecter, endereçada a Clarice. Nela, ele conta que está acompanhando os acontecimentos em sua carreira e, como Hannibal voltara aos dez mais procurados do FBI, acreditava que Clarice havia voltado ao seu caso, e esperava ansioso por um possível reencontro. A carta insere Hannibal novamente na história, descobre-se que ele está na Itália, vivendo em Florença e disputando uma vaga, recém aberta, devido ao misterioso desaparecimento do bibliotecário do *Palácio Vecchio*. Algumas questões também diferenciam esta história de suas antecessoras. Primeiro, Harris sempre alegou que seus assassinos em série eram baseados em referências de assassinos reais, mas nunca fez nenhuma menção a crimes reais. No caso de *Hannibal* (2001), Lecter está na Itália, enquanto os crimes do *Il monstro* estão sendo investigados. O caso *Il monstro* é um caso real, tendo associado a ele cerca de 16 vítimas.

A situação em *Hannibal* (2001) difere em muito do caso real, mas é insinuada durante toda a estadia de Lecter na Itália. E ganha mais força quando o inspetor de polícia Francesco Pazzi é designado para investigar o desaparecimento do bibliotecário, sendo que era o inspetor responsável pelo caso *Il monstro*. Pazzi fica intrigado com Dr. Fell, o nome que Lecter está utilizando, e acaba descobrindo a verdadeira identidade de Lecter. Ao invés de prendê-lo, Pazzi procura por recompensas por H. Lecter e descobre que há uma recompensa de três milhões de dólares por Hannibal, então prefere vendê-lo a Mason Verger.

Enquanto Pazzi desenvolve várias estratégias para colher informação e tentar capturar o Dr. Lecter, este, por sua vez, tem de passar em um teste para assumir a biblioteca. Durante a história toda do *Arquivo Lecter* a relação com a arte tem estado presente nas narrativas, sempre diluída, mas no caso de *Hannibal* (2002), Lecter literalmente dá uma aula de história da arte, recolhendo o tema ao enforcamento de Judas d'*A Divina Comédia* e seguindo uma iconografia sobre o assunto. Como visto anteriormente, esta história tem uma ligação insistente com *A Divina Comédia*, trazendo para suas dimensões elementos do texto. Hannibal quer reencontrar Clarice, Dante reencontrar Beatriz, o próprio Dante viveu em Florença e foi nesta cidade que escreveu o *A Divina Comédia*. Na transposição fílmica, Scott chegou a desenvolver uma sequência de um pequeno trecho da obra de Dante Alighieri:



Figura – Montagem da divina comédia para o filme - *Hannibal* (2001) 01:03'08''

A relação direta com a arte termina quando Pazzi tenta capturar Lecter: a estrutura muda completamente, o retorno conturbado aos Estados Unidos apresenta um verdadeiro show de horrores, que vai dos porcos gigantes criados por "capangas" de Verger, com finalidade de devorarem Lecter, passa pelo sequestro de Hannibal por tais capangas, o resgate de Lecter realizado por Clarice (onde essa é ferida e salva por Hannibal), até um jantar entre Paul, Clarice e Hannibal durante o feriado de 4 de julho onde o anfitrião Hannibal serve o cérebro de Paul. Neste ponto, as diferenças entre a história adaptada ao cinema e a narrativa original são enormes. No filme de 2001, o desfecho da história apresenta uma decisão que precisa ser tomada por Clarice. A personagem está dopada por morfina, após ser tratada por Lecter devido a um tiro que a personagem toma durante o enfrentamento com Verger, e presencia toda a tortura que Lecter empreende contra Paul Keendler. Starling está desarmada, e a única coisa que tem é um par de algemas que consegue ocultar de Hannibal.

Hannibal, por sua vez, está preparando sua fuga. Ele voltou aos Estados Unidos apenas porque Verger e Paul haviam preparado uma armadilha para Clarice. Hannibal volta com intenção de ajudá-la, à sua maneira. Quando sai da sala de jantar onde estão e entra em uma cozinha, Clarice, cambaleante, ainda consegue enganá-lo e algemar-se a ele durante um romântico beijo do Dr. Lecter. O dilema de Clarice encontrar-se aí: ela deve deixá-lo fugir, ou ficar algemada, sem defesa, com Lecter? No filme, a decisão de Clarice em não revelar onde estão as chaves das algemas, torna-se um problema maior para o canibal, pois Clarice havia entrado em contato com o FBI, mas isto é resolvido por Hannibal.

Hannibal, com um cutelo em mãos, lhe faz a pergunta: "Acima ou abaixo do pulso?" e ainda lhe diz: "Isto realmente vai doer", enquanto rola uma lágrima de seus olhos. Mas o

resultado da cena é uma inversão, Hannibal mutila a si mesmo, deixando Clarice e fugindo. Esta decisão dos roteiristas pode ter desagradado vários dos ávidos fãs do *Arquivo Lecter* que já haviam lido o livro *Hannibal* (1999), pois o final desta história é completamente diferente. A Clarice literária na verdade transforma-se em companheira de Hannibal, e o casal que vai viver na Buenos Aires, e tornam-se tão perigosos que Thomas Harris termina seu livro com um aviso: é melhor deixar a cidade se querem sobreviver. A diferença brutal entre as histórias chama a atenção e marca uma pergunta: por que Hannibal e Clarice não podem ficar juntos na imagem cinematográfica?

A questão pode parecer pequena, mas talvez revele algo mais, no filme *Hannibal* (2001) o *serial killer* termina a história em uma posição de absolvição, moralmente punido. Se automutila e preserva Clarice. A imagem de Hannibal para o cinema torna-se autônoma da literatura e começa a respeitar a mitologia criada em *The silence of the lambs* (1991). Mesmo com todas as diferenças entre o filme de 1991 e o de 2001, os roteiristas mantiveram vivas as duas imagens centrais: a da agente moralmente obstinada e a do canibal que pode fazer o bem. Muito longe da referência literária, todas as histórias posteriores a *The silence of the lambs* (1991) são dependentes dele.

Agora que já foi servida a entrada, passa-se ao prato principal: os próximos capítulos vão em busca de uma resposta mais concreta da razão pela qual *The silence of the lambs* (1991) é tão representativo e capaz de alterar e torcer os significados de toda a série.

TERCEIRO CAPÍTULO – *(Des)montando The silence of the lambs*

*Infeliz a terra que não tem heróis/Não, infeliz
a terra que precisa de heróis.
(Bertold Brecht, Vida de Galileu, 1938-9)*

O capítulo que segue, assim como os próximos, tem como objetivo o trabalho de análise do filme *The silence of the lambs* (1991). Procura-se entender como o filme tornou-se o ponto central do *Arquivo Lecter*, quais foram as características, os recursos expressivos e diálogos mais importantes. Contudo, observa-se que esta leitura foi se mostrando longa. Neste capítulo procura-se estabelecer as regras de construção da história, os modelos de produção que permitiram *The silence of the lambs* (1991) construir uma narrativa tão premiada. Em um primeiro momento, o interesse está em avaliar o processo de divisão da história em blocos. Tendo em mente este processo, é possível visualizar um mapa da obra e, principalmente, que momentos dela foram estratégicos para a construção da imagem do *serial killer*. Em seguida,

busca-se compreender como se deu a adaptação e como ela constitui um olhar próprio do texto fílmico.

The silence of the lambs (1991) também revelou seguir um regramento bastante característico no que diz respeito à produção fílmica, e a terceira parte deste capítulo levanta alguns elementos destas regras. Seguindo o próprio tempo do filme, aparece a primeira sequência, que evidencia os rastros dos *serial killer*. A ela foi dado o nome de “sequência do mural”, e sua análise representa a última parte deste capítulo. O filme de 1991 é a peça principal de todo o *Arquivo Lecter*, e compreender seus contornos é compreender como foi se desenhando a ideia de serial killer.

Em *The silence of the lambs* (1991) os vinte primeiros minutos, que constituem os dois primeiros blocos narrativos de filme, são responsáveis pela composição da trama, da história e dos perfis dramáticos e psicológicos dos personagens. Estabelecem os ambientes em que vários conjuntos de perguntas sem respostas vão sendo a cada passo deixados ao espectador, e também fixam o conteúdo do filme. Permitem que os noventa e nove minutos posteriores sejam especificamente lançados à tarefa de resolver os conjuntos de mistérios. É possível, também, dividir o filme dentro de outros sistemas de interpretação. Como um todo narrativo, pode ser dividido em sete blocos formais considerando Clarice como referência. Do ponto de vista formal da linguagem, o filme tem uma velocidade maior em seus primeiros seis minutos de apresentação, as sequências em verdade são longas, mas o ritmo acaba por gerar um tipo de impressão diferente.²¹

A divisão dos blocos segue a seguinte orientação: o Bloco I compreende os primeiros 8'14", e nele se define a construção do ambiente em que Clarice pisa até a demanda da personagem. O Bloco II inicia em 8'15" e segue até 19'35", e foi dividido em duas partes: a primeira cobre a conversa de Clarice e Dr. Chilton e os momentos em que este a leva até a ala de segurança máxima; a segunda, o encontro entre Clarice e Hannibal. O Bloco III vai de 19'36" até 48'43", e trata dos primeiros voos solo de Clarice, suas primeiras tarefas. O Bloco IV começa em 48'44" e segue até 1:04'45", e oferece a primeira visão do ambiente de Bill em sua abertura e a transferência de Hannibal para Memphis. O Bloco V vai de 1:04'46" a 1:27'10" e mostra o último encontro entre Clarice e Lecter. O Bloco VI compreende de 1:27'11" a 1:50'20", consiste no enfrentamento de Bill por Clarice. O Bloco VII começa em 1:50'21" e vai até 1:58'17", e traz

²¹ Sobre este elemento, um dado e um susto, aparecem durante a análise fílmica. Havia assistido muitas vezes ao filme, mas a primeira vez que cronometrei a sequência de abertura tive uma surpresa, pois minha memória dela era muito mais rápida: imaginava cerca de trinta ou quarenta segundos, quando em verdade eram cinco minutos de exposição focalizando especialmente a personagem Clarice.

o desfecho. Tendo esta divisão sido estabelecida, neste capítulo serão analisadas cenas que pertencem ao Bloco I e certos elementos introdutórios do Bloco II.

Da sequência de abertura até a apresentação do caso e os objetivos mais diretos que Clarice deve cumprir transcorrem cerca de oito minutos e treze segundos. Nela pode-se observar:

Bloco I

Um bosque em plano geral é apresentado aos espectadores, que logo acompanham uma mulher em uniforme de ginástica se exercitando em um campo de provas. Seu esforço em transpor os obstáculos tem nossa companhia; tomadas em pequenos planos sequência ampliam a situação de esforço. O *cast* de abertura é apresentado. Quando a mulher inicia uma nova fase do campo de provas, um homem é introduzido em cena, este a chama por seu nome: Clarice Starling. Logo que recebe o recado, ela segue a uma série de prédios, que ficamos sabendo ser o FBI (*Federal Bureau of Investigation*). Ou melhor, a academia do FBI, em Quântico, Virginia. Vários homens exercitam-se, enquanto Starling segue até a entrada do prédio. A sua presença feminina destaca-se em meio a um ambiente masculinizado. Ao entrar em um elevador a situação chega ao limite, quando, em meio a vários homens usando uniforme vermelho, ela é a única mulher. Ao sair do elevador percorre um conjunto de espaços destinados ao treinamento e instruções policiais *indoor*, agentes e futuros agentes portam armas, limpam-nas e as carregam. Mas o destino de Clarice é um local um tanto distinto, pois descobrimos pelos rápidos movimentos de câmera que o departamento ao qual Starling segue é o de Ciência do Comportamento. Ela tem um encontro com o diretor Jack Crawford. A jovem agitada, pede informações a dois agentes que parecem incomodados com a presença da cadete, contudo, informam a ela que deve esperar no escritório de Crawford.

Ao entrar na sala, Starling se depara com o quadro de recorte e fotografias, contento informações de crimes vinculados ao caso Buffalo Bill. Lemos os recortes e fotografias por seus olhos em um truque de câmera: "Bill esfola a quinta". Crawford entra na sala surpreendendo Clarice e pede que ela se sente. Para abrir o diálogo, o homem comenta que Starling é considerada uma das melhores de sua turma e lembra de uma ocasião em que dera aula à moça, que o colocara contra a parede em questões de direitos civis na Era Hoover. Após ler sua ficha, descobrimos que Starling é formada em criminologia e pretende, assim que se formar na academia, trabalhar com Crawford no departamento de Ciência do Comportamento. O Diretor Crawford explica que necessita de sua ajuda para o preenchimento de um questionário aplicado a *serial killers*, que em sua maioria são bastante participativos. Crawford pergunta em tom ríspido se isso assusta Starling. Sem jeito, com um sorriso amarelo, a cadete diz que não. Segundo o diretor, um dos entrevistados não quer cooperar com a pesquisa, trata-se de "Hannibal, the canibal". Crawford pede a Starling que faça uma tentativa, e mesmo que ele se recuse a cooperar com o "*profile*" ela deve relatar tudo que vir. Antes de sair, Starling pergunta qual o motivo da visita agora, uma vez que Hannibal estava preso há muito tempo. Haveria algo em relação ao caso "Buffalo Bill"? Crawford desvia o assunto, recomendando para que a cadete tenha cuidado, pois ela não vai querer ter Lecter dentro de sua mente. Ela deve fazer o trabalho e nunca esquecer que Lecter é ...

3.1 – *Fade in* - aparece Clarice: o livro, o roteiro, o filme

Comparada à narrativa de origem, o livro *The silence of the lambs* (1988), o texto filmico de 1991 constitui uma narrativa autônoma, embora seja similar em parte e tenha

relacionamentos esporádicos com o restante do *Arquivo Lecter*. A autonomia pode ser descrita dentro certos circuitos de adaptação de textos literários transpostos ao cinema.²² Robert Stam, ao esclarecer que a noção de fidelidade textual não deve ser operada quando trata-se de adaptações filmicas, abre um conjunto de outros elementos baseados no *palimpsesto* de Gerard Genette, sendo que em uma das modalidades encontra-se uma das formas próximas para compreender *The silence of the lambs* (1991), já que em relação ao texto original o filme é um hipertexto. Segundo Stam,

[...] a “hipertextualidade”, é talvez o tipo mais claramente relevante para a “adaptação”. A “hipertextualidade” se refere à relação entre um texto, que Genette chama de “hipertexto”, com um texto anterior ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende. Na literatura, os hipotextos de Eneida incluem A Odisséia e A Ilíada, enquanto os hipotextos de Ulysses, de Joyce, incluem A Odisséia e Hamlet. Tanto a Eneida e Ulysses são elaborações hipertextuais de um mesmo hipotexto – A Odisséia. Adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação. As várias adaptações cinematográficas de Madame Bovary (Renoir, Minelli, Mehta) ou de A Mulher e o Fantoche (Duvivier, von Sternberg, Bunuel) podem ser vistos como variações de leituras hipertextuais disparadas pelo mesmo hipotexto. (STAM, 2006 p. 33).

No caso de *The silence of the lambs* (1991), o texto original de Thomas Harris sofre tantas alterações que, embora o filme de 1991 cite o livro, o texto fílmico torna-se um produto diferente. O filme pode ser visto como uma unidade autônoma, uma vez que a centralidade do filme (hipertexto) é lançada em direção à protagonista. Mas também deve ser observado que a autonomia de tal texto se confirma por criar um novo monumento, quando transforma Hannibal Lecter no herói do *Arquivo Lecter*. Independente disso, a construção da sequência de abertura do filme indica elementos importantes à trama e à performance da linguagem cinematográfica. Comparar o filmes de 1991 com o livro de Thomas Harris pode comprovar esta autonomia, uma vez que o início do livro evidencia questões muito próximas às propostas pelo filme, mas conta com menos elementos. Os primeiros parágrafos do texto jogam Clarice Starling já no labiríntico espaço da seção da Ciência do Comportamento do FBI, no livro ela também está suada e despreparada, mas a tônica é outra:

²² Os filmes resultantes da adaptação dos livros de Harris são: **O silêncio dos inocentes** (*The silence of the lambs*). Direção de Jonathan Demme. Orion Pictures. Estados Unidos da América, 1991. Manaus: Videolar, 2004. DVD (118 min.), color. **Hannibal**. Direção de Ridley Scott. Universal Pictures / MGM / Dino de Laurentiis Productions. Estados Unidos da América, 2001. Manaus: Microservice Tecnologia Digital, 2008. DVD (131 min.), color. **Dragão Vermelho**. (*Red Dragon*). Dirigido por Brett Ratner. Universal Pictures / Dino De Laurentiis Productions / Scott Free Productions. Estados Unidos da América, 2002. Manaus: Microservice Tecnologia Digital, 2009. DVD (124 min.), color. **Manhunter**. Dirigido por Michael Mann. Orion Pictures/ Dino de Laurentiis Production. Estados Unidos da América, 1986. Versão digital (119 min), color.

Ciência do Comportamento, seção do FBI que trata de assassinatos em série, fica no andar térreo do edifício da Academia em Quântico, meio enterrada no solo. Clarice Starling chegou lá afogueada, depois de um rápido percurso desde o estande de tiro em *Hogan's Alley*. Tinha pedaços de capim no cabelo e seu blusão da Academia do FBI estava manchado porque tivera que se atirar ao chão sob fogo num exercício de aprisionamento em condições especiais. Não havia ninguém na antessala, de modo que ela ajeitou os cabelos olhando seu reflexo nas portas de vidro. Sabia que podia exibir uma boa aparência sem muito esforço. Suas mãos cheiravam à fumaça das armas de fogo pois não tivera tempo de lavá-las e o chamado do Chefe de Seção Crawford frisava imediatamente. (HARRIS, 2002 p. 9).

É certo afirmar que todo filme foi um texto, e que este é traduzido ou transcodificado à linguagem cinematográfica. Mas também é fato que a imaginação do texto que serve de base ao filme (narrativa original ou roteiro) nunca é o próprio resultado audiovisual. No caso de *The silence of the lambs* (1991), para além das diferenças do texto literário, também existem extremas diferenças entre a última versão do roteiro adaptado por Ted Tally para a abertura do filme²³, como é possível observar na seção abaixo

FADE IN:

INT. GRUBBY HOTEL CORRIDOR - DAY (DIMLY LIT)

A woman's face BACKS INTO SHOT, her head resting against grimy wallpaper. She is tense, sweaty, wide-eyed with concentration. This is CLARICE STARLING - mid-20's, trim, very pretty. She wears Kevlar body armor over a navy windbreaker, khaki pants. Her thick hair is piled under a navy baseball cap. A revolver, clutched in her right hand, hovers by her ear. She raises a speedloader, in her left hand, locks into her cylinder, twists and reloads.

CLOSE ON

A guest room door, with a small, wired pack attached to its knob.

Suddenly, with a sharp CRACK!, the knob explodes, and the door bursts open.

WITH CLARICE - MOVING SHOT

As she runs around a corner, through a cloud of smoke. She shoulders aside the shattered door and rushes inside, gun at the ready in both hands...

CUT TO:

(TALLY, 1991)

Ainda que não sejam alvos à compreensão dos objetos fílmicos proposta aqui, os dois textos podem auxiliar a entender as referências de encargo e diretriz que os realizadores de *The*

²³ Tad Tally foi o roteirista responsável pelo filme *The silence of the lambs* (1991) e teve com ele uma relação um tanto distinta da maioria dos roteiristas de *Hollywood*. Em entrevista com os atores e produtores realizada no documentário que acompanha a versão em DVD, chamada "Quebrando o silêncio", é muito comum ouvir citações a Tally como um importante membro da equipe no *set* de filmagens. Isto torna-o diferente da maioria dos roteiristas, que entregam seus trabalhos aos produtores ou diretores, os quais se responsabilizam por limpezas ou adaptações. Ao que parece, Jonathab Demme desenvolveu uma parceria criativa com o roteirista que o acompanhou em partes das filmagens, reescrevendo cenas e auxiliando no processo criativo quando necessário. Esta relação rendeu um roteiro de filmagem diferente da primeira versão.

silence of the lambs (1991) tiveram de transpor. Tratam-se de elementos com praticamente o mesmo encargo: apresentar Clarice Starling em sua prática disciplinada, deixando a impressão de que ela está em um momento tenso e desconfortável. Mas as diretrizes escolhidas por estes processos foram diversas, pois no caso do livro tudo se resolve em um parágrafo e as impressões do leitor estão claras, Clarice deve encontrar-se com um dos diretores do FBI, mas foi pega de surpresa; no roteiro original o início se prolonga, utilizando um plano para apresentar a personagem de maneira a atender os mesmos encargos, mas as escolhas diferem muito.

A relação com a disciplina e treinamento ainda são os elementos, mas a linguagem tem mais detalhes a explorar, "o rosto de uma mulher OLHANDO DIRETAMENTE AO QUADRO, sua cabeça descansa contra o papel de parede encardido. Ela está tensa, suada, olhos esbugalhados em concentração".²⁴ As peças do encargo ainda são as mesmas. No roteiro, a sequência inicial narra um exercício de invasão com refém realizado no FBI, mas o espectador não seria informado até que o instrutor entrasse e parasse o treinamento. Tensão, concentração, disciplina e sujeira cercam Clarice, em todas as situações. Mas apenas no conteúdo fílmico a transposição destas situações resultou em um conjunto diferente.

Na sequência que ficou apenas no papel, a apresentação de Clarice é mais explícita, menos reflexiva e representa uma ação em si, diferente da sequência filmada: esta é uma interna, que tem um hotel como cenário, lugar impessoal. Ainda é centrada em Clarice mas ela divide a cena com agressores e reféns. Estes elementos são mantidos, pois a cada passo da personagem, Jack Crawford está a observar, é pela mediação do olhar masculino que Clarice deveria ser apresentada ao espectador, mas se a sequência de abertura manteve o encargo alterou certos elementos das diretrizes.

Ao ver Starling sofrendo, esforçando-se ao máximo para transpor o obstáculo, o espectador também é levado às mesmas questões de disciplina, concentração, tensão e sujeira. Contudo, a sequência fílmica oferece mais elementos, o espectador acompanha os pés apressados da personagem fazendo estalar e espalhando as folhas secas do bosque em que a personagem corre. A imagem ganha mais conteúdo poético e metafórico. Um dos críticos de cinema que escreveu sobre a fita disse que "o filme começa com um a mulher escalando em nossa direção, que é a metáfora perfeita para o que ela está prestes a passar física e mentalmente". (FIELD, 1997 p. 212).

Esta impressão ganha força quando somada à ideia de desenvolvimento pessoal nos Estados Unidos, pois a noção de contato com a natureza selvagem é/foi parte integrante do

²⁴ Tradução livre do autor.

desenvolvimento do caráter e da personalidade no imaginário norte americano. O papel da transposição dos obstáculos naturais tem neste país uma importância ímpar, uma vez que foi recurso de comoção na formação das colônias, na independência e na conquista do oeste. Seria correto afirmar que grande parte do gênero de *western*, de alguma maneira, discutiu isso e que grande parte do cinema dialoga com este imaginário.²⁵

As três aberturas, livro, roteiro e filme apresentam Clarice, mas apenas no cinema a atividade dramática foi intensificada na personagem. Há também outro detalhe que foi evidenciado por Ana Lúcia Modesto, primeira autora brasileira a realizar um trabalho analítico do filme *The silence of the lambs* (1991), trabalho produzido em 2004 como tese de doutoramento. Modesto descreve a cena da seguinte maneira:

"*O silêncio dos inocentes* inicia focalizando a escalada solitária de uma jovem que, usando uma corda, sobe a encosta de um morro, no meio de um bosque, correndo em direção ao espectador. É de manhã e a neblina que envolve o ambiente é vencida por alguns raios de luz, num jogo em que domina o azul. Vemos a jovem concentrada na superação dos diferentes obstáculos que sucedem na trilha. Somos informados, por uma legenda, que se trata de um bosque perto de Quântico, onde se encontra uma academia de formação de agentes do FBI." (MODESTO, 2004 p. 149).

A imagem de abertura de *The silence of the lambs* (1991) tornou-se emblemática e carregada de significados, e a proposta que a autora trabalha segue o próprio enredo do filme, a ideia de transformação, de rito de passagem disposto na metáfora da mariposa (presente durante todo o filme e apresentada já nos cartazes, preparando o espectador), conforme já visto no primeiro capítulo. Ana Lúcia Modesto segue dizendo que "estes não serão os únicos obstáculos enfrentados pela agente Clarice Starling e, nesse sentido, a cena encapsula toda trama que se seguirá. Intencionada pelo diretor, a cena simula um rito de passagem."

E segue:

"J. Demme e T. Tally viram nesse processo a forma de desenvolvimento de uma nova abordagem do humano no cinema e decidiram que a história seria o rito de passagem de Starling [...]. Pode-se entender o início do filme como uma metonímia da trajetória de Clarice." (MODESTO, 2004 p. 150).

A sequência levanta muitos temas, tais como disciplina, treinamento, perseguição, desafios, solidão, mas a principal referência ainda aparece na centralidade do indivíduo. Há

²⁵ *Wilderness* é uma palavra que congrega um gigantesco número de significados e sentidos. Em certa medida a noção explica muito do movimento de conquista do Oeste dos Estados Unidos no século XIX. O termo serve como convergência explicativa entre uma comunidade imaginada (a WASP, o mito fundador *White, Anglo-Saxon and Protestant*) e uma projeção geográfica ideal (a terra de leite e mel dos textos sagrados). Cada vez que um novo território era anexado aos EUA ou a memória deste é narrada, o termo *wilderness* é empregado, pois representa uma "missão" auto imposta.

outro tema que pode ser observado quanto ao plano de ligação entre a sequência inicial e a entrada no labirinto do FBI, evidenciando mais elementos do que se espera. Em um plano de alto a baixo de uma árvore, placas aparecem uma a uma, e nelas é possível ler: *hurt, agony, pain, love-it* e uma última um tanto apagada *or die*. As placas evidenciam o militarismo do treinamento, mas também fecham a metonímia, literalmente enraizando estas ideias. Contudo, mesmo que se observe toda a história narrada no filme, *The silence of the lambs* (1991) não cria um novo humano. Ao contrário, parece reafirmar velhos emblemas de um tipo de humano que acompanha o cinema, ao menos, desde 1970. Conforme Modesto, os realizadores condicionaram a história a uma modelagem, sendo que este modelo pode ser identificado sem muitos problemas, trata-se da Jornada do Herói, provinda das teses de Joseph Campbell, professor de mitologia do *Sarah Lawrence College*.

3.2 – A Jornada do Herói entra em cena

Na década de setenta o trabalho de Campbell começara a ficar popular entre os diretores da geração que se iniciava. A quantidade de textos filmicos que inauguraram uma nova fase cinematográfica foi muito extensa e filmes como *Star Wars* e *Apocalypse Now* são bons exemplos desta apropriação dos trabalhos de Campbell, assim como da nova geração de trabalhos filmicos. A construção das histórias ligadas à ideia de monomito, retirado diretamente do livro *The Hero With a Thousand Faces* (O Herói de Mil Faces, 1949), foi muito prolífica. O livro passou a ser leitura obrigatória nas faculdades de cinema, e Campbell ganhava uma quantidade de fãs no circuito cinematográfico, possibilitando a produção de um documentário sobre o autor chamado *The Power of Myth* (1988, também disponível em livro). Tudo isto ajudou muito na popularização de suas teses. Ainda, vários autores de manuais de roteiro começaram a adaptar os conceitos para modelos de escrita cinematográfica, caso de Christopher Vogler e Syd Field. Mas Campbell não era a única referência. Carl Jung, com a noção de arquétipo, e Vladimir Propp, expondo um formato narrativo do conto fantástico, também foram largamente apropriados pelos diretores desta geração.

A Jornada do Herói ou monomito consiste em um sistema de percepção, ou um padrão que Campbell afirmou ter descoberto na lógica da aventura mitológica: trata-se de compreender o comportamento dos heróis, observando que segue sempre um padrão repetido em um número estendido de mitos, em diferentes culturas. Desta maneira, a compreensão dos mitos realizada pelo autor deu grande ênfase aos rituais de passagem. Campbell apresentou uma divisão de três

partes: separação-iniciação-retorno, como sendo a unidade nuclear do monomito. Todas estas partes estão diretamente vinculadas às ações do herói e aos momentos que este passa em sua aventura. Cada uma das divisões do monomito ganhou subdivisões, formando um conjunto de etapas que *todo herói deve passar*:

1) Separação	2) Iniciação	3) Retorno
1) Mundo cotidiano	1) Estrada de Provas	1) Recusa do Retorno
2) Chamado à aventura	2) Encontro com a Deusa	2) Vôo Mágico
3) Recusa do Chamado	3) A Mulher como Tentação	3) Resgate de Dentro
4) Ajuda Sobrenatural	4) Sintonia com o Pai	4) Travessia do Limiar
5) Travessia do Primeiro Limiar	5) Apoteose	5) Retorno
6) Barriga da baleia	6) A Grande Conquista	6) Senhor de Dois mundos
		7) Liberdade para Viver

Tabela 1 - As etapas da Jornada do Herói - (CAMPBELL, 2007)

Contudo, essa terminologia foi demasiadamente complexa para Hollywood, e os escritores de manuais de roteiro foram importantes interlocutores na vulgarização das teses de Campbell. Syd Field, por exemplo, em seu *Manual do Roteiro*, insiste na divisão dos roteiros de cinema em três partes adaptando a separação de Campbell em três Atos, sendo que em Field separação-iniciação-retorno, podem ser lidos como apresentação, confrontação e resolução. (FIELD, 1995 p. 3). Neste sentido, *The silence of the lambs* (1991) segue à risca estas divisões: a apresentação, nos vinte primeiros minutos (onde há o primeiro ponto de virada que insere Clarice e Lecter na história e apresenta pela primeira vez Búfalo Bill); o segundo ato é composto pelo sequestro de Fredrica (a filha da senadora, que faz com que um tempo seja marcado). Este ato termina com a fuga de Lecter; e a resolução, ou terceiro Ato, acontece com o enfrentamento de Bill por Clarice e com o desfecho da história, a nomeação de Clarice a Agente e o encontro de Lecter com Chilton. Isto não significa que a história deixe de empregar os elementos da Jornada, mas não o faz exatamente como os descritos por Campbell.

Em 1988 um executivo da Walt Disney confeccionou um modelo diferente da Jornada do Herói, o qual ficou conhecido como *Memorando Vogler*. Nele, Christopher Vogler descreveu os padrões para animações do estúdio, e não há ligações aparentes deste modelo com *The silence of the lambs* (1991), sendo que o escritor formaliza os conceitos em livro apenas ao

final da década de 1990. É bem provável que Ted Tally desconhecesse o memorando, mas este pode ser um indício de que os roteiristas das duas últimas décadas do século XX haviam aprendido uma lição com os grandes sucessos dos *megapictures* e tentavam estruturar suas histórias neste formato, com diferenças, mas ainda mantendo a construção da Jornada do Herói. Seria possível, inclusive, construir a jornada de Clarice dentro desta configuração.²⁶

A Jornada do Herói faz parte de um movimento que teve grande importância para a construção cinematográfica do final do século, representada pela

[...] narratologia, uma forte tendência dentro dos estudos de cinema desde os anos 1970, enquanto isso, concede centralidade cultural à narrativa em geral, em oposição à narrativa literária isoladamente. Para a narratologia, os seres humanos usam as histórias como sua principal forma de fazer sentido das coisas, não apenas nas ficções escritas mas o tempo todo, e em todos os níveis. Os narratologistas veem a história como um espécie [sic] de material genético ou DNA a ser manifestado no corpo de textos específicos; eles falam de núcleos ou substratos narrativos que existem “abaixo” de mídias específicas. A narrativa é proteica, assumindo uma variedade de formas, das narrativas pessoais da vida quotidiana até as miríades de formas de narrativa pública – quadrinhos, histórias, comerciais de TV, as notícias da noite e, claro, o cinema. A literatura e o romance não mais ocupam um lugar privilegiado; a adaptação, por implicação, assume um lugar legítimo ao lado do romance, como apenas mais um meio narratológico. (STAM, 2006 p. 24)

É importante frisar que, ao contrário de estabelecer um ponto de ligação entre estas narrativas cinematográficas e as histórias mitológicas, como se houvesse um conteúdo profundo que ligasse toda a *história da humanidade* em jornadas e estruturas comuns, o que o cinema desta geração fez foi constituir uma modelagem para construção das experiências cinematográficas hollywoodianas - e o que parece estar mais interligado em todo este movimento da narratologia com os processos de produção é a tese de Campbell. Neste sentido, trata-se de um procedimento, um *schemata*, um cânone que configura a história como resultado da percepção centrada na imagem do herói e sua jornada. Uma ênfase nos processos de rituais de passagem e, ao mesmo tempo, na proposta da individualidade como elemento de construção. Neste ponto, é importante observar que o cinema de Hollywood foi constituído dentro de uma abordagem onde as histórias evidenciam tramas simples com protagonistas e antagonistas marcados, e as relações na construção da *imagem hollywoodiana* foram sempre centradas na individualidade, no personagem central, geralmente masculino, relacionado com um par romântico feminino e um antagonista definitivamente amoral. Esta foi uma das questões que levou os críticos clássicos do cinema a negarem o *modelo industrial* e apenas com a política de

²⁶ Stuart Voytilla em *Myth and the Movies (...)* realiza uma leitura do modelo no filme *The silence of the lambs* (1991).

autores o cinema estadunidense passou a ser compreendido em certas pesquisas, entretanto estas dirigiam-se a diretores específicos (Chaplin, Wells, Hitchcock).²⁷

Quanto mais as modelagens do cinema clássico *hollywoodiano* se autonomizavam, mais o cânone se tornava evidente e criava uma série de elementos de experiência para seus observadores. Os modelos deste tipo de cinema configuraram formas de percepção e montaram maneiras de apresentar os diferentes tipos de pessoas, diferentes fora da película, mas idênticas no processo filmico. O cinema em geral, mas o estadunidense em especial, realizou uma tarefa hercúlea ao conseguir configurar um sem número de alteridades em alguns estereótipos. Os filmes que retrataram a África são exemplos de tal capacidade: banhados nos panoramas do colonialismo e do imperialismo, conseguiram transformar todas as nações africanas em poucos grupos que eram facilmente controlados pela perspicácia do heroico Tarzan do momento. Mesmo os *westerns*, tão importante ao imaginário da conquista do oeste, não se preocuparam em ordenar um conjunto distinto das nações indígenas, simplesmente configurando um olhar de delimitação "nós e eles". Contudo, esta relação é simplificada na tela, onde o "nós" foi composto por um grupo de personagens que se repetiam fita a fita: o xerife, o *cowboy*, a dona da fazenda, o vilão proprietário de terras, a criança sem pais... - toda uma dinâmica social figurada em certos elementos da cinematografia. Quanto ao "eles", os grupos se dividiam em mais selvagens, quando inimigos e menos selvagens quando aliados.

A *imagem do cinema hollywoodiano* é etnocêntrica, certamente, como bem comprovou o estudo de Shohat e Stam (SHOHAT, et al., 2006), e é também uma imagem fechada que cristaliza certos padrões de comportamento nos personagens que retrata. A absorção do monomito e da Jornada do Herói formalizam este procedimento e permitem repassar às novas gerações de realizadores a construção discursiva do *individualismo*. Na

²⁷ Uma importante relação está guardada entre estes dois termos, *schemata* e cânone. Em relação ao primeiro, E. H. Gombrich, em *Arte e Ilusão* (1977), estabelece todo um conjunto de significações ao termo, que, tratando da pintura e desenho, refere-se às “relações básicas, geométricas que o artista tem de conhecer para construção de uma figura plausível”. (GOMBRICH, 2007 p. 126). Mas a grande questão levantado pelo autor é a historicidade destas “relações básicas” criam à obra e a conjuntos de obras. Trata-se de perceber que o padrão histórico do estilo é resultante de um conjunto de fatores culturais e temporalmente definidos. David Bordwell, ao adaptar o conceito para o cinema, escreve que “são recursos nus, tornados rotineiros, que solucionam problemas perenes. Artistas experimentados podem aplicá-los repetidamente a novas situações, na confiança de que servirão como serviram antes. Os praticantes valorizam seus esquemas em parte porque representam conhecimento refinado do ofício, em parte porque foram conquistados por um longo processo de ensaio e erro.” (BORDWELL, 2013 p. 208). O que leva ao segundo termo, o cânone, que rapidamente pode ser definido como o produto cultural que rompe com uma linguagem tradicional e cria outra, algo que não se encontra apenas na obra, mas também no processo de canonização realizado pelo espectador, pela crítica... Bordwell indica que trabalhar com os esquemas significa fugir dos cânones e selecionar os “filmes comuns”. Tende-se aqui a relativizar este processo, uma vez que cada novo rompimento gera um conjunto novo de esquemas que, por sua vez, permite reavaliar historicidades dos estilos e tradições de produção.

década de 1990 este processo chegou ao limite, uma vez que o procedimento estava constituído como regra.

As décadas de 1980 e 90 foram marcadas por acontecimentos culturais, políticos e econômicos que transformaram o indivíduo em uma marca central. Do ponto de vista político, o fim da *União Soviética* havia derrubado as esperanças nos planos coletivos, uma vez que a experiência história do comunismo fora dissolvida. Do lado capitalista, desde a década de 1970, os países começavam a apostar em propostas políticas que revalorizavam o livre mercado e o individualismo. Tratava-se de um neoliberalismo acirrado que plantava a propaganda de um território justo de competição entre iguais, mas que, em realidade, calcava as propostas em um tipo de tempo linear para os trabalhadores, estes que estavam "ano após ano trabalhando em empregos que raras vezes variavam de um dia para o outro". (SENNETT, 2005 p. 14)

O tempo é, em última instância, o único recurso para os trabalhadores mais empobrecidos. A "jaula de ferro" que Max Weber bem explicou como a estrutura que conforma um conjunto burocrático racional do uso do tempo serve de metáfora à experiência destas pessoas que, com longas *carreiras* de privação para fornecer aos filhos educação, para então estes terem chance de realizar o sonho de ascensão social, esta não é exatamente a linha de ordenamento de uma competição entre iguais. Contudo, o neoliberalismo explorava exatamente a força e dedicação do indivíduo, embora de maneira distinta entre os diferentes grupos econômicos. Se os trabalhadores mais pobres tinham a regularidade como esquema de futuro, a outra extremidade dá origem a um tipo indivíduo diferente, que se desenvolve dentro de regras diferentes, em ternos caros e crescendo com a exploração da regularidade dos outros. Na década de 1980 e 90 os *yuppies* (*Young Urban Professional*) invadem o discurso cinematográfico: homens de gosto caro e tendo como preocupação o ganho econômico. Estas imagens sintetizam bem o conceito de indivíduo que surge no neoliberalismo. É interessante observar que, algumas vezes, estes "personagens" foram tidos como predadores do mundo corporativo, imagem que rendeu o conto de fadas moderno *Pretty woman* (1990), onde o não tão jovem Richard Gere tornou-se a versão do príncipe encantado do período, assim como o livro *Serial Killer American Psycho* (livro 1991, filme 1999), que associa a ideia da falta de moral nos negócios à falta de respeito à vida, uma vez que um dos *yuppies* torna-se um assassino em série (ou acredita ser).

A princípio, a relação com o individualismo na era neoliberal mal aparece no *plot* de *The silence of the lambs* (1991), contudo é parte constitutiva do gancho dramático do filme, pois Clarice é filha de um trabalhador pobre que vive em West Virginia, e tem sua linearidade temporal cortada por um assassinato. Entretanto, Clarice ainda segue a referência da segunda geração que pretende "progresso" desligando-se das raízes.

Portanto, *The silence of the lambs* (1991) não cria uma nova visão do humano, e sua única novidade foi infringir a regra tácita do herói masculino, alterando todo o conteúdo dramático para Clarice. Definitivamente, algo que não ocorre na narrativa original, pois no livro o drama é dividido com Crawford, que tem um papel maior na trama. Obviamente estes eram os objetivos dos realizadores, ao construir uma *Jornada da Heroína*. O que provavelmente não esperavam era o fato de que outra imagem-força do filme ganhasse sua própria jornada: lembremos que Hannibal Lecter não é antagonista de Clarice, ele ocupa outras funções na trama. Porém, antes disso é necessário observar como se dá a apresentação da trama e dos demais personagens naqueles vinte minutos iniciais.

3.3 – A "sequência do mural" e as funções da fotografia

Se a sequência de abertura constitui uma metonímia, ou metáfora ao que Clarice irá enfrentar, o momento que antecede a conversa de Crawford com Clarice fornece os dados de toda demanda da trama. Em trinta segundos, o espectador é informado e pode configurar uma narrativa sobre o que ocorreu antes e o que irá acontecer na jornada de Clarice, formulando uma série de expectativas e construindo imagens acerca do antagonista Buffalo Bill. A sequência tem início aos cinco minutos e dez segundos de filme e é composta por um plano americano da personagem, que passa ao *closeup* em um movimento rápido da câmera. Neste momento, a trilha sonora entra: a música composta por Howard Shore tem o nome de *Clarice* e acompanha a personagem em momentos de descoberta, lembrança e enfrentamentos solitários; em contra campo é apresentado um plano geral de um quadro com várias fotografias e recortes de jornais.



Figura – Sequência do mural - *The silence of the lambs* (1991) 05'10"



Figura – Sequência do mural - *The silence of the lambs* (1991) 05'16"

As imagens à distância não chegam a compor uma compreensão clara do que ocorre, mas o próximo corte evidencia um elemento, e Clarice parece chocada com as imagens. Esta sensação é ampliada pelo efeito de câmera, que aproxima cada vez mais a personagem das imagens do quadro, como um magneto. O espectador acompanha o primeiro contato de Clarice com o mal, e através dos olhos dela o espectador é informado. Os poucos movimentos da personagem, apenas um leve movimento de cabeça e uma rápida movimentação dos olhos, servem de elementos para o próximo corte, agora um plano detalhe que, assim como os olhos de Clarice, prossegue com as fotografias de corpos de mulheres retalhados, roupas rasgadas, marcas de pneus, diferentes casas até chegar aos recortes de jornal dos quais se destaca uma manchete de primeira página: "*BILL SKINS FIFTH*".

Em seis cortes, a sequência evidencia toda uma história, construída na relação da personagem com estas imagens e algo mais.



Figura – Sequência do mural - *The silence of the lambs* (1991) 05'24"



Figura – Sequência do mural - *The silence of the lambs* (1991) 05'26"



Figura – Sequência do mural - *The silence of the lambs* (1991) 05'39"



Figura – Sequência do mural - *The silence of the lambs* (1991) 05'41"

Mas como isso foi possível? Quais foram as experiências necessárias para compor tal ação? Como é possível ao cinema construir uma narrativa com tão poucos elementos? E, principalmente, existe alguma relação entre esta sequência com outros produtos da cultura contemporânea? Afinal, quando o espectador assiste um filme, ele não realiza tais questionamentos, ele sabe apenas que cada peça do filme deve ser importante para contar a história, e quando ele percebe estas relações, deixa de assistir e começa a jogar com a

informação. Mas esta não é a principal questão abordada aqui. O que interessa agora é observar que as respostas a estas questões permitem elaborar algumas características dos processos de apropriação que os realizadores produziram.

Se a Jornada do Herói foi uma modelagem escolhida para construir a trama de *The silence of the lambs* (1991), o próximo passo é entender que tipo de herói é esse e a que reduções ele pertence. A *sequência do mural* fornece elementos para compor certos traços desta "tipologia". Ao responder às perguntas formuladas acima, talvez seja possível construir uma compreensão dos elementos que formam a história do filme.

Em primeiro lugar, observe-se como uma sequência sem diálogo pode configurar um discurso narrativo. Apenas a frase "Bill esfola a quinta" foi suficiente para construir tal afirmação? Ou existem mais elementos? Para tal resposta é necessário decompor os elementos da sequência. Dividida em certos segmentos, como processo metodológico, objetiva-se primeiro o quadro. Este é composto por fotografias e recortes de jornal. Mas não são simples fotografias. Estas ocupam um papel importante em narrativas de crime, pois são evidências.

A fotografia guarda uma certa referência dupla: em primeiro lugar, a ideia de que ela é um fragmento do real congelado no tempo fez dela um instrumento, e sua descoberta e utilização transformou a maneira de produzir imagens; em segundo lugar, embora seja um objeto estético, por vezes um produto artístico, seu duplo índice sempre colocou-a dentro de uma situação ímpar em relação a outros tipos de imagens. A imagem fotográfica constitui, provavelmente, uma das únicas ambiguidades na imagem contemporânea; com a existência da fotografia a imagem teve de ser repensada e o ato de produção passou a receber uma atenção maior. A fotografia permitiu, entre outras questões, as quebras da fisionomia nas artes plásticas, uma vez que esta passava a ser área da fotografia. Os retratos em pinturas ou gravuras foram aos poucos sendo substituídos pelo retrato fotográfico e este, por sua vez, foi escolhido como modelo de identificação.

Nesta sequência, a fotografia tem uma posição fundamental: ela será a guia de construção da realidade que dela virá, o que Samuel Coleridge chamou de "*willing suspension of disbelief*" (suspensão voluntária da descrença). Ou seja, a capacidade do leitor/espectador renegar as características irrealis dos textos ficcionais e constituir uma trama verossímil, nos textos, literários ou filmicos que envolvem *serial killer*. Esta característica deve ser bastante aparente, uma vez que, em grande parte do regime de construção da narrativa, são ativadas camadas inverossímeis na construção dos personagens psicopatas. Muitas vezes podem ser relacionadas com elementos intertextuais, compostas por características de outros personagens da literatura e do cinema, que fazem parte de um imaginário coletivo, uma vez que o gênero de

serial killer ainda não possui elementos suficientes para se sustentar em suas próprias pernas. As características deste novo gênero literário e cinematográfico não se resumem a um hibridismo entre horror e policial, mas também combinam técnicas e estratégias de escrita de um e de outro. A *suspensão voluntária da descrença* é característica dos dois tipos de textos, mas em *The silence of the lambs* (1991), por exemplo, as estratégias para construir este processo no espectador provém da longa tradição de textos e filmes policiais. Neste sentido, uma compreensão narrativa requer uma leitura da "polifonia" (em sentido muito amplo) dos textos dentro do filme e, principalmente, uma observação mais apurada destas tipologias textuais, em suas formações históricas e permanências técnicas.

A fotografia, neste caso, esquece seu índice de realidade, e passa a ser documento do mundo, pois dentro das narrativas policiais ela é ferramenta de evidência. A mais pura verdade que pode ser construída, e todas as dúvidas sobre o caráter deste meio ficam em suspenso, assim como todas as discussões sobre seu sentido; ela volta a ser "cena de crime", fazendo reverberar as primeiras fotografias, assim, com a irônica leitura de Benjamin :

Mas o que nem Wiertz nem Baudelaire compreenderam, no seu tempo, são as injunções implícitas na autenticidade da fotografia. Nem sempre será possível contorná-las com uma reportagem, cujos clichês somente produzem o efeito de provocar no espectador associações linguísticas. A câmara se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador. Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa. Não é por acaso que as fotos de Atget foram comparadas ao local de um crime. Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado? Já se disse que "o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar". Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia? Tais são as questões pelas quais a distância de noventa anos, que separa os homens de hoje do daguerreótipo, se descarrega de suas tensões históricas. É à luz dessas centelhas que as primeiras fotografias, tão belas e inabordáveis, se destacam da escuridão que envolve os dias em que viveram nossos avós. (BENJAMIN, 1994 p. 107).

Denunciar o culpado é a função destas fotografias, e com elas a missão de Clarice vai se concretizando e formando no espectador os papéis de cada personagem. As fotos de corpos mutilados são também um ajustamento da intensidade do crime, é preciso ter em mente que o tipo de crime que elas evidenciam não está descrito em livros de Direito, ou nem mesmo tem precedentes para suas percepção. Embora tratem-se de assassinatos, "o crime mais velho do mundo", datando das histórias bíblicas, este sempre foi compreendido dentro de regras explicáveis ou plausíveis. No caso dos crimes de *serial killer*, a ausência do motivador (ao

menos o motivador já racionalizado pela lei) cria uma suspensão da percepção, joga o crime em um conjunto de questões morais que dialogam com os limites do homem, e a narrativa tenta conformar, em geral, uma motivação plausível ao espectador. Todos estes elementos estão dispostos na pequena sequência que coloca Clarice frente o mal extremo, ou, ao menos, frente a certos elementos que detectam e evidenciam este mal.

Durante todo o século XX os mecanismos de determinação, detecção e controle de crimes sofreram grandes transformações. Isso ocorreu, principalmente, no que diz respeito ao saber da criminologia moderna, às mudanças sofridas desde a escola determinista até a introdução da teoria psicanalítica e da escola de Chicago.²⁸ As discussões a respeito dos traços desviantes nas sociedades contemporâneas representaram uma imensa transformação na maneira de entender e tratar os criminosos.

Ao que parece *o maculado* (aquele que carregava a chaga da degeneração) passou a ser considerado pela criminologia um indivíduo com passado ou *com um romance* para usar a expressão de Freud e dentro deste algo teria transformado sua essência, levando-o a cometer crimes. Com todas as diferenças estruturais das escolas e pesquisas criminológicas, é possível que esta explicação se aproxime mais de uma definição comum. Entretanto, este processo de desenvolvimento positivo parece ter sofrido um procedimento de retração no final do século XX ou então uma transformação complexa. Esta transformação teve início por volta da década de 1970 nos Estados Unidos da América, causando impactos até os dias atuais, ao menos neste país.

O fator central de tal modificação está vinculado aos processos históricos, culturais e políticos mundiais e locais. A Guerra Fria entrava em uma nova fase e a escolha estadunidense em investir no paradigma eletrônico, em contraposição à sua rival URSS – que continuava a fortalecer a indústria de base – teve papel fundamental na transformação da criminologia

²⁸ Desde o final do século XIX até a década de 1950, a influência das teorias de Lombroso, Garofalo e Ferri tiveram presença marcada nas modificações sofridas no entendimento do crime, da justiça e do policiamento. A “escola determinista”, ou ainda, “escola positivista” ou “italiana”, teve um grande avanço quando as ideias da “escola clássica” começaram a ser questionadas. Conforme Cancelli, a escola determinista teve quatro atribuições em relação a ideia de crime: 1) esta linha de explicação teve seu foco voltado para o indivíduo criminoso, com a pretensão de antever o crime; 2) a diferença entre indivíduos criminosos e não criminosos seria composta por características bioantropológicas. Neste sentido, as pessoas que cometiam crimes tinham predisposição para tal ato; 3) as características bioantropológicas e/ou o meio social determinavam as características dos indivíduos; 4) nas questões referentes ao método, observamos a relação com as ciências naturais, o que nos remete à influência do positivismo e do empirismo (CANCELLI, 1994 p. 28). Já o Grupo de Chicago, desenvolvia estudos sociológicos utilizando a conturbada situação da cidade para confeccionar a famosa discussão sobre a influência do meio na formação do criminoso, e seus representantes foram acusados de neodarwinistas sociais e de esquecerem que existe uma parcela enorme de crimes não punidos. Esse grupo foi criticado por várias outras linhas da sociologia, contudo representaram um avanço significativo para a criminologia. É importante salientar que nenhuma destas escolas apresenta elementos seguros para a compreensão do hábito desviante, do delito ou do crime, mas sim representações que cada época criou sobre estas ações.

contemporânea. A Guerra Fria auxiliou nesta transformação, pelo menos em dois pontos distintos. Em um sentido simbólico, as gerações do Pós-guerra foram ensinadas a viver em constante insegurança, tendo sempre as fortes imagens do imaginário anticomunista, criando sensações de medo. Viu-se, assim, várias gerações configurarem-se em torno de políticas por vezes paranoicas e xenófobas. Do ponto de vista técnico-tecnológico criou-se uma proliferação de meios e mediações, de sistemas e aparatos eletrônicos na vida cotidiana de pessoas e instituições. Tratava-se do aparecimento de microcomputadores que, aos poucos, tornaram-se acessíveis a uma grande parte da população.²⁹

Seria uma simplificação excessiva limitar ao fenômeno da Guerra Fria às causas das transformações na criminalística contemporânea. Aconteceram também grandes mudanças nos Estados Unidos referentes às políticas internas, as quais levaram ao aparecimento de novos elementos para a prática policial e criminalística. Alguns anos antes da sistemática finalização da Guerra Fria já iniciava-se o desmantelamento dos sistemas de seguridade e preservação mínima da vida – tratava-se do fim do Estado de bem-estar social. Pode parecer um tanto dispar falar em bem-estar promovido pelo Estado na maior potência liberal do mundo, como são os Estados Unidos, mas durante os anos de 1947 até meados de 1980 este país ainda tinha um número bastante ampliado de serviços e auxílios fornecidos pelo estrutura estatal, embora nunca tenha alcançado os modelos de tal sistema como a Noruega, Suíça ou Finlândia. No caso dos Estados Unidos, havia características previdenciárias e de seguridade que mantinham recursos mínimos. O pleno emprego e partes significativas da educação eram subsidiadas pelo Estado.³⁰

Assim, grande parte das necessidades básicas já haviam sido adquiridas pelos *U.S. citizens* e as gerações de 1950 e 1960 foram agraciadas com um período de poucas necessidades não atendidas. O volume de riquezas que circulava era grande, o período foi tão prolífico em benefícios e seguridade que ficou marcado na história como os "trinta gloriosos" (1947-1973). Mas, também, foi em um momento como este que a luta pelos direitos civis e os movimentos de contracultura eclodiram. Estas lutas sociais, no entanto, não representavam motivos universais, e quase sempre eram expostas por segmentos sociais como o feminismo, o movimento negro e ou grupos de estudantes. Embora o termo minorias não se aplique com exatidão a estas lutas, ele sintetiza bem o quanto estas representavam demandas sociais distintas. E há uma boa razão para tanto, uma vez que, naquele país, as demandas básicas

²⁹ Sobre a escolha do paradigma eletrônico, ver o livro de Cornelio Castoriadis (CASTORIADIS, 1982). Quanto aos efeitos da Guerra Fria e as construções de medo, ver o debate entre E. P. Thompson e Fred Halliday (BLACKBURN, 1989).

³⁰ Esta discussão foi realizada no último livro de Tony Judt, especificamente no capítulo I. (JUDT, 2010).

estavam adquiridas ou, ao menos, algo próximo a isto. Também é importante lembrar que neste contexto os sistemas de proteção mútuas não se baseavam mais na necessidade comunitária, ou seja, o Estado garantia a seguridade mínima e a população não precisava se organizar por outros meios que não o próprio Estado.

Em 1973 terminava a maioria dos benefícios monetários do Pós-guerra e a Guerra Fria já passava a anunciar seu vencedor. Em menos de dez anos o pleno emprego havia se esvaído e sinais de pobreza apareciam em todas as grandes cidades dos Estados Unidos. Os povos de rua voltavam a ser elementos e presenças constantes na vida dos norte-americanos e o combate a determinadas drogas, como a maconha, havia introduzido a cocaína entre as camadas médias e altas da população. Dada a relativa facilidade de burlar as fiscalizações aduaneiras, os derivados da cocaína chegavam também às populações mais empobrecidas. Os usos excessivos e as formas de combate escolhidas acabaram por aumentar o problema. As áreas urbanas centrais começaram a sofrer os efeitos da violência. Aumentavam os atos criminosos, assim como as tentativas pírias de solução, sempre envolvendo mais policiamento, mais encarceramentos e menos serviços de segurança real. Estas estratégias autoritárias e pouco conscienciosas das necessidades reais da população faziam a cultura do medo e a indústria do controle do crime aumentar a cada instante, à medida em que o estado de bem-estar era substituído por um estado penal.³¹

Os centros das cidades (*downtowns*) eram considerados perigosos. A solução das classes médias foi a "busca de felicidade" em locais afastados. Tem início a diáspora aos subúrbios, que ficaram repletos de condomínios fechados e "utopias de segurança". Este movimento fez parte da nova forma de busca por segurança. Caminhando em sentido inverso, reapareceram as comunidades como formas centrais de organização e segurança para proteger os "cidadãos de bem". O modelo exposto por Bauman, em seu livro *Comunidades*, é muito preciso em afirmar que:

Parece cada vez mais claro que o conforto de uma existência segura precisa ser procurado por outros meios. A segurança, como todos os outros aspectos da vida humana num mundo inexoravelmente individualizado e privatizado, é uma tarefa que toca a cada indivíduo. A "defesa do lugar", vista como condição necessária de toda segurança, deve ser uma questão do bairro, um "assunto comunitário". Onde o Estado fracassou, poderá a comunidade — a comunidade *local*, uma comunidade corporificada num *território* habitado por seus membros e

³¹ Sobre a cultura do medo, ver o estudo de Glassner, que acompanhou o processo em uma pesquisa de mais de 15 anos (GLASSNER, 2003). Com um trabalho complementar, Nills Christie observou como o crime cria um circuito de retroalimentação de uma indústria milionária de "segurança" o qual procura manter-se a qualquer custo. Por fim, o Estado penal é uma forma de agenciamento punitivo interligada à sociedade civil, e sua lógica incorpora a punição como forma perversa de controle social (WACQUANT, 2001).

ninguém mais (ninguém que “não faça parte”) — fornecer aquele “estar seguro” que o mundo mais extenso claramente conspira para destruir? (BAUMAN, 2003 p. 102).

Walter Benjamin ensinou uma lição importante no que diz respeito à percepção dos processos de comunicação, narração e experimentação no século XX. Em um *tempo sombrio*, demonstrou em seus ensaios sobre a *experiência* e a *narração*, que, após as convulsões da Primeira Guerra, estas duas características dos grupos humanos estavam deterioradas. A incapacidade de fala e transmissão das experiências de guerra evidenciou o *trauma*. Durante muitos anos esta situação permaneceu em latência em várias sociedades do mundo ocidental. As imagens do Pós-Primeira Guerra revelavam uma deterioração das relações sociais, as experiências estéticas das vanguardas históricas, hoje observadas com um intervalo de quase um século, denotavam uma sociedade que se autorrepresentou com base na deformidade da figuração do humano, assim como na tentativa de construção de uma arquitetura asséptica. Isso aparece exemplificado nos ensaios de Benjamin ou por obras como as de Ensor, Paul Klee e o arquiteto Scheerbart. (BENJAMIN, 1994 pp. 115-116)

Os quadros destes artistas apresentavam, por meio das dimensões da deformidade, características sociais de uma época. As propostas não eram novas, pois as representações de deformidades em relação a características fisionômicas estiveram presentes em grande parte da história da arte. Contudo, no caso da construção apresentada por Benjamin, a novidade era resultante dos projetos políticos dos autores/artistas e vanguardas. *A nova barbárie*, como menciona o autor, apresenta a característica de um processo artístico que se volta *a um passado*, muitas vezes negando a posição de poder que as artes tiveram nas relações de força. Pois os artistas e autores sabiam o quão importante os sistemas de arte, como a pintura histórica, foram ao *poder soberano*.³²

Os modernismos construíram formas e estilos em quase todas as modalidades de produção cultural. O que era revelado nas vanguardas, aos poucos era deglutido e apropriado pelos diferentes produtos e linguagens. Ao pensar desta maneira, o termo galvanização utilizado por Benjamin em seu texto nos permite duas interpretações distintas, ou até mesmo antagônicas. Em primeiro lugar, as experiências estéticas deste período teriam uma proposição fria em relação ao universo simbólico no qual eram veiculadas, e o termo galvanizado então sugeriria

³² De Picasso a Ensor a pintura foi recebendo um novo tratamento e constituindo um campo diferente de trabalho. De monumento à história, a arte nos meios modernistas, da pintura ao cinema, da escultura à fotografia detinha uma nova formulação histórica (SCHAMA, 2010). A pintura histórica modernista não aconteceu de um momento ao outro, mas respondia à emergência de uma história que podemos chamar de história problema. Talvez não seja incidental que o termo tenha sido cunhado pela historiografia francesa em um tempo tão próximo das grandiosas fases de manifestos e ascensão das vanguardas históricas.

o caráter efêmero no que tange aos rastros deixados por esta arte, daí a necessidade do inteiramente novo, das políticas de escrita e produção de rompimento com os processos artísticos do passado; por outro lado, a segunda percepção diz respeito a um processo diferente, que está vinculado ao próprio ato da galvanização: que se espalha pelo objeto, protegendo-o e tornando-o, em certa medida, resistente à ação do tempo. Neste segundo sentido, pode-se imaginar a contaminação desta nova barbárie, que também é o modernismo, em relação a um conjunto maior da expressão humana sem acesso à arte.

Desta maneira, as experiências do modernismo apresentam uma questão crucial à produção cultural em geral do século XX, sendo a um só tempo uma experimentação e o início de uma convenção que, contra todas as expectativas, estabeleceu uma atenção nova em um regime de subjetividades cada vez mais disperso graças à questão da velocidade. As práticas de produção modernistas não deram frutos, mas enraizaram-se nas formas culturais. Este procedimento foi descrito por Fredric Jameson em "*Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*". Para o autor, a produção pós-moderna constituiu em práticas de produção vinculadas ao modernismo, mas, ao contrário de seus antecessores, os pós-modernos sabem que muitas das artimanhas utilizadas por eles são comentários, citações ou intertextualidades - o que aos modernos sugeriria rebeldia, para eles eram ironias. (JAMESON, 1995).

O cinema parece ter sido a linguagem que melhor recebeu este processo, e mesmo o cinema de larga escala, muitas vezes produto de rápido empreendimento visando um público homogêneo e de fácil apreensão, trouxe a seus produtos características de produção vinculadas às "descobertas" das vanguardas históricas.

Compreende-se que a constituição do espaço de produção do cinema moderno e de seus sucessores apresenta uma pluralidade de mecanismos e características que colocam em xeque as divisões simplistas promovidas por críticos e analistas durante todo o século XX. Um filme, assim, por mais inocente que pareça ao leitor atento, independente do lugar de enunciação destes críticos, sempre é um desafio ao ser lido. Filmes de arte ou comerciais apresentam, então, apenas diferenças em suas políticas de escrita e inscrição.

As dificuldades aumentam à medida em que diferentes produtos criam diálogos, formam associações ou se espraiam sob outras técnicas de escrita/pintura ou filmagem, como os lidos até o presente momento. Literatura, pintura, narrativas sequenciais e diferentes cinemas estão em constante contato intertextual. Pois, se os modernismos do início do século XX galvanizavam as linguagens com o trauma da Grande Guerra, os pós-modernismos cobriram suas obras em papel machê, e se o trauma calou e impossibilitou a fala, as experiências de segurança e insegurança do Pós Guerra Fria ergueram um vazio que precisava ser preenchido

por expressões estéticas como as "Darko Maver", cyber obras como as de H. R. Giger e fantasmagorias como Hannibal Lecter, que vem a público em *The silence of the lambs* (1991), filme que se torna consagrado por transformar em imagens desejos difusos, afetos despercebidos e medos.

A sequência do mural antes descrita termina com a entrada de Crawford, já apresentado no fundo desfocado do plano próximo de Clarice. Neste momento, para além da construção da tarefa de Clarice, também o personagem de Crawford é apresentado. Esta etapa torna-se muito importante, uma vez que, novamente retornando da Jornada do Herói, a demanda é posta em prática. Ponto interessante encontra-se na escolha do tratamento da trama: embora tudo indique que Clarice deva enfrentar Buffalo Bill, a tarefa imposta à Clarice é de entrevistar um *serial killer*, interno de uma instituição psiquiátrica. Quanto ao tema da conversa de Clarice e Crawford, deixa-se para os próximos capítulos. Contudo, a figura descrita por Crawford à heroína tem certas características intrigantes que merecem uma leitura formal. Para tanto, vale lembrar que o *serial killer* descrito é Hannibal Lecter (*Hannibal, the Canibal*) sendo sua imagem descrita por duas autoridades diferentes. O primeiro, Crawford, como já sabido, lembra que Hannibal é psiquiatra, e lembra que Clarice se expõe ao canibalismo.

3.3.1 - Das imagens do canibalismo à "partilha do horror" nos anos 1980

A situação levanta duas questões complexas dentro da percepção contemporânea: a princípio, o problema do canibalismo, o grande tabu da era moderna, o qual representa um problema em si mesmo, uma vez que a história do canibalismo é extensa e cheia de contornos propensos a revisões e articulações. A escolha realizada pelos autores em construir o personagem como tal deve ser levada em consideração. *Canibal* foi o termo cunhado pelos conquistadores para designar a figura da diferença, e esta palavra não existia antes da chegada dos europeus na América. Sua primeira conotação teve como objetivo descrever e nomear grupos culturais desconhecidos por meio da criação de elementos exóticos, e a ideia de que os indivíduos da espécie humana se alimentassem de seus iguais proliferou um conjunto de imagens que circularam um imaginário poderoso que separava grupos nativos da América e auxiliava na desumanização destes, facilitando a tarefa da conquista. A maioria dos intérpretes lembra que as referências para estas imagens provinham ainda de elementos do maravilhoso medieval, transportado por narrativas clássicas que estabeleciam um referente com o espaço de contato mais próximo:

A Ásia encarnou, com seus interiores ignotos, confins imaginários e impérios formidáveis, o reino dos prodígios para os europeus da Baixa Idade Média. O maravilhoso medieval construiu-se de anomalias, desde monstros pavorosos, como arimaspos e blêmios, até paraísos. Não obstante, do conjunto de elementos que o formou destacaram-se os metais preciosos, em particular o ouro e a prata... implicavam um deslocamento do impreciso ao identificável. Inserida num cenário de ilusões, esta transição do desconhecido ao desejado desembocou numa primeira etapa da conquista, no horizonte do extraordinário. (GIUCCI, 1992 p. 13).

Desde muito cedo a literatura da antiguidade clássica produziu referências a questões do canibalismo: na *Odisseia*, Ulisses tem que enfrentar, em um de seus obstáculos a serem vencidos, os gigantes *Lestrigões*, seres mitológicos que alimentam-se de carne humana. Da mesma maneira, inúmeras imagens vão se somando a estas. As imagens do canibalismo circularam pela Europa, muito antes da conquista, mas sempre associadas a figuras do monstruoso. Uma das mais férteis imagens a esse respeito deu origem aos *cinocéfalos* (literalmente cabeça de cachorro) e os açougues na América. Estes constituíram um grande número de relatos e uma larga iconografia retomada no processo de conquista e na popularização sobre os povos americanos. Em 1525 uma reedição da *Geografia* de Ptolomeu foi publicada e nela constava uma gravura que ficou famosa:



Imagem - Lorenz Freis. Canibais com cabeça de cachorro. *Uslegung Dre Mer Carthen*. Xilogravura. Estrasburgo, 1525.

Trata-se da gravura de capa de um dos mais importantes livros sobre o processo de mapeamento, um dos saberes imprescindíveis a um tempo onde novos territórios estavam sendo catalogados. Nela é possível ver um açougue onde os *cinocéfalos* retalham as vítimas que serão devoradas, e ao lado direito da imagem vê-se um dos indivíduos devorando o que parece um braço. Segundo Chicangana-Bayona:

Esta xilogravura de Fries sobre os habitantes do Novo Mundo está influenciada pelos relatos medievais de Marco Polo e especialmente os escritos de Mandeville. Mas por que Colombo e depois Fries fariam esta analogia? Seguir o rasto dos *cinocéfalos* pode dar indicações sobre a construção da imagética da antropofagia medieval e suas repercussões na representação do canibalismo no Novo Mundo.

A associação dos índios canibais do Novo Mundo e os lendários homens com cabeça de cachorro devoradores de carne humana aparece inicialmente na escrita, no diário da Primeira Viagem de Colombo, Domingo, 4 de novembro. (CHICANGANA-BAYONA, 2010 p. 168).

O diário de Colombo, no que se refere a este dia diz:

"[...]Entendeu também que longe dali havia homens de um olho só, e outros com cara de cachorro, que eram antropófagos e que, quando capturavam alguém, degolavam, bebendo-lhe o sangue e decepando as partes pudendas[...]" (COLOMBO, 2001 p. 71).

Ciclopes e *cinocéfalos* agora fazem parte do testemunho de achamento do Novo Mundo, mas não há menções do termo *canibal*. Dias depois, no mesmo diário, Colombo cunha um novo nome para uma velha imagem, contudo, desta vez, o nome conduziu um conjunto de referências gigantescas pelo ocidente. Provavelmente, o termo canibal seja o que melhor defina a percepção do europeus após a conquista: uma mistura de incompreensão, angústia e, principalmente, medo. Não parece coincidência que o texto que inventa o termo seja o seguinte:

Toda a gente que encontrou até hoje diz que sente o maior medo dos "caniba" ou "canima" que vivem nesta ilha de "Bohio". Não queriam falar, por receio de serem comidos, e não podia tirá-lhes o medo, pois diziam que só tinham um olho e cara de cachorro. (COLOMBO, 2001 p. 81)

A ritualística ou os significados das ações dos nativos “americanos” sempre ficaram em segundo plano no que diz respeito à constituição dos discursos da chegada e conquista, e o que interessava era a imagem do canibal, descrito por viajantes e reforçado por uma iconografia. Estes instrumentos construíram maneiras de ler as relações culturais e tornaram-se ferramentas eficazes no modo de estabelecer diferenças. Uma longa tradição de textos e imagens foi constituída com base nas referências do canibal, do canibalismo mas, principalmente, do exotismo destas imagens. Não interessava saber se o canibalismo existia, o que interessava era imaginar esta existência, definindo padrões de comportamento dentro do binômio “civilizado” e “bárbaro”. Embora estes termos remontem à antiguidade clássica, o par foi rejuvenescido pelo processo da conquista, e de lá vem percorrendo uma longa jornada dentro do universo cultural ocidental, aparecendo sempre que for necessário para confirmar um discurso dominante e nomear grupos sociais ou culturais mais frágeis como bárbaros.

A longa tradição dos discursos do canibalismo percorre um conjunto de textos tão distintos quanto canônicos, reforçados pelo imaginário de época e seus estandartes Plínio, Santo Agostinho e Isidoro de Sevilha. Mas é partindo deles e de Colombo que as imagens ficam mais intrigantes, que os viajantes do novo mundo reforçam as referências e, com elas, surgem mais relatos e mais gravuras. Theodoro de Bry e Hans Staden engrossaram o caldo que foi fortemente popularizado pelas obras de William Shakespeare e Montaigne, responsáveis, cada um à sua maneira, por problematizar a imagem do canibal. No caso de Shakespeare, a peça mais

importante neste processo foi *A tempestade* (1611)³³, a qual se proliferou em um conjunto largo de citações e paráfrases:

Considere-se, em muitas modernas versões latino-americanas e caribenhas d'*A tempestade* de Shakespeare, o espantoso esforço cultural para reafirmar uma autoridade restaurada e revigorada sobre uma determinada região. Esta é uma de várias fábulas que vigiam a imaginação do Novo Mundo; outras histórias são as aventuras e descobertas de Colombo, Robinson Crusóe, John Smith e Pocahontas, e as aventuras de Inkle e Yariko. (Um estudo brilhante de Peter Hulme, *Colonial encounters* [Encontros coloniais], examina-as todas.) Uma medida de quão controversa é essa questão das “personagens inaugurais” é que hoje em dia tornou-se praticamente impossível dizer algo simples a respeito de qualquer uma delas. Acho errado chamar esse zelo reinterpretativo de simplório, vingativo ou agressivo. De um modo totalmente novo na cultura ocidental, as intervenções de estudiosos e artistas não europeus não podem ser descartadas ou silenciadas e, além de constituírem parte integrante de um movimento político, também são, de muitas maneiras, a imaginação e a energia intelectual e figurativa do movimento, exitosamente inspiradoras, revendo e repensando o terreno comum a brancos e não brancos. Que os nativos queiram reivindicar direitos nesse terreno é, para muitos ocidentais, uma afronta intolerável; e que de fato o retomem é impensável. (SAID, 1995 p. 269).

As tramas tecidas nos textos e imagens que envolvem o mundo ocidental pós criação do termo canibal formam uma intrincada rede de significados, que, como afirma Said, muitas vezes são impensáveis aos grupos detentores do político ou da dominação cultural. Mas uma das características mais complexas na afirmação acima é o fato de que todos os textos *fundadores* que retratam os encontros coloniais (da *Tempestade* à história de Pocahontas, de Robinson Crusóe à opereta de Inkle e Yahiko) façam menções ao canibal, ao canibalismo. Fato este que confirma a ideia de que o termo não representa apenas a ação de devorar um membro da mesma espécie, mas, principalmente, evoca a diferença. A diferença está entre os termos mais marcados na produção dos medos modernos e contemporâneos.

Na literatura do século XX em língua inglesa a ideia de canibalismo foi deslocada para um conjunto de textos de horror, ficando centrada entre os grandes representantes do gênero, sendo que um bom exemplo destes é Algenor Blackwood, um dos mais prolíficos (conjuntamente a H. P. Lovecraft) autores de histórias de horror do século XX. O texto de

³³ Esta peça converteu-se, de alguma maneira, em uma poderosa representação capaz de explicar, ou ao menos simbolizar, as construções sobre as relações coloniais na América. Dentro do estudo de cânone shakespeariano *A tempestade* ocupa um lugar menor em relação aos outros textos, contudo sob a ótica do mundo moderno multi continental o texto representa em si mesmo um cânone. Desde Renan (1878) esta peça tem sido recriada e a cada novo texto os sentidos dados aos personagens são (re)configurados constituindo, na maioria das vezes, modelos de compreensão aos americanos, africanos e aos estados aos quais estes se integram. Nesta perspectiva, os personagens foram convertidos, eles próprios, em alegorias. Por alegorias entendo a construção de imagens capazes de canalizar as forças do imaginário social, assim como elementos que possam vir a converterem-se em signos de referência para identidades e lutas simbólicas. No caso dos personagens da peça, as imagens constituídas por eles foram sendo, com o tempo, alteradas e apropriadas de maneiras a constituir simbolismos sobre grupos sociais distintos. Os signos deste tipo geralmente tendem a estabelecer ligações entre um passado e um presente, por certas vezes chegam a atuar como mitos e a realizar uma grande comoção de energia humana.

Blackwood em que o canibalismo tem papel central foi escrito em 1910. O conto retorna a uma antiga lenda indígena, da região onde hoje é o Canadá, e fala de uma criatura que se apossava do corpo dos indivíduos, sendo que estes, aos poucos, perdiam sua humanidade. Nas lendas originais não existem referências sobre canibalismo, mas com o tempo e com os episódios de carestias entre os mineiros de carvão e ouro, que ocorreram no século XIX até meados do XX, esta imagem começou a ser utilizada para justificar relatos de consumo de carne humana. O texto acabou por reabrir um tópico que estava sendo deixado de lado nas tradições de escrita de horror.

Com a Segunda Grande Guerra, os relatos de canibalismo circulavam em diferentes frentes, principalmente na frente russa e mais tarde nos *gulags*. Ainda contavam-se centenas de casos isolados onde, por motivo de sobrevivência, pessoas foram forçadas a devorar os mortos. Estas imagens exóticas circulavam como curiosidades em vários meios de comunicação, sempre mantendo a permanência do canibalismo viva na memória coletiva.

De maneira indireta, mas sendo definidor de uma nova linhagem de textos de horror, o livro de Richard Matheson, *I Am Legend* (1954), narrava a história do último e único sobrevivente de uma infecção que tornou, praticamente, todas as pessoas do mundo em vampiros. Diferente da maioria dos textos até então, a história enfatizava a prisão em um cotidiano solitário de Neville, que tentava construir uma vida "normal" em meio às contingências, e, embora o texto não tenha referências diretas ao canibalismo, foi um dos principais responsáveis pela onda posterior, inaugurada pelo gênero criado por George Romero com *Night of the Living Dead* (1968).

Foi em 1968 que houve uma significativa modificação na maneira de apresentar os canibais. Agora eles estavam em território norte americano e ávidos por devorarem os vivos, pois eram representados pelos mortos que se levantavam. O filme *Night of the Living Dead* (1968) passava a ser a referência central para pensar e produzir material sobre o assunto. Como em quase todos os produtos culturais de horror, a estrutura *sobrenatural* serve de pano de fundo para introdução de lendas morais. Em certa medida pode-se afirmar que as narrativas de horror guardam uma figuração moralista e, quanto menos se apegam a sutilezas do escrever bem e das *normas* de escrita literárias, mais se aproximam aos conteúdos moralizadores e até mesmo civilizatórios. Enfim, funcionam como uma espécie de manual de bom tom metafórico ou uma parábola edificante que, por vezes, utiliza-se de exemplos que ferem o gosto.

O fato é que no texto fílmico de Romero a estrutura edificante aparecia como procedimento de crítica social. Para além das mudanças de conteúdo e figurações do sobrenatural, a grande novidade do ponto de vista estético foi a utilização da invasão dos

canibais mortos-vivos para colocar em uma mesma situação grupos identitários diferentes e até mesmo concorrentes. Em certos momentos, a euforia e o medo da ameaça em comum eram substituídos por angústias nada sobrenaturais. Ao contrário, afluíam nas tramas as rivalidades entre grupos negros e brancos, as políticas da dominação masculina, conflitos geracionais e regionais.

As imagens eram hipertrofiadas pela sensação claustrofóbica propiciada pelo isolamento dos sobreviventes em uma casa que, aos poucos, era cercada pelos mortos que voltavam à vida. A ideia central era prover o espectador da noção de que mesmo em uma situação extrema, apocalíptica, a sociedade estadunidense simbolizada pelos sobreviventes dentro de casa se apegava a valores tradicionais e não havia uma união somente para uma possível fuga. Em última instância, invocavam-se os mitos do individualismo moderno que Defoe havia descrito em seu *Robinson Crusoe*, livro em que o personagem homônimo realizava as tarefas burguesas cotidianas, mesmo estando isolado em uma ilha. (WATT, 2011 pp. 74-5). Em *Night of the Living Dead* (1968), não era necessário apenas sobreviver, mas manter as regras culturais de um mundo que desmoronava diante dos olhos das poucas pessoas que permaneciam vivas.

O sentimento de perda era muito plausível à geração de 1968. As revoltas estudantis, as manifestações por direitos civis, *as barricadas do desejo* já denotavam o fim de um mundo que apenas poucos beneficiados estavam dispostos a manter. Neste sentido, o filme acabou por esboçar sentimentos e afetos partilhados por muitas das comunidades dos anos sessenta e de décadas posteriores. Contudo, é necessário afirmar que o circuito para exibição de tal produto não representava grande parte da população. Na realidade, o público para filmes de terror teria um aumento significativo na década posterior com os avassaladores sucessos dos *megapictures* *The Exorcist* (1971) e *Jaws*, (*Tubarão*, 1975). Apenas o filme *Jaws* chegou a arrecadar em torno de 260 milhões de dólares, enquanto o filme de Romero havia arrecadado humildes 16 milhões em bilheteria interna e cerca de 30 milhões em bilheteria total. (BORDWELL, 2006 p. 95 a 101).

Embora Romero tenha sido bem sucedido, pois fizera render os 140 mil dólares investidos em seu filme, *Night of the Living Dead* (1968) não foi o fenômeno de espetatorialidade em massa. O motivo responsável por torná-lo um divisor de águas aos gêneros de terror e horror não pode ser definido por sua bilheteria ou por sua qualidade técnica. Ao que parece, o principal fator que tornou este filme importante provém de sua recepção pelo público.

Entretanto, algumas características foram elencadas a este tipo de produção por Henry Jenkins, que assim descreveu os filmes *cult*: são resultados de citações, arquétipos, alusões e referências externas à obra, em um sentido amplo são obras pós-modernas, pois são feitas de diferentes materiais.³⁴

Além da inovação do gênero zumbi, da crítica social e do culto existiam também outras boas razões para a *Night of the Living Dead* (1968) transformar-se no centro da convergência da Cultura Zumbi. Se o filme não teve uma massiva espetatorialidade no cinema, quando deu-se a revolução do videocassetes, fazendo com que os filmes chegassem às casas da maior parte das famílias estadunidenses, um acaso do destino fez o grande sucesso de Romero transformar-se em domínio público. Um erro da produtora fez com que o autor perdesse os direitos de exibição e propriedade intelectual. O filme passou a ser distribuído por muitas empresas, afinal o preço era o custo de produção do VHS (BETA MAX, etc.). A mesma questão fazia com que o filme estivesse nas constantes faixas de reexibições das madrugadas televisivas.

Night of the Living Dead (1968) ainda ganhou uma série de continuações que exploravam o "universo" deixado pelos filmes de 1968. Embora nenhum tenha alcançado o patamar de culto do filme de 1968, todos fazem parte da lista de um aficionado fã da "cultura zumbi". George Romero criou e difundiu um gênero filmico, o horror de sobrevivência zumbi, subvertendo a imagem do Zumbi haitiano, reestruturando o cenário de Richard Matheson (*The Last Man on Earth* (1954), trocando os vampiros, criaturas que alimentam-se do *nobre sangue*, por corpos pútridos ávidos por canibalizar carne viva e fresca. Ao fundo, fazia-se ressoar a narrativa de *Lovecraft West-Reanimator* (1922), paráfrase do livro de Mary Shelley, *Frankenstein* (1818).

A proposta de Romero pode ser lida como um produto de uma comunidade cognoscível, conceito ensaiado por Williams na conclusão de *Cultura e Sociedade* e teorizado

³⁴ O status *cult* é a questão central, ou seja, o filme tornou-se uma obra importante pois, entre outros motivos, criou uma legião de adeptos que o "cultuam" como importante produção cinematográfica. O termo *cult* é um tanto difícil de ser definido, afinal é um termo de ordem coloquial que passou a ser integrado na linguagem cinematográfica e posteriormente a séries de TV, histórias em quadrinhos e outras mídias pelos próprios fãs.

O *cult* não é propriamente o cinema de arte ou de autoria, categorias bem estudadas em cinema, mas pode vir a ser dependendo do caso. Também não é necessariamente considerada uma *obra prima* do ponto de vista estético, embora nada remova tal possibilidade a um filme *cult*. Dentro ainda das definições estéticas é bem possível que filmes de baixa (ou péssima) qualidade acabem por figurarem como objetos de culto, como o famoso *Plan 9* do cineasta Ed Wood. A película cultuada não representa um gênero cinemático, pois na mesma categoria podem vir a coexistir diversos gêneros filmicos sem nenhuma relação entre si.

Para além destas características vemos o desenvolvimento de um outro conceito. Os fãs e seus clubes e agremiações, longe das regras dos porta-vozes instituídos das artes, produzem as próprias instituições e ritos de hierarquização dos produtos. Encontramos uma "cultura de fãs", que define as regras do gosto, do belo e, por fim, do *culto*. Estas pessoas se especializam nas características de seus produtos cultuados e agregam histórias à história central. Muitas delas passam com o tempo a figurar como objetos de outros cultos, como é o caso da transmídia *The Walking Dead*, realizada por fãs declarados de George Romero. (JENKINS, 2009 p. 140).

posteriormente, principalmente em o *Campo e Cidade* (1973). Permite-se aqui uma paráfrase para a construção de uma explicação plausível:

A maior parte dos romances [e produtos culturais narrativos] constitui, em certo sentido, comunidades cognoscíveis. Fazem parte de um método tradicional – de uma posição de abordagem subjacentes – aquilo que o romancista [ou autor] se propõe mostrar-nos como pessoas e as relações entre elas, de modos essencialmente conhecíveis e comunicáveis

Estas comunidades de produtores e receptores de mensagens funcionam dentro de gerações e, como informou Noël Carrol, são responsáveis pelos ciclos de produção. A geração formada com obras como *I Am Legend* (e adaptações), assim como *Night of the Living Dead*, é responsável por remover o horror dos espaços especializados de revistas *pulp* e *filmes B*. É a geração do pós-guerra, crescendo com a popularização da TV e com isso tornando tangível a um público muito maior aquilo que antes era restrito. São, por assim dizer, responsáveis por ampliar a *comunidade cognoscível*. Como isto ocorreu não é exatamente um mistério, pois com a popularização dos meios de comunicação e os procedimentos constantes de ameaças nucleares e ideológicas a insegurança abria espaço. Este elemento constante na vida dos cidadãos norte-americanos acabou ganhando expressão estética, que foi sendo partilhada entre as gerações, com o aumento dos meios, das mediações e das informações. Já na década de 1970 a *partilha do sensível* ou, se preferirmos, a *partilha do horror*, foi sendo gradualmente posta em prática, por meio da repetição e aumento na oferta de espaços, televisivos ou de mercado editorial. O fato é que, no final da década de 1970 e na década de 1980:

[...] o horror tornou-se um artigo básico em meio às formas artísticas contemporâneas, populares ou não, gerando em quantidade vampiros, duendes, diabretes, zumbis, lobisomens, crianças possuídas pelo demônio, monstros espaciais de todos os tamanhos, fantasmas e outros preparados, num ritmo que fez os últimos dez anos [década de 80], mais ou menos, parecerem uma longa noite de dia das bruxas. (CARROLL, 1999 pp. 13-14).

Neste sentido, o gênero de horror, em suas variações, constituiu um espaço de trânsito para imagens, como a imagem do canibal que permanecia latente e presente nas produções: estas ficavam cada vez mais comuns, gerando a possibilidade de percepção de discursos intertextuais até por espectadores que não faziam parte das comunidades de especialistas, uma vez que até mesmo o público "médio" tinha acesso a referências que, cada vez mais, eram reconhecíveis e comunicáveis. A década de 1980 foi, então, território fértil para novidades e experimentações em literatura de horror ou literaturas que dialogassem com o gênero (caso específico da literatura de *serial killer*) e, mais tarde, seu desmembramento ao cinema,

alcançando o ápice com *The silence of the lambs* (1991), responsável direto pela onda de filmes de *serial killer* que proliferaram na década de 1990, e que até a segunda década de século XX continua a render frutos no cinema e TV.

QUARTO CAPÍTULO – *A agente, o canibal e o encontro*

*Ler assim a Divina Comédia
significa trair o poeta.
(Otto Maria Carpeaux)*

Este capítulo realiza uma leitura do Bloco II, dando ênfase ao encontro entre Clarice e Hannibal, e também às estruturas e imagens do passado que norteiam de maneira variada a linguagem do filme. Para tanto, o primeiro passo é destacar pontos de diálogo da sequência, levantando o problema em *Manhunter* e seguindo a *The silence of the lambs* em seus pontos de contato com imagens do passado, mostrando como a linguagem buscou resignificar certos elementos, assim evidenciando uma leitura possível do filme de 1991.

4.1 – Hannibal Lecter: *serial killer* em *Manhunter* e *The silence of the lambs*

O entrelaçamento destes discursos chama a atenção e adensa o problema da personagem de Hannibal Lecter, pois a construção deste procedimento configura em si uma metáfora que nem mesmo os realizadores esperavam atingir. É necessário observar que esta havia sido a segunda aparição de Hannibal no cinema. *The silence of the lambs* (1991) foi a segunda obra de Thomas Harris a ser adaptada, sendo a primeira a transposição de *Dragão Vermelho* (1981), com o título de *Manhunter* (1986), filme dirigido por Michael Mann, um filme de qualidade que não atingiu o público. A atuação de Brian Cox (um ator hoje de largo currículo, mas que iniciava a carreira em grandes produções) como Dr. Hannibal Lecktor (houve uma alteração no nome do personagem) não recebeu atenção em comparação ao trabalho de Hopkins, contudo é importante frisar que, na história em questão, Hannibal tem pouco destaque, sendo apresentado ao público apenas duas vezes. O filme de Mann também revelou ser menos palatável ao público, e poucas soluções simples foram utilizadas, tornando o filme mais introspectivo e reflexivo.

A cena em que Will Graham e Hannibal Lecktor (a grafia do sobrenome do psiquiatra canibal foi alterada neste filme) se encontram no filme pela primeira vez é um bom exemplo. Nesta cena com a cela claustrofóbica, em que os dois personagens ficavam frente a frente separados por uma grade de aço toda branca, trocando diálogos extensos de maneira rápida e impessoal, foi realizado um jogo de campo e contracampo onde a troca era tão rápida que não permitia ao espectador se fixar, quase não permitindo perceber uma curiosidade sobre a grade que os separava: que havia chapas de vidro entre seus vãos. Elemento crucial para *The silence of the lambs* (1991) que, em *Manhunter*, foi apenas um leve detalhe pouco explorado. Uma linguagem que dificultava mais ainda esta percepção foi a escolha da câmera fixa na qual os personagens tinham de respeitar a marcação com extremo cuidado, pois as grades entre eles forçavam-nos a permanecer em ângulos de visão que não obstruíssem seus rostos. Afinal, era a principal ferramenta de atuação naquela situação. Como se estes problemas não fossem suficientes, a escolha dos realizadores ainda foi estabelecer uma cena quase sem trilha, em que apenas a voz dos atores era ouvida e acompanhada por acordes de sintetizadores quase imperceptíveis, que marcavam o tempo como um metrônomo.



Figura – Sequência do encontro - *Manhunter*
(1986) 23'08"



Figura – Sequência do encontro - *Manhunter*
(1986) 23'17"



Figura – Sequência do encontro - *Manhunter*
(1986) 23'24"



Figura – Sequência do encontro - *Manhunter*
(1986) 23'33"

A rigidez dos personagens em meio ao branco higiênico e iluminado da cena compreendia a questão do Hospital Psiquiátrico, elemento de extrema importância quando se trata de assassinos em série que foram capturados. Entretanto, parece que o mundo representado em *Manhunter* (1986) oferecia menos perigo que o de *The silence of the lambs* (1991). As escolhas dos realizadores para produção das sequências traziam certos elementos de segurança, e Hannibal de *Manhunter* (1986) era uma figura fechada em si mesma, irritante, má, mas confinada a um lugar onde as modernas técnicas de segurança podiam contê-lo e tornar seus poderes sobre-humanos nulos. Will não desce ao abismo, rompendo o portal e entrando em um lugar dominado pelo mal; o único que pode ser tocado pela perspicácia de Hannibal é ele, pois seu passado comum com o canibal o deixa suscetível à invasão de sua intimidade. Ao espectador cabe a tarefa de sentir empatia com Will e dele se compadecer, e, em grande medida, este processo se dá nos momentos em que Will está longe de Lecter e não em sua presença, fazendo ressoar a frase dita pelo canibal: "Você sabe como me pegou? A razão pela qual você me pegou, Will. Porque nós somos muito parecidos. Você queria o aroma? Cheire a si mesmo."

Vários elementos da história de 1986 se diferenciam da de 1991, e uma das diferenças está na própria narrativa original dos livros *Red dragon* (1981) e *The silence of the lambs* (1988). No texto inaugural da trilogia, o problema principal enfrentado por Will Graham encontra-se em um problema moral. Motivada por vários casos de assassinatos reais anteriores que circulavam na opinião pública norte americana, uma pergunta foi ganhando força: um dos elementos mais complexos nos casos de assassinatos em série tem a ver com a configuração dos motivos? Questão básica para formulação de um inquérito, pois com a motivação do crime

é possível compreender certos elementos do processo criminoso. Independente desta ser ou não uma preocupação real, mais de um século de romances policiais construíram esta ideia. Pois bem, os assassinos em série têm motivações por vezes subjetivas advindas de elementos de seu próprio passado e, desta maneira, uma pergunta pairava no ar: quem poderia entender as motivações destes indivíduos, quem seria capaz de entrar na mente "destrutiva e caótica" de criaturas tão maléficas quanto esses assassinos extremamente cruéis? E, principalmente, não seriam estas pessoas tão perigosas quanto os assassinos, uma vez que elas estariam a um passo de tornarem-se também assassinas?

O livro *Red dragon* (1981) está repleto de citações como esta, que colocam o problema em quem comete o crime, mas também no processo de policiamento deste. A questão tem muita relação com um problema que acompanha os diferentes sistemas de policiamento em praticamente todas as sociedades onde esta prática ocorre, em todas as contingências históricas. A polícia é um gerador de insegurança social por vezes maior que o crime que ela combate. A angústia de ser vigiado, lido e descoberto já foi um problema maior, e com a modernidade o processo de policiamento foi também tornando-se mais autônomo e gerando certa experiência e expectativa nos vigiados. Para compreender o quanto esta relação foi poderosa, principalmente no momento da introdução das instituições policiais modernas, basta observar que os primeiros romances policiais não nasceram com o significado dado a eles no século XX e XXI. No período da Inglaterra vitoriana, assim como nos Estados Unidos, ser discriminado como *diferente* poderia significar um rompimento de certas regras culturais que colocavam em risco o indivíduo.

As pessoas levavam seriamente em conta as aparências umas das outras nas ruas. Acreditavam poder esquadrihar o caráter daqueles que viam, mas o que viam eram pessoas vestidas com roupas cada vez mais homogêneas e monocromáticas. Descobrir uma pessoa a partir da sua aparência tornou-se, portanto, uma questão de procurar pistas nos detalhes do seu vestuário (SENNETT, 1988 p. 203)

Elementos correntes para a personalidade em público da era vitoriana acabaram por gerar um longo período onde a moda foi considerada pobre e desinteressante, efeito direto do medo de quebrar o anonimato que servia de refúgio às pessoas. Desta forma, os primeiros romances policiais eram na verdade narrativas de horror, pois os detetives como Dupin e Holmes tinham o grande poder de decifrar as pessoas que tentavam se esconder em todos os momentos de sua vida pública. Com o tempo, os romances policiais criaram experiência de leitura e acabaram por constituir uma narrativa jocosa, minimizando a relação de medo que produziam.

4.2 – A presença do passado em *The silence of the lambs*

Com isso, abre-se a necessidade de compreender mais presenças do passado em *The silence of the lambs* (1991), pois o filme revelou-se uma verdadeira *colcha de retalhos* quando analisado. Do título ao fim do filme, imagens e mais imagens distantes da realidade de 1992 aparecem e vão sendo lançadas diante do espectador, sendo que grande parte delas provém da literatura, pintura e fotografia do século XIX. Quando entendidas isoladamente, estas tradições de textos já se apresentam em grande número, mas ao observar a trilogia estas são acrescidas de um número surpreendente de citações e intertextualidades com várias tradições de escrita, das quais se destacam dois conjuntos de textos: em primeiro lugar, as narrativas policiais e, em segundo, as histórias de um tipo de literatura vinculada ao romantismo inglês, mas em certa medida autônoma, a qual se nomeia, por falta de melhor nome, de literatura gótica. Os textos de *The silence of the lambs* (1991) são amarrados com conjuntos de citações e elementos que cravaram pé no passado e em seu uso de modo aparente. Em muitos casos é comum que as narrativas filmicas, literárias, gráficas desenvolvam um conjunto de citações que, na maior parte do tempo, só podem ser percebida por um grupo de pessoas que tem acesso à obra citada. Nas obras dos modernistas as citações ocorriam mas, em grande parte de vezes, estavam recodificadas pelo produtor de maneira a constituir uma interface subjetiva, uma lembrança, uma menção.

Em *The silence of the lambs* (1991) as sutilezas dão lugar a certos elementos aparentes que são referências diretas onde os textos do passado completam a história, principalmente aqueles que fazem parte do domínio da grande maioria dos espectadores, chegando a complementar certos elementos importantes ao filme. Um exemplo encontra-se na passagem onde Clarice vai ter sua última conversa com Hannibal, ainda confinado, mas agora em um hotel. Em um elevador, junto à agente, está um policial responsável pela segurança do canibal. O policial pergunta à jovem: "É verdade que ele é um tipo de vampiro?", e ela responde: "Não temos nome para o que ele é". (DEMME, 1991)

Momento alto do filme, de grande expectativa, onde um mistério seria resolvido, o texto lança ao espectador um catálogo de referências aos vampiros filmicos e literários, assim como devolve a figura de Lecter ao abismo do mistério. Esta característica acaba por lançar a pergunta sobre uma característica deste tipo de narrativa: se ela tem elementos que a associam a outras, quais seriam os motivos destes jogos de citações? Por vezes, uma leitura desavisada poderia simplesmente definir os elementos expostos como uma falha provinda da narrativa original, já que esta seria uma literatura popular, simplista, massificada. Contudo, outras produções deste

período estão, de certo modo, em acordo com *The silence of the lambs* (1991), o que invalida a separação erudita/popular como uma explicação válida. Certos elementos permitiriam também construir uma leitura sobre a proximidade com textos que fogem à linguagem moderna, permitindo localizar *The silence of the lambs* (1991) como obra pós-moderna. Neste sentido, vale lembrar que "o pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre sua auto reflexividade e sua fundamentação histórica." (HUTCHEON, 1991 p. 15)

A fundamentação histórica, aqui, lida com apropriação das imagens do passado como elementos acumulativos e redistributivos da obra. Elas ganham mais sentido, uma vez que, na busca de certas relações, não devem ser vistas como infantis ou inacabadas, mas sim como resultado de técnicas de produção as quais fazem parte do cotidiano dos realizadores do período. Talvez o termo pós-moderno não diga muito, afinal grande parte dos textos nomeados como tal discutem a dificuldade de comunicação, mas serve de maneira interessante a esta pesquisa como recusa de fechar um binômio que qualifique os produtos culturais por um *apriori* qualitativo.

As citações aparentes permitem uma leitura *The silence of the lambs* (1991) como obra intertextual componente de uma estrutura de sentimentos, e a sequência do primeiro encontro entre Clarice e Hannibal torna-se indispensável para tal leitura.

Bloco II primeira parte

... "um monstro", A voz de Dr. Chilton, o diretor do manicômio onde Hannibal Lecter está confinado, completa a frase de Crawford, e continua: "um psicopata puro". O olhar do espectador agora contempla a fachada do "Baltimore State Forensis Hospital", como indica a placa em frente à construção de tijolos à vista. Um corte de cenas coloca o espectador frente ao Dr. Chilton, que descreve seu colega/paciente mais uma vez. Clarice Starling é inserida em uma situação definida por seu gênero, quando Dr. Chilton a chama de atraente e insinua que gostaria de divertir-se com a moça na noite de Baltimore. Ao dar uma desculpa profissional relacionada ao caso, Dr. Chilton acompanha-a por uma série de corredores, até chegar à área de segurança máxima. Clarice é informada novamente sobre o quanto o interno é especial, sofisticado demais para testes comuns. Porém Chilton insinua que a estratégia de Crawford é inteligente, uma vez que utilizar uma mulher para interessar o gosto do Dr. Lecter seria útil, já que este está confinado há oito anos. Starling contrapõe a questão com sua formação profissional e habilidades, o que, para o diretor do manicômio, tem pouco efeito, e ele continua dizendo "não encoste no vidro, não se aproxime do vidro", "não entregue nada que seja papel." Chilton mostra uma foto tirada após um descuido da segurança que resultou em um ataque de Hannibal, o qual deixou como vítima uma enfermeira, e ficamos sabendo que a pulsação de Lecter não passou de 85, mesmo quando devorou a língua da vítima. Clarice toma a frente da situação e pede que Dr. Chilton a deixe conhecer Lecter sozinha, uma vez que eles têm uma história. Chilton fica visivelmente incomodado, mas respeita a vontade da agente.

A voz em *off* imposta ao plano geral de uma grande construção onde figura a placa "Baltimore State Forenci Hospital" revela um ambiente diferente. A construção de tijolos aparentes marca um tipo de arquitetura que figurou entre a primeira metade do século XX, e os quatro andares mais os prédios anexos são complementados pela estrutura da abóbada. No primeiro plano, uma árvore que sofre com a ação do outono cobre partes da estrutura do prédio. O hospital, o asilo, sofre algumas alterações de sentido com a *geografia imaginativa* que ocupa o filme. Mais um passo na construção da jornada do herói, que segue o modelo comentado anteriormente. Mas as escolhas configuram elementos de uma época distante dos atos de modernização das cidades do século XX, e mais parecidos com o processo de reestruturação urbana que as cidades sofreram no EUA durante a segunda metade do século. As instalações do asilo contrastam com as referências aos cidadãos norte-americanos e aos novos prédios com fechadas de vidro e aço, tão caros à imagem cinematográfica hollywoodiana, enquanto a quebra com o tempo foca uma percepção longínqua, criando um outro lugar dentro do mesmo espaço fílmico: o asilo não mais figura o espaço da civilização.



Figura – Baltimore State Forensic Hospital - *The silence of the lambs* (1991), 08'14"

A imagem parece perdida no tempo e no espaço, não faz parte da lógica apresentada até então, contrapostos aos modernos prédios do FBI o asilo parece abandonado, morto como a árvore à sua frente. Espaços assim representam *imagens força* nos EUA, estão presentes na obra de um dos principais ícones da literatura de língua em inglesa e nativa. Trata-se de Edgar Allan Poe, poeta, ensaísta e contista, criador do gênero policial e autor de várias histórias de mistério, fantasia e horror. Em suas histórias, os mausoléus abandonados, distantes da civilização, dispostos em charcos ou pântanos, eram elementos correntes e, neles, habitam os horrores do

mundo moderno, por vezes presos e mantidos por forças inexplicáveis. Em *A Queda da Casa de Usher* (1839) é possível ler já em seu primeiro parágrafo a seguinte descrição:

Durante um dia inteiro de outono, escuro, sombrio, silencioso, em que as nuvens pairavam, baixas e opressoras, nos céus, eu passava, a cavalo, sozinho, por uma região singularmente monótona - e, quando as sombras da noite se estendiam, finalmente me encontrei diante da melancólica Casa de Usher. Não sei como foi - mas, ao primeiro olhar lançado à construção, uma sensação de insuportável tristeza me invadiu o espírito. Digo insuportável, pois aquele sentimento não atenuado por essa emoção meio agradável, meio poética, com que o nosso espírito recebe, em geral, mesmo as imagens naturais mais severas da desolação e do terrível. Contemplei a cena que tinha diante de mim - a simples casa, a simples paisagem característica da propriedade, os frios muros, as janelas que se assemelhavam a olhos vazios, algumas fileiras de carriços e uns tantos troncos apodrecidos[...] (POE, 1978 p. 7)

O mundo sombrio de Edgar Allan Poe recebeu muita atenção no cinema e permanece um espaço importante de visita para os realizadores. Durante quase todo o século XX dezenas de adaptações de seus contos invadiram o cinema e, somente na década de 1920, apareceram duas versões diferentes ao conto: *A queda da casa de Usher*, um curta homônimo de 1929, estadunidense dirigido por James Sibley Watson e Melville Webber; e o renomado trabalho de Jean Epstein *La Chute de la Maison Usher* (1929). A citação anterior representa o parágrafo inicial e, de certa maneira, descreve com certa profundidade a figura extraída de *The silence of the lambs* (1991). Talvez esta semelhança com a figura não seja necessariamente uma coincidência, pois quando se observam os trabalhos de adaptação do conto percebem-se certos elementos, como no caso do curta *A queda da casa de Usher*.



Figura – *The fall of the house of Usher*, 1926. Direção: James Sibley Watson e Melville Webber.

Em 1929 o plano geral do solar de Usher era acompanhado por temas presentes também no plano do Hospital em *The silence of the lambs* (1991): a posição, a referência em primeiro

plano de um detalhe, no caso o homem a cavalo, compõem a cena. Mas se no filme de 1929 há apenas uma lembrança, no de 1928 há mais elementos:



Figura – *La Chute de la Maison Usher*, Jean Epstein (1929)



Figura – *La Chute de la Maison Usher*, Jean Epstein (1929)



Figura – *La Chute de la Maison Usher*, Jean Epstein (1929)

Embora quase imperceptível, pois envolta em um nevoeiro denso que a esconde, a mansão dos Usher é apresentada em plano geral, o qual tem em primeiro plano a árvore retorcida e desfolhada. Entre a troca de posição de câmera é reforçado aquilo que o espectador vê, com a cartela que assume a tela e revela o nome da propriedade. O clássico de Epstein construiu um referente que seria apropriado por vários realizadores. O tema da casa assombrada figura em um número considerável de filmes que seguem traços estéticos, escolhas, formando, por assim dizer, uma tradição de comunicação, ao menos para as comunidades cognoscíveis de autores, realizadores e espectadores das obras. Apenas no caso das adaptações deste conto ao cinema 1928, 29, 49,60, 79 (TV), 86, foram escolhidas estas referências para compor o plano de apresentação da mansão, e em metade delas o plano geral, de um dia sem sol com uma árvore em primeiro plano, foi escolhida para apresentar a Mansão Usher.

Por fim, é necessário evidenciar uma outra questão que pode ser incidental quanto à semelhança entre as escolhas na montagem desta apresentação. Contudo, esta montagem representa uma escolha mais consciente, ou melhor, representa uma escolha que delimita certos

elementos em detrimento de outros no que diz respeito a construção do ambiente do Hospital. Fora das questões internas da trama do filme *The silence of the lambs* (1991), sabe-se que cerca de 80% das filmagens em locações externas foram feitas na cidade de Baltimore, que recebeu a equipe de Demme com muito interesse, como estes deixam transparecer nas entrevistas e documentários sobre a fita. Os produtores chegaram a especificar certos elementos sobre a locação em questão. Tratava-se de uma antiga fábrica desativada.

Esta escolha cenográfica implicou na diretriz narrativa da trama, e conduz os sentidos para elementos que conformam sentidos, trabalhando com experiências e imaginários latentes dos espectadores. A locação da fábrica lança o espectador em um tempo diegético distinto, mas se este continua linear na narração, deixa novamente o passado aparente lembrando o momento de constituição dos hospitais psiquiátricos e a semelhança que estes tinham com os modelos fabris do século XX. Os espaços fabris, já em 1914, foram sendo redefinidos pelas construções em aço e vidro, respeitando a configuração arquitetônica da Bauhaus. Por outro lado, também houve um movimento de retração que escolhia elementos do passado, inserindo contrapesos estéticos a arquitetura funcionalista que consistia, também, no modernismo. Por certo o prédio em questão é resultado desta referência. Mas ao espectador não se trata de um prédio do início do século, mas sim um Asilo do século XIX, uma mansão mal-assombrada pelos fantasmas sociais do presente. A fábrica, neste sentido, converge todo um imaginário, toda uma visualidade que foi configurada na implementação de um momento onde a indústria tornou-se referência, e é dela o tempo das fábricas do século XIX. Além disso, outros elementos, como o hospitais, escolas e prisões, compartilharam de suas soluções características e elementos de funcionalidade e estéticos.

Mas o problema de mansões mal-assombradas quase sempre se define pelo que nelas habitam, e no caso de *The silence of the lambs* (1991) "um monstro" é o que se encontra lá. Diferente de *Manhunter*, a adaptação de 1991 encaminha todos os esforços em construir o suspense na cena da apresentação de Hannibal à protagonista. Cenário, trilha e construção de sentido das sequências elaboram uma leitura de diálogos com fórmulas já consagradas dos filmes de horror. O cinema de Demme esforçou-se em elaborar ferramentas de preenchimento para lacunas nas informações referentes à imagem do *serial killer*, sendo que em 1991 tais assassinos já eram correntes nos mitos urbanos, nas telas de cinemas e entre as diferentes literaturas policias (ficcionais ou técnicas). Mas estas imagens careciam de noções claras, ideias objetivas e informações que produzissem sentido para a população dos EUA e, posteriormente, ao resto do mundo ocidental. Em poucas palavras, o edifício da imagem do *serial killer* foi erguido com as estruturas dos códigos dos crimes reais, da cobertura noticiosa, dos filmes de

psicopatas e assassinos em massa; mas seu acabamento revela um preenchimento múltiplo orientado por tradições, imagens do passado que versassem acerca de certos temas como o horror, o mistério, o mal, quase sempre provindos de referências aos escritos, às pinturas, às iluminuras do século da modernidade e da urbanização. Em certa medida, *The silence of the lambs* (1991) revela um esforço de procurar sentido em um momento chave para o processo de "criminalização" de hábitos desviantes, que foi o século dos alienistas, médicos e criminalistas, como se lá, nas experiências da ficção e dos saberes científicos, estivessem as peças que faltavam ao quebra cabeças.

Neste sentido, os persistentes comentários sobre o século XIX, neste trabalho, acabam revelando-se imprescindíveis, pois eles provêm dos componentes, da matéria, com que a imagem do *serial killer* desenvolveu-se na década de 1990 mas, também, a matéria da qual o próprio texto *The silence of the lambs* (1991) se apropriou, bebeu e com a qual operacionalizou. Isso transfere o texto para uma esfera de percepção diferente, uma vez que, tendo como ponto de partida este filme, entende-se que um conjunto singular de obras ficcionais tenham estabelecido regras e estruturas de afirmação e, também, que vários e diversos discursos acerca dos crimes de *serial killer* tenham ganho outro tom, outros formatos e referências.

A presença destas imagens do passado é tão carregada que a sequência da jornada de Clarice pode ser evidenciada em elementos simbólicos constantes e, em certa medida, nomeada como a *descida ao submundo*. Desta maneira, o hospital psiquiátrico serve como elemento metafórico, evidenciando certos simbolismos. Se o canibalismo é um instrumento de conversão do corpo humano para um corpo monstruoso, outro detalhe da questão médica que se trabalha é tentar definir características e poderes do monstro confinado no asilo. Dr. Hannibal Lecter canibalizava entre várias diferentes vítimas, inclusive entre seus pacientes, mas é importante e necessário lembrar que Hannibal, quando possível, devorava os rudes e desafinados (em sentido metafórico e literal, pois uma de suas vítimas foi um flautista que atrapalhava o conjunto da orquestra filarmônica de Baltimore). Embora pareça uma situação anedótica, esta é uma postura visivelmente marcada por certos tipos de pensamento criminológico onde características do indivíduo são carregadas por toda a vida, como na mistura entre criminologia e eugenia revestida pela loucura do Dr. Lecter. Contudo, o louco em vários textos literários e filmicos assume uma posição de portador da verdade, de uma figura que pode falar abertamente o que pensa e sente. Muitas vezes é representado como seu correlato "medieval" visionário e supostamente mais lúcido que os demais personagens. Não é exatamente o papel de Hannibal, pois no momento em que o filme foi produzido ainda havia um grande vazio no que se referia ao *serial killer*. Esta imagem amedrontadora e sedutora moveu e continua movendo, portanto,

interesses dos mais distintos, carrega em si um questionamento, um subtexto que está sempre junto a ela, uma pergunta que permanece. A definição dele como psiquiatra revela um tipo de insegurança social, um trejeito cultural, em relação à loucura e os responsáveis pelo tratamento. Este imaginário latente acompanha as imagens do alienista e seus poderes.

The silence of the lambs (1991) surpreende no que diz respeito à construção dos momentos anteriores ao encontro de Clarice e Hannibal. O cuidado com a sequência toda transparece no domínio que a equipe de Demme tem em produzir o suspense necessário, sempre de maneira discreta e bem construída, fazendo com que a linguagem cinematográfica seja incorporada, tornando o discurso transparente aos olhos do espectador. Quando Clarice é escoltada por Chilton pelo labiríntico espaço do asilo, deixando para trás um conjunto de escritórios onde reina uma amplidão de espaço e luz natural, um conjunto de lances de escadas em espiral é transposto, a posição da câmera, alta, observa os personagens saírem do quadro por um ângulo de visão, um olhar, por assim dizer, "divino".



Figura – Antecedentes do encontro - *The silence of the lambs* (1991), 09'14"

Quando do corte seco, um ambiente inteiramente diferente é revelado e um arco transposto pelos personagens configura o fundo da cena. A esta altura, o espectador já sabe que Lecter tem em Chilton seu nêmeses. Chilton faz questão de afirmar que a presença de Clarice ali evidencia a esperteza de Crawford, por enviar uma garota a Hannibal, sendo que este está a oito anos sem contato com mulheres.

A "jornada do herói" tem como um dos principais elementos a descoberta, pelo herói, de quais personagens podem ser seus aliados. Neste ponto, Clarice parece estar decidindo o que Chilton representa. Sua resposta dá a primeira pista, demonstrando a indignação ao invés de respeito: "Formei-me na Universidade da Virginia, Dr., que não é escola de charme." (DEMME, 1991). Neste momento, a escuridão parece devorar os personagens. Corredores e grades compõem o ambiente, assim como policiais e internos, quase sempre de costas para a câmera,

em planos distantes. O olhar da câmera é diferente em relação aos personagens de Clarice e Chilton. Na maior parte desta sequência que antecede o encontro com Hannibal, ela capta os personagens de frente, que caminham em sua direção. Os ângulos vão se alterando em um conjunto sintomático de referências, a câmera insinua questões, que se completam com a cenografia, a iluminação e a as falas dos personagens. O corte seco revela um plano médio, em angulação normal, de um corredor ladrilhado com revestimento em cor neutra. Ao fundo do plano, dois policiais conduzem dois internos a um lance de escadas, ambos estão de costas, o rápido movimento de *travelling* da câmera devora o espaço do corredor, e faz despontar Chilton e Clarice descendo o lance de escadas.



Figura – Antecedentes do encontro - *The silence of the lambs* (1991) 9'16''



Figura – Antecedentes do encontro - *The silence of the lambs* (1991) 9'29''



Figura – Antecedentes do encontro - *The silence of the lambs* (1991) 9'33''

A câmera é barrada pela grade que se abre para os personagens. Fixa, o olhar da câmera espera pacientemente a outra barreira ser ultrapassada, para então seguir os personagens, que parecem sempre estar em contra fluxo. Após um movimento panorâmico, a câmera filma os personagens de costas e, relutante, segue-os até outra grade. Quando este outro obstáculo é transposto, um novo corte lança o olhar da câmera a outra perspectiva, agora a câmera baixa apontada para cima mostra os personagens descendo outro lance de escadas. As três angulações da câmera acabam por revelar uma intencionalidade, uma alegorização. A posição da câmera fixada no alto da escadaria, coloca como observador "o divino", e a imagem observada do alto

lembra os espectadores da presença de "Deus", embora não mais presente pois o olhar tem novos interlocutores que veem os personagens em mesmo nível - este é um exemplo da sistemática da linguagem operando no processo de narração da história e mostra como esta pode estimular sensações no espectador sem necessariamente manter como foco nesta construção. No caso, a situação da história é uma banalidade, onde o responsável por um hospital conduz uma agente em diálogo banal e recitando regras e procedimentos para lidar com o interno, mas a linguagem transforma isto em uma verdadeira descida às profundezas do inferno: ao sair do raio de visão e passar pelo portal, representado pelo arco no primeiro corredor, o plano apresenta um ângulo normal, que segue a linha dos olhos dos personagens, para então chegar à visão de baixo, "das criaturas". Neste momento, a iluminação passa a um vermelho intenso, solidificando a ideia da chegada ao inferno. Do paraíso, passa-se pelo purgatório e chega-se ao inferno. Clarice parece inverter a jornada de Dante na divina comédia.

Há também outros elementos que reforçam a ideia de que há uma apropriação alegórica, ao mesmo tempo da *Divina comédia* e da topografia do Inferno, de Dante Alighireri. Durante os planos da escadaria e da passagem do "portal" (figuras 09'14" e 9'16), Chilton joga com a Agente, e o tema é desejo sexual. Dele pela agente e o que ele projeta em Hannibal, Dr. Chilton é todo luxúria; *luxúria* é na topografia do "Inferno", em Dante, o segundo círculo. Quando a câmera desenvolve o movimento de *travelling*, no plano do corredor (figuras 09'29 e 09'33"), a sensação de compressão do espaço dá a impressão de que a câmera devora o espaço; o terceiro círculo é dos *glutões*. Exatamente quando Chilton e Clarice passam pela câmera, o Dr. está recitando a regra "não dê nada a ele"; o quarto círculo pertence aos *avarentos*.



Figura – Antecedentes do encontro - *The silence of the lambs* (1991) 9'53"

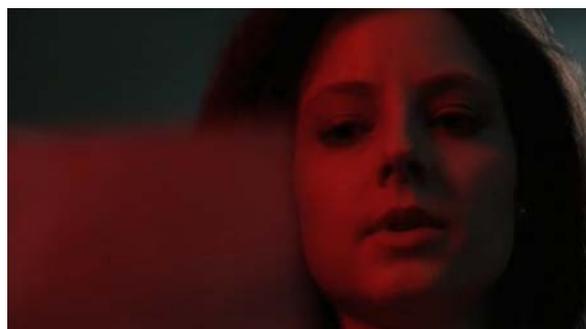


Figura – Antecedentes do encontro - *The silence of the lambs* (1991) 10'06"

Exatamente quando descem as escadas e são observados por um ângulo baixo, é que Chilton mostra a Clarice o resultado da ira de Hannibal, por ocasião do ataque à enfermeira; Quinto círculo do inferno, o da *ira*.

A divina comédia e o livro do *Inferno*, em especial, tiveram um importante papel para o *Arquivo Lecter*. Principalmente no terceiro livro, *Hannibal* (1999). Os cantos de Dante são, para esta história, mais que uma citação do livro: fazem parte literal da trama. Neste livro, Lecter está na Itália, em Florença. Após o desaparecimento, misterioso, do curador do *Palazzo Capponi*, Dr. Fell (disfarce de Hannibal Lecter) concorre à vaga para substituí-lo como bibliotecário. A biblioteca do *Palazzo Capponi* seria proprietária de partes dos documentos pessoais de Dante Alighieri e, durante a história, vários personagens da Florença renascentista são lembrados, via menções diretas ou via seus descendentes. O próprio corpo da história segue certos protocolos (simplificados) das metáforas e alegorias de *A divina comédia*.

Em *The silence of the lambs* (1991) a apropriação das referências de *A Divina Comédia* foi produzida pela linguagem, tendo muita relação com o processo de produção fílmica, muito diferente dos filmes que diminuíram a sutileza da apropriação. Isto ocorre fora do campo de produção que envolve diretamente o personagem Hannibal Lecter, mas ainda dentro deste gênero que se define através de *The silence of the lambs* (1991).

Neste sentido, *The silence of the lambs* (1991) fez escola, mas suas apropriações são menos aparentes, mais sutis, compõem uma soma mais harmônica que as de seus sucessores. Syd Field chamou a atenção para o cuidado desta sequência: do roteiro à pós produção a *Sequência do encontro* entre Hannibal foi meticulosamente observada, de perfis psicológicos e sentimentos dos personagens à percepção visual. Deve-se ter em mente que o que o espectador sabe até agora sobre Hannibal Lecter e o que a protagonista sabe, sendo que o encontro dos dois dará o "gancho dramático" (FIELD, 1997 p. 216), configurando uma comunidade de emoção, comungada entre personagem e espectador, comunidade esta que será apresentada de outro modo em momentos posteriores, mas do ponto de vista do Antagonista Buffalo Bill, como será visto mais à frente.

4.3 – O encontro entre Lecter e Clarice: um gancho dramático

Todo o suspense gerado é fundamental ao desenrolar da trama. Da câmera alta, olhar de Deus, à passagem do portal, a luxúria de Chilton, a câmera devoradora, a avareza das regras, a ira de Hannibal - as alegorias da descida ao inferno continuam, com a chegada dos personagens à antessala da segurança máxima. Clarice dispensa a companhia de Chilton, afinal ele não é Virgílio, acompanhante de Dante. E, embora Clarice esteja em contrafluxo e seja diferente de todos dali, ela não é uma *voyeur* do *pós túmulo*. Quando Dante e Virgílio chegam às muralhas

de Dite (a cidade onde os hereges queimam), a passagem lhes é barrada, e apenas com a intervenção divina de um anjo é possível continuarem. Em *The silence of the lambs* (1991) quem abre passagem à Clarice é o enfermeiro Barney em seu uniforme branco que contrasta com a luz vermelha que cerca Chilton e Clarice.



Figura – Antecedentes do encontro - *The silence of the lambs* (1991) 10'29''

Bloco II segunda parte

Deixada por Chilton sozinha, Clarice Starling entra em uma ante-sala e recebe as últimas informações de Barney, o enfermeiro responsável. A cena é composta por um giro de 360 graus que explora o ambiente. Gentilmente, Barney se apresenta e indica a Clarice o caminho que deve seguir. A entrada da ala é escura. Há um único corredor até a cela de Lecter, e Clarice deve passar por três celas; todas elas têm largas barras de metal, que constituem as grades das celas, à exceção da de Hannibal Lecter, que está preso em uma cela de vidro. A seguir, a câmera toma a posição do olhar de Clarice, e a passagem pelas celas apresenta três homens diferentes, sendo todos apresentados dentro de certos estereótipos de referência à insanidade; dois deles fazem contato com Clarice. O primeiro dá um simples olá e o último, que mais tarde o espectador fica sabendo ser Múltiplo Miggs, diz para Clarice: "*I can smell your cunt*"³⁵. Quando Clarice chega à cela de Hannibal Lecter, o espectador é apresentado a um homem na faixa dos cinquenta anos, magro, vestido um macacão azul. Ele está em pé, no meio da cela, e o que os separa são três grossas chapas de vidro presas em uma armação de aço, com perfurações nas partes superiores e inferiores, para passagem de ar. Hannibal está à espera de sua visitante, cercado por seus desenhos, e diz à agente um "bom dia", Clarice responde e pergunta se pode conversar com ele. O Dr. Lecter então pede que a agente mostre suas credenciais e, desajeitada, Clarice as mostra. Ao lê-las Lecter percebe que vencem em uma semana, o que denota que Clarice não é uma Agente, ainda, mas sim uma cadete, uma *treenier* do Biro. A novata utiliza então sua falta de experiência a seu favor. Coloca-se diante de Hannibal Lecter como uma estudante que vem apreender com o professor. E, como aluna comportada, senta-se ao receber o comando do gentil professor. Hannibal inicia um conjunto de questionamentos que mais parecem um teste para saber quem é Starling. Ele pergunta o que Múltiplo Miggs disse a ela, e Clarice, segura, responde repetindo a frase obscena. Hannibal afirma não conseguir fazer o mesmo, mas dá a primeira mostra de suas percepção e poderes de observação extraordinários. O Dr. sente o odor do creme para mãos usado por Clarice, da marca "Evyvan", sente ainda o perfume que a agente utiliza na maioria do tempo, embora ela não esteja utilizando hoje. Um pouco sem jeito a cadete tenta deslocar a conversa e mover a questão para os desenhos na parede. Hannibal afirma ser o Duomo

³⁵ A tradução ao pé da letra, em português, realizada na legenda brasileira foi "Sinto o cheiro de sua boceta", contudo *Cunt* é um termo ambíguo, embora sempre vulgar, podendo ser definido também como "puta". Em todos os casos o resultado é um indicativo sexual, pejorativo, e parte importante da construção "suspensão voluntária da descrença" no espectador/ leitor.

visto do Belvedere, e pergunta a Clarice se ela conhece Florença. Ela, por sua vez, devolve com uma outra pergunta sobre "todos estes detalhes de memória" e ele responde: "Memória, agente Starling, é o que tenho em vez de uma vista." Desajeitada, ela utiliza a expressão "view" para introduzir o questionário: "Talvez o Sr. possa colocar sua visão neste questionário".³⁶ Lecter retoma a posição de avaliação, fazendo uma correção no erro da aluna. E faz a primeira das trocas com Clarice: se ela disser porque Buffalo Bill é chamado assim, ele dará atenção ao questionário. A moça o informa que esta alcunha surgiu de uma brincadeira realizada no Dep. de Homicídios de Kansas City. Segundo ela, alguém teria dito "esse aí gosta de esfolar as reses"³⁷. Hannibal questiona Clarice para que esta lhe diga porque Bill remove a pele de suas vítimas. Quando ela lhe passa o questionário, Hannibal sente-se ofendido pelo mesmo e desfia toda uma leitura tendo como alvo Clarice. Tecendo uma verdadeira e ofensiva leitura sobre a moça, que, consternada, pergunta por que Hannibal não volta o seu poder de observação a si mesmo. Ofendido, devolve o questionário com uma pancada que ressoa em eco. Um corte em plano médio mostra Clarice sentada, desnorteada por tudo que passara, e, ao se levantar, ela caminha rumo à saída. Mas Miggs finge estar tentando o suicídio, quando Clarice presta atenção o interno joga sêmen na cadete que, assustada, lança um grunhido. A brincadeira de Miggs agita os demais internos que o ameaçam de suas celas. Em meio à confusão, Hannibal chama Clarice, que retorna rapidamente. Hannibal diz que a falta de educação lhe desagrada sobremaneira. Clarice pede-lhe que responda o questionário, mas Hannibal lhe fornece mais, algo que pode lhe ajudar na progressão, uma pista. E ao som dos gritos dos detentos ela corre e a grade se fecha.

Ao entrar na sala de segurança que separa os internos comuns dos de segurança máxima, Clarice se depara com três homens, como as três Fúrias que guardam a cidade de Dite. No texto da divina comédia, este espaço separa os pecadores que não tiveram culpa dos que tem dolo. A câmera faz um movimento de quase 360°, e se depara com Barney, que se apresenta à Clarice. Agora em um plano composto onde figuram Clarice e Barney, a agente também se apresenta e Barney lhe diz: "Ficarei vigiando, você ficará bem." - a protagonista continua sua jornada atravessando o último obstáculo.

Clarice está no *inferno*, uma mistura entre todos os círculos finais da topografia de Dante, violentos, traidores e gigantes. Ao som das barras de aço tem início a curta passagem que separa Clarice do verdadeiro *mal*. A sequência do encontro em si é bastante longa, cerca de oito minutos em oitenta cortes e um minucioso trabalho de câmera. É necessário lembrar que uma das principais preocupações dos realizadores estava na confecção das sequências onde Clarice e Lecter conversam, pois, como visto em *Manhunter*, isto poderia render um problema com relação ao público: temia-se que a cenas que expusessem a dupla pudessem tornar-se muito pesadas e cansativas. A produção de *The silence of the lambs* (1991) é uma obra isolada, como já foi mencionado, e nenhuma das entrevistas com atores, produtores e diretores, assim como

³⁶ Trata-se de uma coincidência linguística: *view* significa "vista" como a exposta no desenho de Lecter do Duomo da vista de Belvedere, mas, também, a expressão "*put your view*" pode ser traduzida como "dar seu ponto de vista".

³⁷ No livro: "*They call him Buffalo Bill because he skins his humps.*"

os *making off(s)*, ou documentários de produção que acompanham os materiais em outros suportes pesquisados (VHS, DVD ou Blu-ray), fazem menção ao filmes de Michael Mann, contudo, ao menos para os produtores, a sombra do fracasso de *Manhunter* pode ser lida nas entrelinhas, nos cuidados de produção.

O roteiro detalha cada processo, minuciosamente:

Clarice nods gratefully. She looks down the long corridor, takes a deep breath, walks into it. He watches her go.

CUT TWO:

INT. DR. LECTER'S CORRIDOR - DAY

MOVING SHOT - with Clarice, as her footsteps ECHO. High to her right, surveillance cameras. On her left, cells. Some are padded, with narrow observation slits, others are normal, barred... Shadowy occupants pacing, MUTTERING... Suddenly a dark figure in the next-to-last cell hurtles towards her, his face mashing grotesquely against his bars as he hisses.

DARK FIGURE

I c-can sssmell your cunt!

Clarice flinches momentarily, but then walks on.

(TALLY, 1991)

Da câmera em movimento até os ecos dos passos de Clarice, o que estaria em seu caminho já estava sendo preparado com cuidado, contudo a quantidade de inserções dos demais participantes impressiona. O plano que abre a sequência é definitivo no que diz respeito à intervenção dos diretores no trabalho de filmagem.



Figura – Sequência do encontro - *The silence of the lambs* (1991) 11'52"



Figura – Sequência do encontro - *The silence of the lambs* (1991) 11'52"

A grade em frente à Clarice forma uma cruz e, quando é aberta, a inscrição na parede de pedra (*no smoke*) prega uma peça no observador: "*no sin*" (sem pecado). Ao dar os primeiros

passos, a trilha sonora vai aumentando e é equalizada com os ecos dos passos de Clarice. A faixa tem o nome de *Asylum* e, deste ponto em diante, todas as cenas que envolvem o Hospital têm como fundo esta faixa da trilha, que amplia em muito a tensão que ocorre na tela. Nesta sequência a trilha será utilizada em três momentos distintos: entrada de Clarice até a primeira fase de interrogatórios feitos por Hannibal; o momento em que ela entrega o questionário VICAP a Hannibal até a resposta dela ao psiquiatra; e, finalmente, do momento em que Hannibal a manda embora até o final. O trabalho com o som produz várias nuances e durante toda a sequência é possível ouvir sons ao fundo, lembrando o lugar onde os dois estão.

A linguagem dominante é a do campo e contra campo, quase sempre usando *raccords* de olhar e alguns de movimento. Contudo, como a estrutura da sequência foi montada entre dois personagens, quase todos os cortes realizados têm a intenção de tornar mais dinâmico o pesado diálogo. Como pode ser visto no roteiro não há um número estipulado de internos para a ala, mas no filme estes são três.



Figura – Sequência do encontro - *The silence of the lambs* (1991) 11'59"



Figura – Sequência do encontro - *The silence of the lambs* (1991) 12'05"



Figura – Sequência do encontro - *The silence of the lambs* (1991) 12'08"



Figura – Sequência do encontro - *The silence of the lambs* (1991) 12'12"



Figura – Sequência do encontro - *The silence of the lambs* (1991) 12'16"



Figura – Sequência do encontro - *The silence of the lambs* (1991) 12'20"

Escolhidos para serem três, conformam a alegoria *dantesca*, pois representam os três últimos círculos e, ao mesmo tempo, lembram que junto a Lúcifer estavam três grandes traidores, atormentados por ele: Cassio, Brutos e Judas. Os dois primeiros internos não têm nome no filme, mas fica-se sabendo o nome de terceiro, Miggs, sendo esta a *dark figure* à qual o roteiro se refere. Sua desrespeitosa intromissão no caminho de Clarice deveria ter dado uma pausa em seu caminhar, mas novamente a decisão dos realizadores do filme toma a frente e a protagonista mal se deixa abalar.

Ao chegar à cela do Dr. Hannibal Lecter, quase espera-se encontrar Mefistófeles em *corpete carmesim bordado a oro*. Mas o que se tem é uma surpresa diferente: um homem espera em pé no meio da cela que, diferente de todas as outras, não tem grades, mas sim três chapas de vidro largo que transparecem de cima a baixo da cela. A câmera em movimento vai

enquadrando Hannibal Lecter em plano médio, enquanto ao fundo alguns desenhos realizados pelo próprio Dr. compõem o plano.



Figura – Sequência do encontro - *The silence of the lambs* (1991) 12'31"

O homem na cela de vidro reforça a ideia da caverna, mas o homem em pé com os olhos vidrados tem maneira cortês, e cumprimenta Clarice. Diferente do roteiro onde Lecter parece desinteressado e folheia a *Vogue* italiana, o resultado final do filme apresenta outra composição, e é dele o protagonismo da interação entre os personagens. Hannibal espera a cadete atentamente e interessado, com um "good morning". Um dos elementos mais importantes na construção do personagem realizado por Anthony Hopkins foi a construção de uma voz ao personagem. Segundo o ator, em entrevista, a escolha foi resultado de uma composição de duas referências, a voz do computador de *Alphaville* (1965) de Jean-Luc Godard e a voz de Audrey Hepburn (Orion, 2008).³⁸

Os produtores americanos não tinham muita confiança em Hopkins, que parecia a eles “um senhor muito gentil”, como declaram no documentário *"Dentro do labirinto"* (Orion, 2008) mas, no momento em que o ator começou a declamar suas falas, impressionou a todos. Sem a

³⁸ O personagem de Hannibal foi um verdadeiro problema no que diz respeito à escalação de elenco. A princípio Gene Hackman tinha os direitos de filmagem e ele mesmo faria o personagem, mas ao desistir do papel, os produtores ofertaram-no a Sean Connery, que também não aceitou. Jeremy Irons foi a terceira opção, mas recusou, até que Hopkins, em conversa com Demme, aceitou realizar a performance de Hannibal. Uma característica de dois destes atores escolhidos é a voz, ambos com vozes marcantes. Os dois atores fizeram na década de noventa dublagens de filmes de alto orçamento para os estúdios Disney (em 1994 Irons dublou o personagem Scar de *"The lion king"* e em 1996 Sean Connery dublou o dragão eletrônico de *"Dragonheart"*) (IMDB, 1990-2014).

atuação dos "protagonistas" desta sequência, por melhor que ela tenha sido planejada, não ter-se-ia o mesmo resultado. Com tal resultado o "plano" dos produtores crescia e o personagem Hannibal ganhava mais espaço.

Que dizer da solução encontrada para as problemáticas grades que separam Hannibal e Clarice? A introdução do vidro como elemento de separação entre os personagens revelou-se um verdadeiro desenvolvimento para uso da linguagem, e demonstra uma sinergia entre as diferentes direções (cenográfica, fotográfica e geral), o que permitiu um número muito maior de opções no uso da câmera, além de transformar a própria imagem de Hannibal em uma exceção tão perigosa que grades comuns não seriam suficientes. Ainda pode-se observar que a introdução do vidro gerou um elemento extra em alguns planos que podiam explorar o reflexo dos personagens, por vezes inserindo um ao lado do outro, por outras criando efeitos que aumentavam a sensação de angústia nos espectadores.

A cela de vidro também evidencia uma geometria complicada na programação dos planos pois, conforme o diálogo entre os personagens vai se adensando, os planos médios e americanos vão sendo substituído por planos compostos (onde em primeiríssimo plano, desfocado, observa-se a nuca dos personagens do contra campo e na figuração do primeiro plano vê-se o personagem em "campo") até os primeirísimos planos (ou *super close-up*). A relação entre estas aproximações cria uma atmosfera sombria e acaba por colocar Clarice em uma situação cada vez mais tensa. Diferentemente da construção de diálogos rápidos e constantes de *Manhunter*, em *The silence of the lambs* (1991) a sequência toda é marcada com variação de tonalidades, o texto é contido na adaptação do roteiro e, quase sempre, enfatizando pela performance, acelerado em poucos momentos onde a tensão se torna objetiva.



Figura – Sequência do encontro - *The silence of the lambs* (1991) 12'35"



Figura – Sequência do encontro - *The silence of the lambs* (1991) 12'38"

A linguagem das câmeras vai enfatizando tanto o texto quanto os objetivos dramáticos:

[Hanniba] Bom dia.

[Clarice] Dr. Lecter, meu nome é Clarice Starling. Podemos conversar?

[Hanniba] É cria de Jack Crawford, não é?

[Clarice] Sou, sim.

[Hanniba] Posso ver suas credenciais?

[Clarice] Naturalmente.

[Hanniba] Mais perto, por favor. Mais perto. Caduca em uma semana. Não é do FBI de verdade, é?

[Clarice] Ainda estou em treinamento na academia.

[Hanniba]- Crawford mandou uma estagiária? (DEMME, 1991)³⁹

A construção do diálogo vai inserindo, aos poucos, uma aproximação entre Hannibal e Clarice. Durante os momentos antecedentes, Chilton e Barney haviam avisado a agente para não encostar no vidro, mas Hannibal pede: "*Closer, please... closer*". A cadete leva sua identificação para mais perto do Dr. Lecter. Neste momento, os dois personagens vão se deslocando e a iluminação enfatiza estes passos.

³⁹ [Hanniba]Good morning./[Clarice]Dr. Lecter, my name is Clarice Starling.May I speak with you?/[Hanniba]You're one of Jack Crawford's, aren't you?/[Clarice]I am, yes, sir./ [Hanniba]May I see your credentials?/[Clarice]Certainly./ [Hanniba]Closer, please. Closer./That expires in one week./You're not real FBI, are you?/I'm still in training at the Academy./ [Hanniba]Jack Crawford sent a trainee to me?



Figura – Sequência do encontro - *The silence of the lambs* (1991) 12'58''



Figura – Sequência do encontro - *The silence of the lambs* (1991) 13'01''



Figura – Sequência do encontro - *The silence of the lambs* (1991) 13'06''



Figura – Sequência do encontro - *The silence of the lambs* (1991) 13'12''



Figura – Sequência do encontro - *The silence of the lambs* (1991) 13'13''

A cada corte os planos vão ficando mais próximos e captam mais detalhes dos personagens, assim como a profundidade de campo vai separando os personagens do fundo borrado, e as duas barras que compõem a junta das chapas de vidro são utilizadas pelos realizadores, que aproveitam para compor um espaço entre os planos americanos e os primeiríssimos planos. Com a movimentação dos atores, sombras se formam em seus rostos, transformando a imagem e enfatizando a aproximação. Há várias questões neste sentido, expostas em rápida passagem, quando Hannibal está testando Clarice, percebendo como ela se sai e, no roteiro, o personagem age com um animal.

Hannibal parece ter gostado do presente enviado por Jack Crawford, e começa a brincar com a agente, pedindo a ela que se sente, e continua o jogo forçando-a a repetir o que Miggs havia lhe dito, depois demonstra seus poderes de percepção, dizendo qual o creme e o perfume que ela usa (*L'Air du Temps*, criação de Nina Ricci, um perfume feminino criado por em 1949,

produzido por uma mulher que acendeu socialmente). Na tentativa de retomar o controle da situação, Clarice pergunta se Hannibal fez todos os desenhos que estão em sua cela, então Hannibal aponta para um deles e diz ser a vista do *Duomo* visto do *Belvédere* em Florença, local que terá muita importância no filme *Hannibal* (2001).

A sequência contém várias fundamentações para a construção dramática do filme. Em primeiro lugar, ela deve constituir referências sobre o que é um *serial killer*, sendo que este procedimento será confeccionado na apresentação dos personagens Hannibal e, mais tarde, no de Buffalo Bill, mas a produção destas imagens é orientada pelos saberes disponíveis na época de sua produção, como será analisado com maior ênfase nos próximos capítulos deste trabalho. Contudo, é interessante observar uma informação externa ao filme.

Voltando à narrativa de origem, o livro *The silence of the lambs* (1988), nota-se que a passagem respectiva a esta cena do filme é ordenada de modo diferente, e no livro o termo *serial killer* não aparece nenhuma vez. Ao invés disso é utilizada a expressão *serial murder*, no trecho específico "*people who practice serial murder*". (HARRIS, 2002)

A questão é ampliada pelo fato de que em *The silence of the lambs* (1991) o termo *serial killer*, além de ser corrente, é assumido por Hannibal, quando este questiona Clarice sobre o porquê de Buffalo Bill remover a pele das vítimas. Para a cadete, alguns dos *serial killers* guardam troféus de suas vítimas, mas Lecter responde a ela que "ele não". O uso do termo *serial killer*, ao invés de "*serial murder*" já evidencia uma transformação no sentido dado ao termo de 1988 a 1991. Esta característica é objeto dos próximos capítulos deste trabalho e, por enquanto, vale perceber esta escolha mais proativa na descrição deste fantasma social que é o *serial killer*. Descrito como o próprio diabo pela linguagem em *The silence of the lambs* (1991), ganha poderes oraculares, quase sobrenaturais de percepção e observação.

A lógica da sequência continua com Hannibal, que aceita ler o questionário que Clarice lhe entrega e, ao iniciar a leitura, descreve o VICAP como ferramenta cega para dissecá-lo. O tom da referência troca de foco quando Hannibal começa a dissecar Clarice, que usa uma boa bolsa e sapatos baratos. O canibal confinado à cela de vidro volta todo o seu poder de observação à Clarice que, sem ação houve cada palavra:

[Hannibal] É muito ambiciosa, não? Sabe o que parece, com sua bolsa de qualidade e sapatos baratos? Parece uma caipira. Uma caipira bem arrumadinha e com certo gosto. Boa nutrição lhe deu certo refinamento... mas é apenas a segunda geração do zé-povinho... não é, agente Starling? O sotaque que tentou desesperadamente perder... é puro Virgínia Ocidental. Seu pai era mineiro de carvão? Ele fedia a querosene? Sei que os rapazes a acharam rápido, todos os amassos

entediadas... no banco de trás de carros, enquanto você sonhava escapar. Para qualquer lugar. Chegar até o FBI. (DEMME, 1991)⁴⁰

Embora estas palavras tenham o objetivo de fazer a jovem agente sofrer, nelas algumas situações se expandem e identificam questões relativas ao período no qual o filme foi produzido. Traçam o perfil da agente, e não do *serial killer*. Resultado de anos de problemas econômicos fazem a maior potência mundial sofrer com a divisão desigual de sua economia, com áreas consideradas atrasadas em relação ao resto, o sotaque (evidente) na personagem de *West Virginia* carrega a imagem de um estado de mineiros de carvão onde a população negra representa cerca de 3%, a maioria branca vive em torno de uma economia de extração de carvão e uma industrialização baixa fazem do estado um dos mais pobres dos EUA. Pesa ainda o fato de a imagem da *West Virginia* ter sido confederada durante a Guerra Civil, no século XIX, sendo que a região é considerada até hoje como tendo baixo desenvolvimento e como terra de "caipiras" (*rube*).

Hannibal tem um gosto apurado, e a leitura que faz de Clarice com a bolsa cara e os sapatos baratos acaba por demonstrar a primeira impressão de Lecter sobre a agente. Um meio interesse, não sabendo se a mantém próxima ou a afasta de vez. Por outro lado, na medida em que o contato deles aumenta, Hannibal vai criando mais interesse pela agente. Entretanto, neste primeiro momento, a leitura afiada do Dr. Hannibal Lecter derruba Clarice, que havia mantido sua postura profissional até então. Talvez por esse profissionalismo Clarice tenha preferido a bolsa cara, sinal de *status* profissional, ao invés dos sapatos.

Uma das questões mais sinistras que envolvem o surgimento do romance policial é o fato do detetive ser em primeiro momento uma figura que gerava um medo. O *chevalier* Dupin de Edgar Allan Poe conseguia ler os indivíduos em um momento em que estes tentavam manter-se anônimos ou ao menos discretos. É interessante perceber, neste ponto, que Hannibal Lecter exerce exatamente o mesmo tipo de poder em uma sociedade completamente distinta da "vitoriana". O mais impressionante é que esta sequência do encontro encontra-se entre as mais aterrorizantes de todo o filme. E nela não há sangue, não há violência física, há desvendamento.

O desvelar de Clarice a deixa nauseada, ela perde o controle e inverte o ataque. Pede a Hannibal que use seus poderes sobre si mesmo. E, assim, tudo parece perdido: Hannibal

⁴⁰ [Hannibal] You're so ambitious, aren't you? You know what you look like to me with your good bag and your cheap shoes? You look like a rube. A well-scrubbed, hustling rube with a little taste. Good nutrition has given you some length of bone, but you're not more than one generation from poor white trash, are you, Agent Starling? And that accent you've tried so desperately to shed, pure West Virginia. What does your father do? Is he a coal miner? Does he stink of the lamp? And, oh, how quickly the boys found you. All those tedious, sticky fumbblings in the back seats of cars, while you could only dream of getting out, getting anywhere, getting all the way to the FBI.

devolve o questionário com uma pancada que ressoa pelo corredor e, sem rumo, Clarice, se levanta e sai cambaleante. Seria o fim da chance para a ambiciosa Clarice, se não fosse a peça vexatória que o interno Miggs pregou nela. Miggs, nu, balbucia que está tentando se matar e morde seus pulsos; Clarice não percebe nada mas, instintivamente, vira-se em direção à cela do interno e este joga seu esperma na agente. Sua reação gera um grande alvoroço em toda a ala. Hannibal fica consternado com a situação. Entre gritos e ameaças dos internos, Hannibal chama Clarice, que atende, voltando à postura profissional.

A trilha sonora neste momento é muito alta em relação ao silêncio do resto da sequência, e é também o momento em que Hannibal e Clarice ficam mais próximos, com o plano americano em ângulo baixo, quando os personagens olham-se de frente:



Figura – Sequência do encontro - *The silence of the lambs* (1991) 19'10"

Hannibal oferece uma ajuda a Clarice naquilo que ela mais quer, ascensão na carreira no FBI. Ela deve procurar por um ex-paciente do Dr. Lecter, "Miss Mofet", que Clarice depois descobrirá chamar-se Miss Hester Mofet, um anagrama que a levará à sua primeira investigação. A sequência do encontro termina de maneira poética, com um longo corredor vazio.

QUINTO CAPÍTULO – *Os olhos assassinos* - uma coincidência estética

*“I am the passenger and I ride and I ride
I ride through the city's backsides
I see the stars come out of the sky
Yeah the bright and hollow sky
You know it looks so good tonight”
The Passenger, Iggy Pop.*

Hannibal e Clarice foram apresentados ao espectador no início do terceiro bloco, e as intenções de Clarice devem ter ficado claras, bem como suas motivações, partes de seus interesses e a demanda que a espera. Em certa medida, alguns dos elementos de construção de Hannibal também foram apresentados, e agora o espectador tem ideia de como um “monstro”, nas palavras compartilhadas entre Crawford e Chilton, se parece. Entretanto, é importante lembrar que - e talvez isso seja o que transforma a narrativa do filme - há uma terceira presença, constantemente mencionada e que, de certa maneira, é o motor da história. Ou seja, existe a percepção de um terceiro personagem que ainda não foi apresentado. Trata-se de Buffalo Bill,

personagem que terá sua presença revelada pela primeira vez por volta dos trinta e dois minutos de filme, permanecendo apenas por dois minutos em quadro, onde não há closes ou planos aproximados do rosto do personagem, apenas um plano aberto e alguns detalhes de seu corpo. Porém, o primeiro plano que inicia sua sequência de apresentação tem como foco os olhos do personagem em ênfase, como será visto mais adiante.

Antes da apresentação de Bill, um conjunto de significados é construído ao espectador, significados estes que são o desenrolar da sequência do encontro entre Hannibal e Clarice. Momentos que representam a faixa de tempo que se inicia em 19'35" e vai até 31'37", os quais constituem uma larga ampliação do suspense e da intensidade emocional, assim como uma recharacterização de Clarice, o aparecimento de novas imagens do passado e novas informações a respeito do que é um *serial killer*. Desta forma, o primeiro ato inicia o evento que insere Clarice no caso Buffalo Bill de uma vez por todas, construindo uma unidade de suspense (que, neste trabalho, representa os três primeiros blocos de sentido que vão de 0' a até 00:34'). Neste momento do filme é perceptível a intensificação da velocidade, no que diz respeito à apresentação dos acontecimentos e ritmos da história.

Do primeiro bloco até o fim do terceiro o espectador recebe uma carga de informações sobre eventos distintos, sendo que alguns ocorrem no tempo da narração da história, outros são resultados de informações obtidas em diálogos ou fotografias e, por fim, em *flashbacks*. No caso das informações referentes a eventos não representados existem apenas pistas e indícios, algo fundamental em narrativas policiais. Nos textos policiais, o detetive desenha o criminoso pelo procedimento de inquérito. Em *The silence of the lambs* (1991) há a incorporação deste processo em sua narrativa. Entretanto, há uma funcionalidade distinta entre o que ocorre nas narrativas tradicionais do gênero policial em relação ao filme de 1991. Tratam-se de modificações mínimas, mas com efeitos éticos profundos, que tornam *The silence of the lambs* (1991) uma peça diferente das narrativas policiais e a configuram em algo distinto.

Toda narrativa apresenta um ponto de vista, ou mais de um, e no cinema a narração, o sistema de mediação, é variado conforme o tipo de filme. Esta é uma longa discussão em relação ao processo cinematográfico. No caso de *The silence of the lambs* (1991), a transformação narrativa do filme apresenta um fato, no mínimo, curioso, pois durante os trinta primeiros minutos o espectador é levado a pensar que o narrador da história é Clarice ou que este enxerga o mundo pelos olhos de Clarice. Afinal, o espectador acompanha a personagem, passo a passo, e nenhum momento de apresentação do filme, até então, existe sem que ela seja a referência de

observação. Tem-se neste formato uma narrativa policial⁴¹ que segue à risca a explicação de Bordwell e Thompson:

Os filmes de detetive são o melhor exemplo de como construímos ativamente uma história: um assassinato foi cometido, ou seja, conhecemos o efeito, mas não as causas (o assassino, o motivo e, talvez, também o método). Um conto de mistério, portanto, depende fortemente de nossa curiosidade, nosso desejo de saber quais eventos ocorreram antes dos eventos que nos são apresentados pelo enredo. É trabalho do **detetive revelar**, ao final, as causas ocultas, descobrir quem é o assassino, explicar o motivo e revelar o método. Ou seja, nos filmes de detetive, o clímax do enredo (a ação que vemos) é uma revelação de incidentes anteriores da história (eventos que não vemos). (BORDWELL, et al., 2013 pp. 151-2. *Grifo nosso*)

E, durante quase todo o primeiro ato, é isso que ocorre: a construção no espectador explora a experiência do detetive como nos filmes clássicos do gênero, dentro do jogo de naturalização da linguagem, em que rapidamente os elementos que compõem filmes de gênero policial preparam o espectador a receber cenas do inquérito. Uma construção simbólica que acaba por configurar e encaminhar as sequências posteriores. Como em um processo aditivo linear, o espectador sabe que cada nova pista leva a outra e, ao fim, à descoberta do assassino. Entretanto, em *The silence of the lambs* (1991) a identidade do assassino não é tão importante quanto a captura, elemento que será de fundamental importância para este gênero fílmico.

Entretanto, é interessante perceber que o processo pelo qual a narrativa do filme vai se desenrolando constitui uma apropriação/justaposição de técnicas diferentes de contar histórias. Ao aproveitar elementos de *desorientação* típicos de outros sistemas narrativos, *The silence of the lambs* (1991) constrói uma narrativa original que surpreende o espectador, jogando com os

⁴¹ A literatura sobre o romance policial é bastante insistente em afirmar que existe uma variedade de sistemas narrativos nestas histórias, o que é correto, contudo, em grande parte destes procedimentos os modelos narrativos envolvem personagens que contam a história caso de Watson, o amigo/memorialista nas histórias de Sherlock Holmes, ou os próprios detetives nas histórias dos romances *noir*, o que, em cada caso, irá suceder uma construção diferenciada. Sandra Reimão oferece uma posição importante quanto a essas práticas narrativas. Usando Watson como referência, ela escreve: “Watson, enquanto narrador, é um narrador = personagem, sua visão dos fatos é parcial, ele sabe tanto quanto qualquer personagem, ele só pode oferecer explicações para os acontecimentos quando os outros personagens já a encontraram. Esse fato facilita ao leitor identificar-se com esse narrador, a fim de que possa seguir a narrativa compartilhando os pontos de vista de Watson. Em última instância, este fato faz com que Watson atue como um leitor-na-obra.” (REIMÃO, 1983 p. 36) A introdução de um personagem como narrador implica em um tempo de narrativa e num conjunto finito de explicações. Ainda segundo a autora, no caso das narrativas *noir*, é possível observar: “A narrativa é construída no presente, acompanha o correr dos fatos, segue as investigações, inclusive as infrutíferas, e a ordem dos acontecimentos. Ou seja, no romance negro a narrativa se dá ao mesmo tempo que a ação. Não se trata de reconstituir um crime passado e seu desvendamento, mas de atuar lado a lado com o (s) criminoso (s) e tentar adiantar-se a ele(s).” (REIMÃO, 1983 p. 57) Neste sentido, *The silence of the lambs* (1991) teria um sistema narrativo mais próximo às narrativas *noir*, onde o espectador acompanha o detetive, não fosse por um elemento fundamental que é o assassino.

repertórios filmicos e criando uma experiência distinta no que diz respeito à experimentação com a linguagem. Trata-se da apropriação dos meios narrativos de histórias de horror, peça chave para a composição do filme de 1991. O caráter híbrido da construção em *The silence of the lambs* (1991) rompe com quadros narrativos tradicionais do gênero policial, inserindo não um narrador, mas três narradores diferentes, que permitem a observação de três pontos de vista ao espectador, quais sejam: a visão de Clarice, a de Hannibal e de Buffalo Bill. Esta composição complexa, com três pontos de vista distintos, cria um tempo diferente da narrativa policial e modifica características dos jogos e curiosidades contidas no gênero, introduzindo uma questão ética muito mais profunda, não exatamente na trama, mas para quem a acompanha.

Logo, faz-se necessário uma explicação sobre estes quadros narrativos apontados. Em primeiro lugar, cabe lembrar que os procedimentos de construção em *The silence of the lambs* (1991) representam uma sinergia que nem sempre está presente nas produções, pois o filme prima por dois elementos: o realismo e a transparência. Em outras palavras, por mais esdrúxula que possa parecer a “fábula” do texto filmico, a narrativa em *The silence of the lambs* (1991) sempre mantém um tom realista. Quando certos momentos da história poderiam gerar um distanciamento do espectador, os dispositivos filmicos (narrativa, encenação, montagem) agarram o espectador novamente, inserindo repetidas vezes imagens que, não necessariamente, teriam funções para o desenvolvimento da história, mas que tem em si uma função narrativa. Estas sequências podem ser vistas em vários momentos, e grande parte delas envolvem Clarice, nos seus processos de investigação e percepção do mundo em que vive.

Talvez este procedimento provenha da experiência adquirida por Jonathan Demme ao dirigir clipes musicais, onde os esquemas narrativos devem prender o espectador durante o seu curto espaço de tempo. Talvez, ainda, existam mais ligações entre estas peças e o uso de linguagem em filmes de *serial killer* da década de 1990, uma vez que vários diretores estreados, como Demme e David Fincher (este último um especialista neste tipo filmico, com três filmes em sua carreira), iniciaram suas carreiras com os videoclipes musicais. A velocidade no sistema de produção desta mídia, os videoclipes, teve importância nas renovações do cinema da década de 1990, seja na renovação de quadros, introduzindo novos diretores e produtores; seja no uso diferente da linguagem.⁴² Daí a facilidade com que Demme transita do policial à narrativa de horror, mesclando suas características.

⁴² Alguns estudiosos, como Noël Carroll, o qual lembra a importância que o videoclipe de Michel Jackson, “Thriller” (1982), teve para um novo ciclo de produção de filmes de terror (CARROLL, 1999 p. 13) ou como Douglas Kellner, que dedicou muita a atenção a esta mídia em seu Cultura da Mídia.

Estas escolhas dos realizadores acabaram por ampliar a transparência do filme, e poucos são os momentos em que o espectador estabelece algum posicionamento de distanciamento com o filme. Cada cena, cada sequência, cada ato reforça a impressão de realidade. Neste sentido, o aumento de velocidade na narrativa após a apresentação de Clarice e Hannibal e a partir do quarto bloco, presta um favor no que diz respeito à naturalização do que ocorre em cena.

Tal questão ganha um formato mais sólido quando comparado a outras narrativas, como “Frankenstein ou o moderno prometeu” de Mary Shelley, de 1818, uma das histórias mais citadas, contadas e recontadas em diversos formatos (literatura, cinema, histórias em quadrinhos e outras mídias). A quantidade de materiais que os séculos XIX e XX revelaram sobre este texto fundador impressiona. São textos, livros, filmes, séries, desenhos animados... os quais contam e recontam a história de Shelley, criando personagens paralelos e toda uma mitologia em torno do monstro de Frankenstein, monstro que assume o nome do seu criador e passa a ser, ele próprio, Frankenstein (como nos filmes da Universal Monsters). Em outras histórias, surge apenas como a premissa onde os temas da reanimação e controle da vida são o foco (como os textos de H. P. Lovecraft). Imagens e mais imagens derivam do livro de 1818, o qual ainda traz em seu conteúdo um problema ético que incomoda o mundo moderno.

A obra de Mary Shelley serve de referência, em primeiro lugar, porque a presença desta literatura no filme *The silence of the lambs* (1991) é particularmente marcada, principalmente no que tange à construção do personagem Buffalo Bill; em segundo lugar, a construção do perfil narrativo da obra serve de elemento “arqueológico” à leitura do filme, como um lembrete de sua composição híbrida. A presença da literatura sempre é questionável na leitura de filmes, mesmo quando estes são adaptações, pois comumente resulta de escolhas, uma vez que o processo narrativo cinematográfico é distinto do literário. Na literatura, a narração sempre é marcada na figura do narrador que constrói o texto. No cinema, a discussão pode levar a questão narrativa a apagar a figura do narrador pela introdução do fenômeno da espectralidade. Para David Bordwell o filme compõe um *observador invisível* (BORDWELL, 2005 p. 288), ao invés de um “contador” ativo ou participante. Neste sentido, a construção da narrativa fílmica apresenta um observador onisciente representado pelo olhar da câmera que esconde o modelo de produção (isto no cinema *hollywoodiano clássico*, mas também válido para a maioria dos *megapictures*), modelo este que constrói falas, planos, sequências, trilhas sonoras e diálogos que reiteram a fábula, constituindo a manipulação da *mise-en-scène* em um evento pró-fílmico. (BORDWELL, 2005 p. 288)

Dizer então que *The silence of the lambs* (1991) tem três narradores é uma imprecisão, pois, na verdade, o que se pode observar é que o filme apresenta três pontos de vista de um observador que tem acesso a fases diferentes da história, os quais vão costurar os eventos e conjuntos de sentidos na fábula. Assim, quando o espectador acompanha Clarice, tem-se a impressão que a história será narrada unicamente por seu ponto de vista, mas os saltos narrativos lançam o espectador a outros pontos de vista e, com isto, constrói-se uma visão desorientada. O truque de desorientação cria um evento perfeito para inserção da história, uma vez que a perda do foco narrativo trabalha com as emoções e amplia a sensação de mistério, que será fundamental ao sucesso da narrativa em *The silence of the lambs*. (1991)

Esse modelo característico foi um dos elementos exploradas no livro de Mary Shelley. Nicholas Marsh levanta uma curiosa questão acerca do processo de leitura de “Frankenstein”(1818): segundo ele, é interessante observar como os leitores contemporâneos ficam confusos quando iniciam a leitura do livro, voltando à capa para saber se estão com o livro certo em mãos, uma vez que, quando o leitor abre o livro e inicia a leitura das cartas escritas por Walton à sua irmã, cartas que descrevem sua tentativa de alcançar o Pólo Norte, todo um conjunto de expectativas se desfaz, pois não há castelos à beira de pântanos e nem mesmo os uivos dos lobos, mas sim a narrativa inicial de uma aventura marítima (MARSH, 2009 p. 10). Do mesmo modo, Marsh lembra que o leitor do século XIX também sentia uma desorientação, não pelo excesso de informação que tinha a respeito da história, mas pelo fato desta iniciar-se como um romance de aventura (gênero muito comum de textos no final do século XVIII e início do XIX) e rapidamente sofrer uma virada dramática gigantesca com a troca do narrador, do estilo da narrativa e de tema, a ser introduzido por Dr. Frankenstein e sua dolorosa descoberta, além, é claro, da fala do próprio monstro registrado como um dos narradores do livro.

O enquadramento narrativo da obra, seguindo a proposta de troca de narradores, sem avisos prévios, quebrando com as lógicas de livros de aventura para tornar-se um livro de horror, criava uma das características básicas dos textos de horror, um truque da autora para aumentar o suspense da obra.

Coincidentemente, em *The silence of the lambs* (1991), o que se tem é uma proposta muito próxima a esta. A narrativa prepara o espectador para um grau de recebimento de informações. O espectador sabe que haverá pistas, mortes, possíveis cenas com cadáveres, mas sempre por meio da leitura de um detetive, que, no caso, é a inocente Clarice - entretanto, a proposta muda no momento em que elementos são revelados sem a ajuda da detetive, causando uma desorientação angustiante. *The silence of the lambs* (1991) é uma narrativa com

alto grau de violência, como será visto no capítulo posterior, mas não é um dos filmes com mais exposição de cenas violentas. Contudo, sabe-se que ficou gravado como um filme violento e cruel. Em grande medida, isso ocorreu graças a esse fenômeno narrativo que lida com questões sensíveis que passariam despercebidas, não fosse um cuidado maior em relativizar a transparência em *The silence of the lambs* (1991).

Há dois outros fenômenos que valem ser lidos ainda dentro deste espectro. O primeiro diz respeito à velocidade. O conjunto das informações de questões expostas ao espectador amplia-se de maneira perceptível, e os longos diálogos entre os personagens, somados às imagens dispersas, são responsáveis por desenhar elementos de fundo aos personagens não apresentados. Vale frisar que estas questões não refletem mais o tempo do filme ou exposição de determinado personagem. Embora, no caso, a maior parte dos Blocos III e IV tenham sido apoiados na personagem Clarice, o que acontece é que no bloco IV, pela primeira vez, o sistema narrativo tem um intervalo onde a personagem de Clarice não é acompanhada. Este espaço é referente à apresentação e primeira aparição de Buffalo Bill.

Mas é importante perceber que, mesmo quando Buffalo Bill ainda não havia sido apresentado ao espectador, traços de sua personalidade vão transparecendo - afinal, a trama toda comenta e cita de maneira implícita e explícita este personagem. É na voz da detetive que se inicia o desvendar. Esta característica pode ser observada nos momentos da apresentação, trabalhados no capítulo anterior, mas existem outras situações que são tão importantes à trama como a proposta até aqui. Viu-se nos blocos I e II que certos elementos de diferentes passados foram absorvidos e apropriados, deslocando imagens muito distantes da realidade do final do século XX para compor os espaços, linguagem e personagens. Estes procedimentos continuam à medida que segue o filme, mas um outro elemento vai sendo composto de modo concomitante e, por vezes, é incorporado e incorpora estes passados. Com a construção da trama, outra linha temporal vai sendo desenhada e, como o espectador já tem indícios de certos elementos, vão aparecendo certos traços psicológicos dos personagens, partes daquilo que seria a consciência e personalidade destes indivíduos. Contudo, estes elementos são raros, resultados de conjecturas e, em alguns casos, são vazios como em Hannibal, por exemplo, pois sabe-se pouco de sua história e de seu passado.

Esta segunda faixa temporal, que convive dentro das histórias de ficção, consiste em elementos que convergem à criação do passado dos personagens - um passado tão ficcional quanto a própria história, mas elementar para a formação cinematográfica e literária. As várias tipologias narrativas, ou seja, elementos que contam uma história, onde o tempo e o espaço têm papel fundamental, exploram este passado dos personagens, geralmente conduzindo a

explicações ou implicações de suas motivações, resistências ou acordos que se desenvolvem durante o texto.

Trocando em miúdos, saber o que ocorreu na vida pregressa dos personagens autoriza suas ações, ou dá sentido ao que fazem. Neste aspecto, as narrativas respondem a seus tempos de produção, assim como seus personagens lidam de maneiras distintas com suas demandas no tempo diegético, conforme suas próprias memórias e sentimentos, os quais são narrados de maneira concomitante à história pelo autor/realizador. Assim, Mikahil Bakhtin auxilia a perceber que:

As personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo, e de igual maneira o mesmo se dá com o seu real criador-autor. É neste sentido que se deve ressaltar o caráter criativamente produtivo do autor e sua resposta total à personagem; o autor não é agente da vivência espiritual, e sua reação não é um sentimento passivo nem uma percepção receptiva; ele é a única energia ativa e formadora, dada não na consciência psicologicamente agregativa mas em um produto cultural de significação estável, e sua reação ativa é dada na estrutura – que ela mesma condiciona – da visão ativa da personagem como um todo, na estrutura da sua imagem, no ritmo do seu aparecimento, nas estruturas da entonação e na escolha dos elementos semânticos. (BAKHTIN, 2011 p. 6)

Estas escolhas, estes sentidos que atuam na estrutura, podem ser percebidos de formas variáveis, pois as diferentes maneiras de escrever/produzir e ler/assistir podem gerar diferentes significados nas escolhas do autor. Este é um dos motivos pelo qual, neste trabalho, não se aceita a noção da Jornada do Herói ou o monomito como teoria válida para leitura de obras ficcionais, mas sim como um modelo assumido por realizadores, tendo como partida a publicação de *O herói de mil faces* e, mais tarde, a absorção desta ideia por diferentes instituições envolvidas na formação e produção do cinema, com a popularização da obra de Campbell.

A autoria e os personagens retratados dentro do modelo de escrita/produção são, na melhor das hipóteses, resultados do individualismo narcísico de uma sociedade fechada em si mesma, como a ocidental da segunda metade do século XX. No monomito, a validade das histórias está cunhada no indivíduo e não nas comunidades, grupamentos ou sociedades. Desta forma, o monomito só permite ver um ponto da questão, o que reconhecemos como nosso, ou seja, uma espécie de política da escrita que só enxerga o seu próprio reflexo. Contudo, as narrativas que se alimentam das imagens do passado, e nas quais estas têm funções diretas, como no caso de *The silence of the lambs* (1991), as imagens não descrevem ou desenham apenas o que é reflexivo, que é igual: por vezes, elas expressam relações sobre a alteridade, em

certos momentos de maneira construtiva e, em outros, de maneira destrutiva. Isso pode ser observado pela forma de recepção que o filme teve em grupos com menor representação em *Hollywood*. A quantidade de trabalhos a respeito de *The silence of the lambs* (1991) do ponto de vista feminino é enorme, visto que a protagonista feminina tornou-se uma referência política. Do mesmo modo, a personagem de Buffalo Bill criou um problema para os grupos LGBT, uma vez que associava a violência a questões relacionadas à sexualidade.

O tempo de produção do filme corresponde a uma longa cruzada moralista contra homossexuais e demais comunidades “sexo/desviantes” elaborada por grupos conservadores, religiosos e, principalmente, pelo Estado. Este último, culpado direto pelo avanço da epidemia de AIDS da segunda metade da década de 1980 e que invade a década posterior. Vale lembrar que Jonathan Demme foi diretor do filme *Philadelphia* (1993), uma espécie de filme denúncia sobre a situação sofrida por homossexuais e portadores do vírus da AIDS, sendo que o filme também pode ser compreendido como uma reconciliação do diretor com os diferentes movimentos que se sentiram ofendidos por *The silence of the lambs* (1991).

5.1 – Imaginação, espaço e voz: Clarice

No universo das narrativas de horror, assim como nas policiais, o passado ficcional (das criaturas, detetives e assassinos) tem uma função no encadeamento da trama, tão importante quanto no jogo intertextual de citações de outros produtos. As narrativas de *serial killer* herdaram estas características e lhes deram novos significados nestas práticas, e em *The silence of the lambs* (1991) é possível observar algumas situações peculiares, para dizer o mínimo.

Os momentos entre a saída de Clarice do Asilo até a transferência de Hannibal para Memphis (referentes aos blocos III e IV) representam uma modificação de velocidade nos acontecimentos. Os primeiros vinte minutos de filme concentraram uma pequena porção do conteúdo da história, de maneira a promover um suspense em torno da apresentação de Hannibal Lecter. O que ocorreu em todo o processo pode ser resumido em duas apresentações: a de Clarice e a de Hannibal, e no encontro entre os dois. Mas os momentos seguintes trabalham e aprofundam os problemas produzidos neste processo, constroem o cenário, o pano de fundo para a história e preenchem os vazios sobre as personagens. É preciso lembrar que, do ponto de vista da psicologia dos personagens, o que foi proposto consiste suas motivações e características, mas eles encontram-se sem passados e sem ligações aparentes.

Os momentos responsáveis para a construção da trama já foram lançados ao espectador, mas sua costura aparece apenas no encadeamento proposto pelos *voos de Starling*. Neste momento o filme começa a se debruçar sobre detalhes relacionados às vítimas, às pistas e ao assassino. O ritmo se altera e o número de informações apresentadas ao espectador aumenta em larga escala. A aceleração apresenta-se também em conteúdo, com a introdução de prazos marcados no próprio texto filmico, mas o grande motivo do aumento da velocidade é o processo de encadeamento da narrativa, produzido por elementos simples e por vezes inusitados, onde uma pista, uma fala ou outro dispositivo levam a outra pista, e assim por diante, até um *twist* (a virada) da história. O primeiro exemplo já havia sido dado ainda na *sequência do encontro*, onde Hannibal diz para Clarice o que ela deve fazer. Hannibal pede: "*Look deep in yourself, Clarice Starling. Go seek out Miss Mofet, old patient of my.*" (DEMME, 1991 p. 00:19'21")⁴³

E é exatamente isso o que Clarice faz ao sair do Asilo:

Bloco III - parte I - 00:19'39" - 00:22'40"

Clarice, emocionada, já do lado de fora do Asilo, dirige-se a um carro. Aqui inicia o primeiro (de dois) *Flashback* do filme, onde a câmera movimenta-se em olhar subjetivo na direção de um veículo apresentado, acontece um corte e o contracampo é um plano médio de Clarice, que chora; novamente um corte e a visão do espectador é bloqueada por uma parede de concreto, a qual é acompanhada até revelar um carro ao fundo da imagem, onde o cenário é totalmente diferente, e Clarice está de volta a uma memória da infância onde lembra de seu pai. A transformação na tônica da cena revela um contraste pesado, uma vez que, assim que "retorna" ou volta aos prantos de Clarice, que chora compulsivamente frente ao prédio vitoriano, o espectador é enviado a sequências em que a protagonista se prepara em treinamentos diversos seguindo a disciplinada organização do FBI. A velocidade das cenas diminui quando um primeiro plano do rosto de Clarice é mostrado em uma sala escura frente à máquina de microfilme, a protagonista realiza uma pesquisa acerca de Hannibal. Mais uma vez a história é encaminhada por elementos simples, de fácil acesso, que, desta vez, são as manchetes de jornais. Três frases, a primeira mostrando que Hannibal recebeu a mais alta honraria da comunidade que participava, outra em que ele é acusado por homicídio e, por fim, a descoberta dos "horrores do julgamento do canibal". A pesquisa de Clarice é interrompida por Ardelia, uma cadete e colega de Starling, trazendo uma mensagem do "Guru" (Jack Crawford). Um corte e Jack Crawford é apresentado em primeiríssimo plano ao espectador: ele está ao telefone, confirma se Clarice está também ao telefone e diz: "*Miggs is dead*", Hannibal de sua cela havia convencido o personagem descortês a se matar. A informação é intensificada pelos movimentos da atriz em relação aos movimentos da câmera que, de costas ao enquadramento, em plano médio, realiza um movimento de corpo entrando em plano médio frontal, enquanto a câmera realiza um movimento de *travelling* para chegar ao primeiríssimo plano. Crawford também a questiona sobre "Mofet" e Clarice explica que a referência "*yourself*" na fala de

⁴³ "Olhe bem dentro de você. Procure por Miss Mofet, uma ex-paciente minha." - seria a tradução literal.

Hannibal seria demasiadamente simples, mas que havia consultado o catálogo de endereços de Baltimore, cidade de Hannibal, e encontrado um depósito com o nome "*Your self storage*", o que desencadeia nova busca.

Clarice realiza exatamente o que Hannibal sugere, examina profundamente a si mesma, voltando à memória da infância, mas não parece ser este passado o que fará diferença, embora o *flashback* de sua infância seja um elemento importante para compor seu passado em momentos posteriores. O anagrama de Hannibal e as pistas dizem respeito a outras questões. A busca muda de foco, embora a ideia metafórica de uma busca interior da protagonista permaneça durante praticamente todo o filme. Partindo desta afirmação, é possível observar uma transformação na carga dramática do filme. O desenvolvimento da história passa por um desvio, da personagem para um conjunto de pistas do passado de Lecter e, ao mesmo tempo, o conteúdo metafórico deste processo também sugere uma jornada de busca interior. Este traço é marcado pelo processo de construção da história. Provindo da modelagem da Jornada do Herói, de fato a configuração da história sugere um rito de passagem, no qual certos trajetos devem ser realizados exclusivamente pela protagonista.

Estes momentos entrelaçam-se ao fio condutor da trama principal, que, no fim das contas, desemboca na caçada de Buffalo Bill. Este processo se desenvolve como uma tarefa de Clarice. Todos os heróis devem trilhar os caminhos e realizar, de algum modo, as atividades de maneira solitária e, em grande medida, esta seria a própria definição de herói dentro do modelo de jornada, ocasionando uma transformação. Neste sentido, a história vai se acelerando e alguns dos pontos da transformação definem-se por questões simples, como o fato do treinamento representado pelas cenas de Clarice no Birô em aulas de tiro e invasão, em outras cenas recebendo instruções do mestre que, neste caso, é representado por Crawford. Contudo, a história ganha tónus quando Clarice segue em seu voo solo na exploração do caso.

Bloco III – parte II

Uma placa com a inscrição "*Your Self Storage*" iluminada por três pontos de luz; é noite e a câmera realiza um movimento apresentando Clarice junto a um homem velho de chapéu. Eles tentam abrir uma porta do depósito, mas ela parece emperrada. O homem diz a Clarice que podem voltar no dia seguinte acompanhados do filho e então abrir a porta. Clarice não parece inclinada a esperar e questiona se o motorista do velho homem não ajudaria, o velho explica que ele não é adepto do esforço físico. Clarice pede que espere um momento, segue ao carro, acende os faróis e pega algo no portamalas. Em um novo corte, um plano revela ao espectador um *macaco de alavanca* com o qual a agente começa a levantar a porta. Mesmo com o auxílio da ferramenta a porta não levanta muito mais que alguns centímetros do chão, o suficiente para a agente se

arrastar pelo vão, mas só. Ela se deita ao chão e, com a lanterna, observa o interior do depósito, enquanto o espectador a olha de frente. Antes de entrar no depósito ela entrega um cartão com o número do escritório do FBI ao velho, e diz que, caso algo aconteça, que ele entre em contato, e então começa a se arrastar pelo vão da porta. Neste momento um som de algo sendo rasgado chama sua atenção e a do espectador: ela se fere ao entrar, está com um leve sangramento na perna, mas segue com a investigação. Ao penetrar no espaço escuro, a câmera registra uma longa sala, um espaço maior do que se espera, onde não há fontes de luz, apenas a lanterna da personagem que, em movimentos ligeiros, dança sobre certos objetos. As imagens rápidas nem sempre são discerníveis em primeiro momento, o que deixa o espectador em vertiginoso estado de apreensão. Certos elementos recebem maior atenção, como uma águia empalhada, que toma todo o plano. Existem vários outros objetos que são mostrados de relance, como manequins sem cabeça, um pequeno crocodilo empalhado, um piano, vasos e troféus, até que Clarice atinge o mais profundo do depósito, onde há um carro, uma relíquia, coberto com uma bandeira dos Estados Unidos. Ao descobrir o carro, a personagem tenta abri-lo, a câmera posicionada na parte interna do carro por vezes é cegada pela lanterna que a agente segura. Ao abrir a porta de trás, a personagem se depara com uma espécie de instalação: um manequim feminino fora vestido de maneira a ordenar algo entre a personagem de Lucy, da série *I love Lucy* (1950-61), composto em conjunto com Holly Golightly, de *Breakfast at Tiffany's* (1961). O manequim tem um colar de pérolas, segura uma piteira e o vestido em tons rosa tem uma grande flor aplicada nele. Em frente ao manequim, Clarice encontra um jarro com a cabeça de um homem em formol, e cílios postiços que começam a se descolar. Uma pesada maquiagem pinta o rosto da vítima. A fotografia escura vai sendo contrastada pela cor vermelha do tecido que cobria o jarro e, durante toda a investigação de Clarice, dentro do depósito, a trilha de David Shore pode ser ouvida. Um corte seco leva a personagem de volta ao hospital psiquiátrico, e agora chove; Barney é que a recebe, o espectador é transportado diretamente para a cela de Hannibal.

O depósito é uma das últimas “memórias” deixadas por Hannibal, antes de ser preso, quando todos seus documentos de pacientes já haviam sido destruídos. Entretanto, grande parte do suspense introduzido em *The silence of the lambs* (1991) provém da supressão do próprio passado de Hannibal, deixando largos buracos na história do personagem, que permanece misterioso e inexplicável. Em narrativas de outros gêneros, esta ausência de motivações seria considerada um erro no processo de criação. Mas no caso de *The silence of the lambs* (1991), representa uma das mais importantes tomadas de decisão, pois, ao reter informações do passado de Hannibal, os realizadores permitem que o espectador elabore questões, imagine elementos e, principalmente, permite que as lacunas da história sejam preenchidas com imagens de passados que não necessariamente constituíram uma “trajetória de vida”, como as referências filmicas, literárias e artísticas, criando uma obra aberta a interpretações e dependente dos repertórios e referências do espectador.

A sequência em que Clarice busca informações no passado de Hannibal pode sugerir um conjunto de elementos que valem ser enumerados e melhor analisados:

a) Aqueles de caráter simbólico, os quais envolvem a construção cenográfica, antes mesmo de expor elementos para constituição da trama, estes segmentos dispersos, que ao mesmo tempo criam tensão para a cena e dão significado à ação, e tomam grande parte da sequência. É deles a justificativa de longos planos que fitam o ambiente e formam os esquemas de tensão logo no momento em que Clarice penetra o escuro depósito. Para o espectador que acompanha um conjunto de planos escuros, iluminados pela lanterna da personagem, e que escuta apenas sua respiração ofegante e a trilha sonora, estes segundos têm apenas a intenção de nortear certos elementos do plano de fundo de Hannibal e, em certa medida, de Buffalo Bill (ou qualquer *serial killer*), pois sabe-se a força que um objeto tem em evidenciar características de seu possuidor. São os objetos de memória atos de arquivamento do assassino. É preciso lembrar que Hannibal dissera a Clarice, em seu primeiro encontro, que ele não guardava “troféus”, e é justo imaginar que a pergunta que pode ocorrer na mente do espectador seja, então, o que Hannibal Lecter coleciona.

b) É correto afirmar que estes elementos, embora dispensáveis à trama geral, construíram ferramentas e sentidos comunicáveis aos espectadores e transpuseram afetos em sentimentos, ou, em última instância, forçaram um significado associado a Hannibal e os demais assassinos em série, a ideia da predação. Neste sentido, o plano de fundo da personagem de Hannibal é afetado por elementos singulares e, ao mesmo tempo, superficiais à construção da história, mas, como se diz, “Deus está nos detalhes”, logo, as funções ocupadas por estes elementos dão certa silhueta a um personagem sem passado.

c) Seria possível dividir a sequência em três momentos, sendo eles: “tensão”, quando da entrada de Clarice; “preenchimento”, com os objetos de Hannibal; e “trama”, com a instalação artística que Hannibal monta para “guardar” uma cabeça em um jarro de vidro. Quanto a esta última, seriam definidores à questão da trama os processos de ligação e desencadeamento que os restos mortais criam na história. Como já dito, defende-se aqui a ideia de que as narrativas de *serial killer* são produtos híbridos provindos de textos de horror e policiais e, neste sentido, vale observar que os restos mortais ocupam uma posição correlata ao que seriam as pistas em romances policiais. Contudo, estas transformações informam uma mudança na estrutura de produção estética da narrativa de *serial killer* e, por consequência, uma mudança na estrutura de sentimento que encerra esta questão. A mudança é operada dentro de condições morais e éticas e, no nascimento das narrativas policiais, por exemplo, as pistas eram elementos que envolviam destruição, roubo e, por vezes, mortes mas o significado narrativo destes produtos era deveras distinto da situação exposta em *The silence of the lambs* (1991).

Tomem-se por exemplo os primeiros textos policiais, aqueles para os quais a maioria dos críticos chama a atenção: textos de Edgar Allan Poe, como “*The Murders in the Rue Morgue*” (“Os assassinatos na Rua Morgue”, 1841). Neste belíssimo exemplar da transformação de contos de horror em outra modalidade de escrita é possível ler uma preocupação pungente em solucionar o assassinato de mãe e filha, que choca a nascente opinião pública parisiense e deixa perplexa a polícia, a qual teve de arrombar a porta fechada por dentro de um quarto inacessível de outro ponto. Neste conto, as pistas do “inquérito” desenvolvido por Dupin deixam clara a necessidade de construir uma explicação para conduzir à solução da morte, ou seja, o problema gerado pelos assassinatos ocupa o centro da história e é motivação para os detetives. A construção deste texto é tão aguçada quanto o princípio ético de que a irracionalidade da violência só pode ser entendida com o processo de *bestialização* do assassino, um orangotango. Esta diferença entre as narrativas originais do romance policial para as de *serial killer* devem ser observadas, uma vez que a transposição ético/estético conduz os motores da trama (o assassinato) a uma conversão em pistas. Nos momentos posteriores a sequência intensifica tal ideia, uma vez que a pista passa a ser o próprio corpo da vítima.

d) Por fim, é possível perceber (diferenciando um pouco a forma de observação com que a própria construção da espacialidade configura uma citação) mais uma presença do passado, apoiada em esquemas do mundo gótico convertidos em imagens cinematográficas. Entretanto, é importante lembrar que nesta interpretação as narrativas de horror e terror vitorianas são particularmente filtradas por instâncias de significação, por sentidos do presente, sobre textos canonizados no momento da construção de *The silence of the lambs* (1991). Note-se que, em toda a história do cinema do século XX, os filmes dos monstros da literatura do século XIX foram adaptados e readaptados, e que na década de 1990 receberam um novo ciclo de refilmagens, diferentes das propostas até então: pode-se citar “*Bram Stoker's Dracula*” (1992), dirigido por Francis Ford Coppola, e “*Mary Shelley's Frankenstein*” (1994), dirigido por Kenneth Branagh. Estes filmes prometiam um “retorno” à fonte literária abandonada pelo cinema, que estabeleceu seus próprios modos de contar estas histórias e delas se apropriou, as reescreveu, criando várias novas versões para as histórias e vários encontros entre os monstros.

Datados e infantilizados, os filmes de monstros clássicos não produziam mais os efeitos esperados nos espectadores e, para estabelecer o horror sublime, os filmes tiveram de criar seus próprios monstros. O que parece algo controverso, uma vez que para construir os novos bestiários cinematográficos foram adaptados os textos da geração de autores de histórias de horror dos anos 1970 (como Stephen King, Clive Barker e John Carpenter), que buscavam dar novos significados, de horror e terror, a elementos das narrativas góticas, com as quais

formaram seus repertórios de escrita. Não demorou muito para que outros autores percebessem que o caminho a ser seguido era um retorno ao passado. Ao que parece, *The silence of the lambs* (1991) é um filme que surge na transição deste processo, e mesmo não pertencendo à coleção de filmes de horror sobrenatural, teve um papel importante no que diz respeito ao surgimento de outro ciclo de filmes de horror, onde as narrativas nativas da literatura vitoriana funcionaram como fontes. O elemento que pode vir a explicar esta transição encontra-se na construção de uma *ambientação psicológica gótica*. Antes de um desenvolvimento mais ampliado vale lembrar que:

Longe de ser uma forma de escapismo, o gótico, cuja permanência nas mais diversas modalidades na literatura dos últimos duzentos anos é inegável, tem a ver com a representação e a estimulação do medo. Na Inglaterra do Século XVIII, o gótico tingiu o mundo claro e racional do Iluminismo e dos valores humanistas com os temores e ansiedades que constituíam o outro lado do progresso e da modernidade (...) dando voz ao reprimido, aos conflitos irresolvidos, ao misterioso, ao inominável – àquilo que Freud iria chamar de *unheimlich*. (VASCONCELOS, 2002 p. 132)

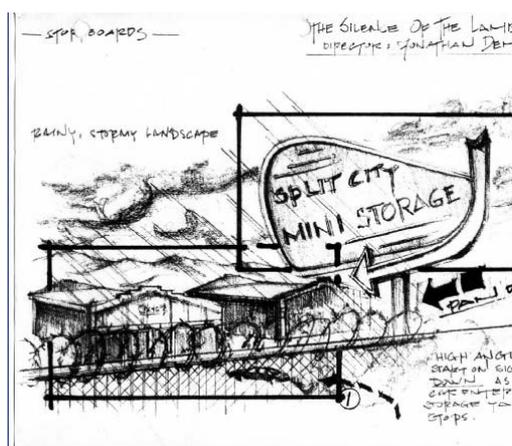
E, neste sentido, a sequência em que Clarice está confinada na busca pelas pistas é fundamental, pois continua e intensifica um problema já orquestrado na sequência do encontro: que, em última instância, é dar nome àquilo que é inominável.

A preocupação com a apresentação da sequência do depósito pode ser vista já na confecção do *storyboard* de *The silence of the lambs* (1991), realizado pela artista Kalina Ivanov e pela designer de produção Kristi Zea. O trabalho de pré-produção do filme foi muito completo, ou, ao menos, deixou uma certa memória no que diz respeito à documentação. Por se tratar de um filme de larga aceitação pública, cabe ressaltar que muitos objetos de cena, itens de filmagens e cenários transformaram-se em peças de museu, espalhados nos diversos espaços de memória do cinema de Hollywood. Um traço interessante em *The silence of the lambs* (1991) é que não apenas estes objetos se transformaram em memória, mas também os materiais que compuseram os eventos de pré-produção, como os *storyboards*, plantas e maquetes de construção para cenários.

Este tipo de documentação é particularmente interessante, uma vez que é rica em referências sobre o processo de transposição da narrativa do texto a imagem em movimento. Ela apresenta os primeiros processos de percepção sobre a criação da imagem. Contudo, a “arte de concepção” dos *storyboards* recebeu pouquíssima atenção durante muitos anos, circulando em circuitos fechados, em museus de curiosidades. Nos últimos anos, entretanto, parece que tais materiais começaram a ganhar mais atenção e alguns livros iniciaram a publicação destes

trabalhos. Uma hipótese para tanto encontra-se no fato de que parte do interesse pode ter sido gerado pelo aumento da necessidade deste processo de produção. Os desenhos conceituais para produção de produtos, filmes de animação, videogames e outras mídias – todos ocupam-se da “arte de concepção” prévia para o *design* dos produtos – e estes materiais parecem ter produzido um relativo interesse em relação aos seus precursores, que são os *storyboards*.

Descobriu-se durante a pesquisa que havia uma publicação do *storyboard* do filme, realizada em uma edição comemorativa do filme de 1991, a qual continha o roteiro original e partes dos *desenhos*, mas não obtive acesso a esta documentação. Entretanto, foi possível localizar alguns destes contando, em primeiro lugar, com a página na internet da artista Kalina Ivanov, onde ela expôs dezessete páginas do *storyboard* em seu portfólio digital (entretanto, em 2015 a artista modificou seu portfólio, removendo os trabalhos feitos com *The silence of the lambs*).

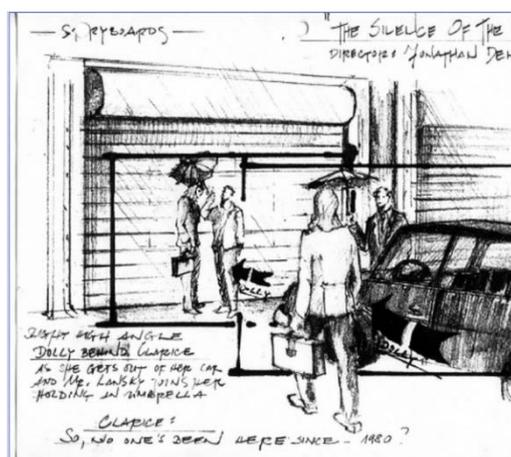


Desenho – Storyboard - The silence of the lambs (1991) – Sequência do depósito 1 – Kalina Ivanov



Figura - Sequência do depósito - The silence of the lambs (1991) 22'40"

Ao comparar as imagens acima já é possível demonstrar certos elementos da produção: percebe-se a construção da transposição do texto escrito a uma narrativa fílmica, sendo este o resultado de grandes tomadas de decisão pelos realizadores. Na referência do *storyboard* observam-se dois quadros: o primeiro apresenta a placa, ainda sem nome definido, e as movimentações de câmera são indicadas por um “*Pan down*” do plano aproximado da placa para um plano geral de todo o depósito, onde o movimento de um carro era marcado. Entretanto, a escolha dos realizadores construiu esta referência em algo muito mais intimista.



Desenho – Storyboard - The silence of the lambs (1991) – Sequência do depósito 2, Kalina Ivanov

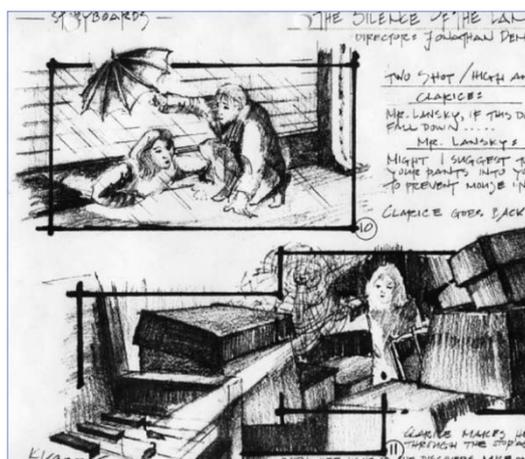


Figura - Sequência do depósito - The silence of the lambs (1991) 22'49"



Figura - Sequência do depósito - The silence of the lambs (1991) 23'15"

Os planos escolhidos para confecção do filme são mais próximos que os definidos de antemão no *storyboard*. Do plano americano sugerido ao movimento de “*dolly high angle*”, a cena inverte a perspectiva, indo de um espaço mais abrangente a um mais aproximado, assim como foi removida a chuva, pois nas imagens do *storyboard* é possível perceber que um dos personagens segura um guarda-chuva. Este processo tem um sentido muito interessante, uma vez que ele constitui uma literal aproximação com Clarice. A câmera está mais próxima, a chuva não atrapalha a visão. Assim, a linguagem cinematográfica favorece a perspectiva do espectador. Ao inverterem o ordenamento desenvolvido no *storyboard*, o que se observa é uma permanência do foco central na personagem, suas expressões e percepções. Dentro do espaço do depósito também é possível compreender algumas das alterações e, neste caso, resgatar um detalhe importante do processo:



Desenho – Storyboard - The silence of the lambs (1991) – Sequência do depósito 10-11, Kalina Ivanov



Figura - Sequência do depósito - The silence of the lambs (1991) 23'15"



Figura - Sequência do depósito - The silence of the lambs (1991) 23'15"



Figura - Sequência do depósito - The silence of the lambs (1991) 23'15"

Nas imagens do filme é possível observar a presença de alguns animais, um cavalo de madeira, uma águia que recebe atenção privilegiada de um enquadramento total, e um crocodilo. Quanto ao cavalo de madeira, ainda não se pode dizer nada, pois ele no máximo estaria ligado a outra sequência do filme, mas sobre a águia e o crocodilo seria possível já tecer alguns comentários, por serem animais predadores.

Embora sejam detalhes rápidos e alguns pouco visíveis, quando comparados com o *storyboard*, observa-se que a cenografia e a exploração dos detalhes não havia sido imaginada na pré-produção, mas a composição dos elementos que figuraram estas imagens constitui um ponto de vista único. Hoje a associação entre o termo “predador”, referindo-se a assassinos em série, aparece em muitos dos dispositivos audiovisuais. São série de TV como *Criminal Minds*,

CSI, Law and Order que, por várias vezes, apresentam em suas tramas crimes seriais e utilizam a ideia de predador. Por vezes a noção é pensada como um adjetivo do criminoso, uma característica animalesca que o configura como um ser diferente dos outros, ou diferente da espécie humana. Nas famosas *Shark week* apresentadas pelo canal de TV *Discovery* não é difícil ouvir o termo *serial killer* para definir os grandes predadores dos mares. Enfim, no presente, esta noção transformou-se em associação rápida.

Esta associação nos permite averiguar seus precedentes e tentar compreender se *The silence of the lambs* (1991) tem mais alguma relação com a ideia de predador associado ao *serial killer*. Para tanto, segue-se com a história.

Bloco III – Parte III – 27’20” - 34’49”

Clarice está sentada ao chão, a cela está totalmente escura e, em frente à cela, não mais a cadeira, e sim, uma TV ligada, mas sem som. Clarice questiona Hannibal acerca do corpo encontrado no depósito e quando explica como resolveu a charada do Dr., Hannibal a premia com uma toalha para secar-se. Clarice começa a secar os cabelos, e quando Hannibal diz que o seu sangramento já estancou, a jovem agente se perde por um momento, mas voltando a si, pergunta a Hannibal a quem pertence a cabeça que encontrou. A câmera permanece baixa, e no jogo de campo e contracampo, Clarice aparece iluminada e Hannibal na penumbra. O Dr. questiona a falta de objetividade de Clarice: “Por que não me pergunta sobre Buffalo Bill?”, diz, e explica que não o matou e que recolheu-o como encontrou, conta que um ex-paciente que tinha em suas relações “hábitos exóticos” foi procurado pelo Dr. após ter faltado a terceira consulta. Hannibal explica a Clarice que Benjamin Raspel era um maníaco-depressivo, mas Clarice questiona o detalhes da maquiagem e do vestido (encontrado na cena): seria Raspel um travesti? Hannibal diz que não, acredita que é a primeira tentativa de transformação de um assassino, e rapidamente troca de assunto, seu interesse vai para Clarice, provoca-a, a agente retruca dizendo que isso seria algo que Miggs diria, Hannibal responde que “não mais” e a luz da cela é acesa. “O que aconteceu com seus desenhos?” pergunta Clarice, a câmera segue pelas paredes, como se fossem o olhar da agente. Hannibal explica que é uma punição por Miggs, que Dr. Chilton gosta de torturar de maneira mesquinha, que quando a agente sair a TV com programação religiosa voltaria a ter som. “O que quer dizer com transformação, doutor?” É a fala que detona toda um novo contexto, a trilha sonora tem início; Hannibal, agora em pé, oferece sua ajuda, a câmera em *contraplange* foca o rosto de Hannibal para então, em plano americano, esperar que o canibal deixe sua fala. “Quero ir para uma instituição federal longe de Dr. Chilton. Eu quero uma vista”. E continua: “Eu ofereço um perfil psicológico de Buffalo Bill.” Afirma ainda que pode esperar, mas Clarice e Crawford podem esperar? “Nosso Billy já deve estar procurando pela próxima dama especial”. Corte seco, uma estrada é apresentada de dentro de um carro na visão do motorista, é noite e uma estrondosa música é acompanhada pela motorista que, pelo movimento da câmera, ficamos sabendo ser uma mulher, jovem e loira. Ela canta de maneira entusiasmada a música *American Girl* de Tom Petty. Outro corte e dois olhos são mostrados, em plano detalhe, uma espécie de máscara esconde o resto do rosto, logo se fica sabendo tratar-se de óculos de visão noturna; sons de um automóvel e o óculos é ligado, um filtro verde invade a tela, o homem espreitando a garota que estaciona o carro

e brinca com seu gato, que a espera na janela. Ao movimentar-se a câmera, vemos um homem com o braço quebrado tentando colocar uma poltrona dentro de um furgão. A moça oferece ajuda e, assim que a poltrona está dentro do automóvel, o homem a ataca, deixando-a inconsciente, com uma tesoura corta sua blusa e admira o dorso da moça. A peça de roupa é jogada ao chão e o furgão segue, deixando com única testemunha o gato que observa tudo pela janela.

As três sequências construídas neste processo compõem um conjunto de gatilhos que vão sendo acionados conforme a narrativa acontece, e cada momento do filme parece fazer lembrar disso: a menção a Miggs, que aciona a luz; a pergunta de Clarice, que infla Hannibal a oferecer ajuda; o comentário sobre a garota especial que leva a história de Baltimore a Memphis e a outro ponto de vista e, por fim, este ponto de vista que transforma a história policial em algo diferente, inserindo um novo desdobramento ético/estético.

5.2 - Sequência do sequestro



Figura - Sequência do sequestro - The silence of the lambs (1991) 32'13"



Figura - Sequência do sequestro - The silence of the lambs (1991) 32'25"



Figura - Sequência do sequestro - The silence of the lambs (1991) 32'55"

Toda experiência do cinema narrativo tem sido estabelecer uma espécie de distanciamento do público em relação ao que ocorre na tela. Nas palavras de Ismail Xavier

[...] gêneros como o melodrama e uma geometria do olhar e da cena que não se iniciou com o cinema, mas nele encontrou um ponto de cristalização de enorme poder na composição do drama como experiência visual. A projeção da imagem na tela consolidou a descontinuidade que separa o terreno da performance e o espaço onde se encontra o espectador, condição para que a cena se dê como uma imagem do mundo, que delimita e emoldura, não apenas dele se destaca mas, em potência, o representa. (XAVIER, 2003 p. 7)

Na geometria do olhar e da cena, as posições compostas pelos personagens no filme são, em certa medida, firmadas pelo acordo cinematográfico. Dentro do cinema, o espaço fílmico fixa os lugares de maneira a permitir a catarse segura ao espectador. Litros de sangue podem jorrar da tela, mas o espectador permanece em segurança, pois sabe que nada acontecerá a ele e, principalmente, que ele nada fará. Entretanto, a imagem do *serial killer* é geradora de medo, mas também de desejo. Uma espécie de desejo consumista, onde não há travamentos morais ou éticos. A vida ceifada de maneira ritualizada parece agradar, do ponto de vista estético. As imagens acima brincam com a geometria do olhar, colocando o espectador em primeira pessoa, o espectador passa a ser e agir como o *serial killer*, ser e agir como um predador.

A ideia da narração em primeira pessoa não é exclusiva dos filmes de temática de *serial killer*. Este tipo de expressão poder ser observada em vários produtos da cultura visual ocidental, por vezes, confundida com o "voyeurismo" ou com a escopofilia. No entanto, é preciso frisar que esta técnica visual de apresentação está interligada as primeiras produções de filmes que desenvolvem alguma relação com o visual, a temática, ou diálogos com o problema do *serial killer*. Os filmes que inauguraram o gênero se utilizaram deste recurso fílmico para constituir uma relação entre o ato e o espectador.

A construção melodramática, como informa Ismail Xavier, tem muito deste quesito, no que diz respeito ao conteúdo dos jogos de olhares, das maneiras de ver e das formas de narrar *por meio dos olhos do outro*. Mas os melodramas e os filmes de *serial killer* não são as únicas produções que fazem isso.

Estes elementos não se encerram, e dezenas de filmes que não pertencem ao gênero de *serial killer*, mas que esbarram no tema, utilizam estes instrumentos, ou seja, colocam o espectador na posição do "monstro". É possível que isso revele uma correlação com a ideia do predador que, sorrateiramente, vigia suas vítimas, camuflando-se, misturando-se e ficando quase invisível antes do bote. Contudo, acredita-se aqui que isso é uma transposição imagética, visual e narrativa de um sentimento que pode ser transposto em total simetria quando observado no livro *Whoever Fights Monsters*, de Robert K. Ressler (antigo diretor do FBI que teria sido

responsável pela criação do termo *serial killer*), livro de 1992, ano em que *The silence of the lambs* ganhou o Oscar de melhor filme. Ressler escreve sobre um caso:

Sua aparência foi outro choque. Ele era magérrimo, jovem estranho com longos cabelos; mas foram seus olhos que realmente me pegaram. Nunca me esquecerei. Eles pareciam com aqueles do tubarão do filme *Jaws*. Sem pupilas, apenas pontos negros. Aqueles eram olhos malignos que permaneceram comigo um longo tempo depois da entrevista. (RESSLER, 1992 p. 19)⁴⁴

Os espaços e olhares são parte do processo narrativo que compõem o filme *The silence of the lambs* (1991). É na passagem da sequência dos jogos de olhares, onde Bill é apresentado, que um elemento vem à tona. Cabe lembrar um dispositivo que filmes policiais e filmes de horror têm em comum: em ambas narrativas existem personagens responsáveis por explicar os fatos de maneira “racional”, por vezes científica, na figura de autoridades de jalecos brancos, por outras apresentando uma autoridade desenvolvida pela experiência adquirida. Como figura de comparação, *Jaws* (1975) de Steven Spielberg pode ser útil, não como foi a Ressler, mas de outra maneira. Como uma narrativa de “horror de natureza alterada”, o filme traz vários elementos exemplares do processo de contar histórias de horror. O filme de Spielberg adapta uma obra literária homônima que poderia ser descrita como um comentário a *Moby Dick* (1851), de Melville, contudo na transcodificação fílmica a narrativa de aventura/vingança foi reconfigurada em texto de horror. Os ataques do grande predador branco, inexplicáveis e pouco prováveis necessitavam de falas e discursos diegéticos que conferissem crédito ao perigo que a criatura representava, neste sentido, e mais que do processo dos ataques, poucos e precisos, o suspense da narrativa vem das falas especializadas.

Em primeiro lugar, a construção do quadro narrativo necessitava de certos elementos: um personagem que não tivesse nenhuma experiência com tubarões, que em si representa o espectador – e este é o *chief* Brody (personagem de Roy Scheider) que está em seu primeiro verão na Ilha Amity. Logo de início sabemos ele é de New York e que tem pavor do mar. Através dele é que o espectador vai tomar ciência das primeiras informações sobre os tubarões, graças às pesquisas realizadas em livros amplamente ilustrados que são apresentados aos espectadores (as fotografias têm um importante papel na criação da trama e da história).

⁴⁴ “His appearance was another shock. Here was this skinny, odd-looking young man with long hair; but it was his eyes that really got me. I’ll never forget them. They were like those of the shark in the movie *Jaws*. No pupils, just black spots. These were evil eyes that stayed with me long after the interview.” Tradução minha.

Mas suas pesquisas não são suficientes para construir uma explicação, é preciso a inserção de outros pontos de vista, introduzidos pela ajuda de Mat Hooper (vivido por Richard Dreyfuss), um oceanógrafo especializado em tubarões. A autoridade científica confirma o que Brody pesquisara, que o animal é um “desgarrado” (*rougue*) e que permanece no local enquanto houver suprimento de alimentos. É Hooper também que dirá que o tubarão é “um mecanismo perfeito, uma máquina de devorar”. Além dos diálogos entre os personagens, as sequências em que estes acontecem são de extrema importância, pois elas operam um didatismo no processo narrativo, uma vez que informam ao espectador o que deve esperar. Por fim, a experiência de Quint, o marinheiro que promete caçar a “besta”, o faz parecer uma espécie de louco ou sábio que informa outra posição do discurso: “é um comedor de homens”. A experiência de Quint com tubarões, e seus traumas, informam ao espectador sobre outro componente importante, por vezes quase sobrenatural, antropomorfizando os hábitos de caça dos tubarões que, por vezes, encaravam com seus olhos negros as vítimas, conforme a fala proferida na sequência onde os homens estão ao mar, apresentando uns aos outros suas cicatrizes. Estas, no fundo, são suas memórias com os monstros do mar.

Para além da importância que o filme de Spielberg teve após o verão de 1975 em todos os filmes que narram a caça de predadores, o que chama a atenção aqui são algumas semelhanças compostas na formação do quadro narrativo de *The silence of the lambs* (1991). A agente inocente, os especialistas que desenham e descrevem os atos do “monstro” antes destes serem expostos ao espectador. Como dito anteriormente, o gênero de *serial killer* por vezes produz narrativas onde o personagem monstruoso aparece muito pouco, ou quase não tem tempo de exposição na tela. É interessante lembrar que este processo foi amplamente utilizado em *Jaws* (1975), onde, graças às limitações técnicas, as escolhas dos realizadores fizeram com que o monstro animatrônico (Bruce) tivesse o mínimo de exposição.

Na prática, é possível dizer que *The silence of the lambs* (1991) alimentou-se de uma tradição de trabalhos que transformaram as limitações técnicas do período em soluções narrativas. Estes filmes têm uma longa trajetória no cinema mas, ao remontar à tradição, Hitchcock aparece como um dos expoentes e, assim sendo, as apropriações feitas por Spielberg da linguagem do suspense *hitchcockiano* receberam consolidação em *Jaws* (1975) que, por sua vez, didatiza as regras que foram (re)significadas em *The silence of the lambs* (1991).

A construção dos quadros narrativos em *The silence of the lambs* (1991) também segue moldes onde certos personagens têm funções semelhantes às expostas em *Jaws* (1975). Este procedimento pode ser observado no primeiro ato, mas também no segundo. As sequências expostas neste capítulo já acenam para esta semelhança. Contudo, o procedimento do *mise-en-*

scène evidencia a operação, suas diferenças e semelhanças com o filme de 1975 e as adaptações realizadas em relação a seu tempo de produção.

Existe um fio condutor - por vezes uma metáfora, por outras um oxímoro - que age como agregador das ideias e pode ser melhor observado nas sequências posteriores ao rapto da “*american girl*”. Não como rompimento, mas como complementaridade que pode revelar elementos simples e tão naturalizados que o espectador pode sentir, mas provavelmente não deve perceber assistindo ao filme. Trata-se do encaminhamento da história e do papel da velocidade, dos meios de transporte e a metáfora do motor para o desenvolvimento da trama.

A primeira vez que essa “figura de linguagem” foi mostrada, ainda no primeiro ato, foi no movimento da personagem Clarice, na saída do Asilo após o primeiro encontro com Hannibal, quando, ao andar em direção ao automóvel, um *flashback* é disparado. No segundo momento são as luzes do automóvel que iluminam a viagem insólita de Clarice às profundezas dos guardados de Hannibal. Por fim, mas não por último, toda a sequência do sequestro envolve automóveis, velocidades e deslocamento.

A relação entre os jogos de olhares, a geometria do espectador e os espaços compõe a trama de significados construídos pelo *mise-en-scène*. Mais que isso, impulsiona a narrativa e, por assim dizer, torna-se motor da história. Por meio do deslocamento o espectador é levado de um quadro narrativo a outro. Ao observar a garota dirigindo e cantando pela estrada é introduzido Buffalo Bill, e por meio do furgão que some noite adentro, deixando o quadro, sob o olhar do gato que observa a tudo de local seguro e privilegiado, o espectador é surpreendido com uma tomada aérea da academia do FBI, por volta dos 35’ de filme. A trilha do sequestro vai dando lugar a sons típicos de ginásios, onde os cadetes treinam boxe. Clarice encontra-se em posição difícil, segurando uma almofada de treinamento entre três homens que revezam socos, e à cadete fica a tarefa de trocar de posição ao comando do treinador. Em um dos intervalos, o superintendente chama Starling para fora do ginásio.



Figura - Sequência da autópsia - The silence of the lambs (1991) 32'02"



Figura - Sequência da autópsia - The silence of the lambs (1991) 35'05"

Automóveis em alta velocidade com sirenes barulhentas são apresentados ao espectador, o alto som e a movimentação distraem, acontece um jogo de imagens rápidas, focando a experiência do espectador, que espera ver Clarice em uma cena de perseguição. Os carros entram pela esquerda do quadro e são acompanhados pela câmera, que foca a ação em profundidade após a parada brusca e saída dos cadetes em exercício. O intendente e Clarice entram pela direita em plano americano (o plano da ação), e a câmera muda a movimentação, que passa a acompanhar os dois, agora da direita à esquerda. O intendente diz que Clarice foi designada para acompanhar Crawford em campo.



Figura - Sequência da autópsia - The silence of the lambs (1991) 35'28"



Figura - Sequência da autópsia - The silence of the lambs (1991) 35'40"

O corte seco leva a outra tomada aérea e a sensação de perda de referência é tão intensa que uma cartela indica onde os personagens estão: "Clay Conty, W VA" (Condado de Clay, Virginia Ocidental). As águas barrentas do rio agora fazem sentido. O alto som do avião lembra que há um motor que empurra a câmera para frente. Outro corte seco e um close mostra Clarice admirando a vista, o barulho do avião liga um plano a outro.



Figura - Sequência da autópsia - The silence of the lambs (1991) 35'46"



Figura - Sequência da autópsia - The silence of the lambs (1991) 35'51"

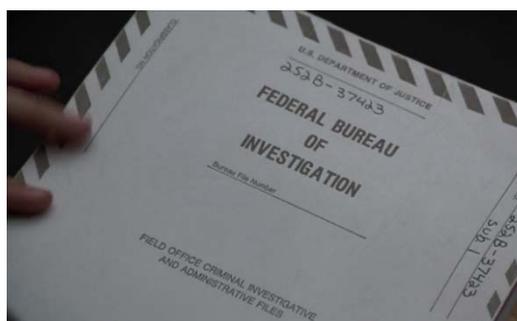


Figura - Sequência da autópsia - The silence of the lambs (1991) 35'55"



Figura - Sequência da autópsia - The silence of the lambs (1991) 36'00"

A cadete agora está em campo (seja o filmico, seja o de ação), é sua primeira missão de reconhecimento, e não se trata mais de descobertas ao acaso, ela foi designada para isto. Junto a ela está Crawford, o diretor da Ciência do Comportamento do FBI. Clarice começa a folhear o arquivo do caso. A princípio vê-se a capa, anotações aos questionários pré-desenvolvidos. A voz de Crawford sobrepõem-se ao som do motor, um plano aberto da cabine do avião mostra o espaço confinado e claustrofóbico em que os dois personagens estão lado a lado,

[Crawford] - Ele as mantém vivas por três dias. Não sabemos por quê. Não há indícios de estupro ou abuso físico antes da morte. Toda a mutilação que se vê é póstuma. Muito bem, três dias e depois mata, esfola e desova os corpos. Cada corpo num rio diferente. A água não deixa nenhuma pista residual. (DEMME, 1991) ⁴⁵

A fala de Crawford dirige a sequência de fotos que servem para construção da vitimologia, um desenho do assassino por seus métodos, rituais e formas de matar. A disposição da “desova” dos corpos é indicativa de uma espacialidade. Fotos dos corpos são apresentadas ao espectador, que agora pode formular uma associação entre: o que é um monstro, como ele

⁴⁵ He keeps them alive for three days. /We don't know why. /There's no evidence /of rape or physical abuse prior to death. /All the mutilation you see there /is postmortem. /Okay, three days. /Then he shoots them, skins them, / and dumps them. /Each body in a different river. /The water leaves us no trace evidence/ of any kind.

captura as vítimas e o que faz delas. A configuração do resultado da violência neste momento é rápida, contundente, barulhenta (graças ao barulho do motor sobreposto à sequência). O diretor continua. “Esta é Fredrica Bimmel, a primeira. O corpo dela foi o único em que ele colocou um peso. Então, na verdade, ela é a terceira vítima encontrada. Depois dela, ficou preguiçoso.” (DEMME, 1991)⁴⁶



Figura - Sequência da autópsia - *The silence of the lambs* (1991) 36'16"



Figura - Sequência da autópsia - *The silence of the lambs* (1991) 36'28"

As fotografias novamente organizam o sentido da narrativa, e fazem a ligação de tempo entre passado e presente: o corpo da vítima mutilado (imagem da dor) e o corpo de antes da ação do monstro humano são devidamente encaixados no mesmo momento, onde o espectador é informado a respeito do procedimento de tratamento que Bill dá a suas vítimas. A construção alinha a trama criando a preocupação no espectador, ligando num cronômetro invisível três dias. Clarice, Crawford e os demais personagens não sabem do rapto da “american girl”. Afinal, ele ocorre em outro quadro narrativo, cuja única ligação com o apresentado no momento é o motor, o carro, a velocidade que contrasta com o congelamento do efêmero nas fotografias.

⁴⁶ That's Fredrica Bimmel, the first one. /Her body was the only one /he took the trouble to weight down, /so actually, she was the third girl found. /After her, he got lazy.



Figura - Sequência da autópsia - The silence of the lambs (1991) 36'43”



Figura - Sequência da autópsia - The silence of the lambs (1991) 36'54”



Figura - Sequência da autópsia - The silence of the lambs (1991) 37'00”

Mais explicações, outro corte seco e vê-se pousar o bimotor, escutando a frenagem aguda, agentes e policiais esperam na pista em seus carros. A paisagem em movimento, entrando em sentido contrário ao avião, é uma indicação de que os agentes estão em outro tipo de deslocamento, logo o espectador está dentro de um automóvel acompanhando Clarice, Crawford e agora um motorista que, mais tarde, descobre-se ser o agente Ray.

A desaceleração adensa as ideias, e Crawford diz: “Olhe para ele, Starling. Diga-me o que vê.”⁴⁷ - sugerindo à cadete que desfira um *profile* do assassino. Clarice inicia sua aguda leitura:

[Clarice] - Bem, é um homem branco. Assassinos seriais tendem a caçar em seus grupos étnicos.

Não é um andarilho. Tem casa própria, não apartamento.

[Crawford] - Por quê?

[Clarice] - O que ele faz exige privacidade. Está na casa dos 30 ou 40. Tem bastante força física. Aliada a um autocontrole de homem maduro. É cauteloso, preciso. Nunca é impulsivo. Ele nunca vai parar.

[Crawford]- Por que não?

[Clarice] - Ele tomou gosto pela coisa, e está se aprimorando no trabalho.

[Crawford]- Nada mau, Starling. Perguntas? (DEMME, 1991)⁴⁸

⁴⁷ “Look at him, Starling. Tell me what you see.”

⁴⁸ [Clarice] - Well, he's a white male./Serial killers tend to hunt /within their own ethnic groups. /He's not a drifter./ He's got his own house somewhere,/not an apartment. [Crawford] -Why?/[Clarice]-What he does

No automóvel em constante movimento, Clarice encontra-se no banco traseiro, Crawford escuta a construção da imagem de Buffalo Bill sem olhar a cadete, dando as costas tanto a ela quanto ao espectador, que tem a visão do close de Clarice e em contra plano a nuca que Crawford que faz as perguntas. Apenas ao final ele se dá ao trabalho de olhar para trás.



Figura - Sequência da autópsia - *The silence of the lambs* (1991) 37'07"



Figura - Sequência da autópsia - *The silence of the lambs* (1991) 37'17"



Figura - Sequência da autópsia - *The silence of the lambs* (1991) 37'43"

As ideias vão se consolidando, o desenho do *serial killer* vai se concretizando, na mesma medida em que a velocidade vai caindo. Conteúdos como masculinidade, etnicidade, privacidade, propriedade vão entrando no desenho do personagem. É importante lembrar que estes conteúdos têm relevância na cultura e história dos Estados Unidos e foram amplamente debatidos de maneira crítica por diversos setores especializados, mas, acima de tudo, representam experiências que desdobraram-se em formas culturais. O problema da etnicidade nos EUA foi/é uma questão relevante no que tange ao controle da criminalidade:

[...] nos Estados Unidos, uma reação de ampla escala contra os avanços conquistados pelas chamadas minorias (principalmente os afro-norte-americanos, mas também os grupos latinos e asiáticos), na esteira dos movimentos dos Direitos Civis dos anos 1960, levou a uma notável deterioração das relações raciais, registradas *inter alia*

with them takes privacy./He's in his 30s or 40s./He's got real physical strength, combined with an older man's self-control./He's cautious, precise./And he's never impulsive. He'll never stop. [Crawford] - Why not? / [Clarice] - He's got a real taste for it now./He's getting better at his work./ [Crawford] - Not bad, Starling./- Questions?

pela escalada dos crimes racialmente motivados ou “de ódio”, pelo medo generalizado dos homens negros na rua, por incidentes interétnicos nos campus universitários e pela flagrante explosão de sentimentos antinegros nas campanhas políticas locais e nacionais[...]. Enquanto a Europa passava a ser assombrada pelo espectro da cristalização, no seu solo, dos guetos ao estilo norte-americano, os Estados Unidos consumiam-se nas visões de pesadelo da chamada “*underclass*”, um grupo aterrador que se teria aglutinado no coração da metrópole segregada, epítome de todas as patologias urbanas da América do Norte. (WACQUANT, 2001 p. 26)

Neste sentido, os criminosos brancos, com ampla capacidade de deslocamento social, domínios dos códigos culturais e proprietários de suas habitações, tornam-se um problema diferente. Os fantasmas da insegurança e dos problemas étnicos/raciais acabam por impulsionar duas ideias-força no que diz respeito ao *serial killer*: a) introduzem um novo componente nas relações sociais de periferias nos EUA, implementando o problema do risco do semelhante em locais construídos com a intenção de deixar fora todas as “pragas urbanas”, os condomínios dos subúrbios; b) a construção de uma equação simbólica que justifique o tratamento de um conjunto de crimes com uma única pena, ao que parece, embora o *assassino serial* realize crimes hediondos que mereçam um tratamento especializado. Ao observar-se as estatísticas penais dos EUA no final do século XX e início do XXI nota-se que o encarceramento em massa é válido como tratamento social em sentido totalizante. Sendo assim, o que irrompe da equação é um cálculo complicado, onde a imagem do *serial killer* é o índice de determinação do indivíduo, no caso as minorias étnicas, sexuais ou de gênero (*gender*). O criminoso *normal* deve ser tratado como o monstro, afinal, apenas uma leitura como esta poderia justificar no plano discursivo o crescente processo de encarceramento no Estados Unidos, que quadruplicou, em duas décadas, “[...] não pelo aumento da criminalidade violenta, mas pela extensão do recurso à prisão para uma gama de crimes e delitos que até então não incorriam em condenação à reclusão.” (WACQUANT, 2001 p. 66)

Difícilmente esta segunda proposição poderá ser defendida aqui, uma vez que, para tanto, seria necessário abordar um conjunto de fontes muito maior do que as propostas neste trabalho. Contudo, é possível afirmar com certa segurança que *The silence of the lambs* (1991) deu início a uma fase de produção de discursos acerca do *serial killer* onde os desenhos dos monstros ganharam grande ênfase. Nils Christie, em seu livro *Uma razoável quantidade de crime*, discutindo um caso pós 11 de setembro, acaba por explicar de forma muito direta esta equação. Segundo Christie, os países nórdicos têm seus próprios monstros, os quais são chamados de *trolls*; eles não são, por assim dizer, tratáveis, uma vez que *troll* é uma condição

e não um estado. Assim, aos *trolls* não há cura, não há reabilitação. Christie lembra que em criminologia os monstros têm um nome: psicopatas, e para ele é

“[...] difícil preservar o retrato de monstruoso quando se chega a conhecê-los. O conhecimento comum, ou científico, já é suficiente. Quando entendemos um pouco mais o comportamento das pessoas, ou especialmente se somos capazes de nos colocar na situação dessas pessoas, o monstro se dissolve. Mas, para as ações estatais, eles são muito convenientes.” (CHRISTIE, 2011 p. 82)

É na conveniência que residem os usos da ideia de monstruoso. Naquelas experiências simples e diárias que tornam grupos mais frágeis alvos de ódio e controle social punitivo. Talvez não seja possível provar que a imagem do *serial killer* como criminoso representante da WASP (*White, anglo-saxon, protestant*) comunidade imaginária dos EUA acabe por influenciar o processo de controle social violento em relação aos grupos sociais mais frágeis, mas é sintomático que a sua representação seja composta dentro de um modelo como monomito, uma vez que a comunidade branca que requer sua condição WASP quase sempre é aquela que menos empatia confere às outras comunidades dos EUA. Vale lembrar que o que define um *serial killer*, um psicopata, é a falta de empatia, a incapacidade de sentir a dor do outro.

Quanto à questão do *serial killer* em si, dois exemplos valeriam para compor uma relação com o problema da etnicidade. Na década de 1970, o assassino do Zodíaco não foi detido pelo policiamento de rua, porque não era negro; proporcionalmente inverso em 2002 o *Sniper* de Washinton não foi impedido porque era negro. Ou seja, para o policiamento de rua em 1970 um crime violento só poderia vir de um criminoso negro; já para alto policiamento “especializado” foi impossível imaginar que um criminoso negro teria a “capacidade” de realizar tal atividade. (BRASON, 2011 p. 7)

Não são apenas as *underclasses* que viram alvos de políticas estatais, e é importante lembrar que no momento em que *The silence of the lambs* (1991) é lançado, as discussões em relação à maternidade na adolescência foram alvo de intensas campanhas e assédio da mídia nos EUA. Como lembra Glassner, “um pânico apoia outro pânico”, neste sentido um agressor de mulheres solteiras, fora do padrão estético, como é o caso de Bill, ganha novos tons. Isto não é tudo: durante a Sequência da autópsia, ainda no carro, Clarice descobre que ela também é alvo de políticas de gênero (gender), e por quem ela não esperava: Crawford. São, literalmente, ideias em movimento.

Tais desenhos que imaginam A (o *serial killer*), mas que citam B (a etnicidade, a sexualidade, o controle do corpo) não poderiam ser emitidos de melhor maneira do que pelo movimento, pelo motor, pelo automóvel, pois “a perpétua transformação da estética bárbara do veículo americano fabricado em série, o exagero provocador de sua carroceria, de seus enfeites, manifestam a permanência da revolução social (*progress no american way of life*).” (VIRILIO, 1996). O objeto seriado que contém as falas sobre o assassino em série constitui, por vezes, uma metáfora visual, por outras um oxímoro que informa, quanto menor a velocidade maior a intensidade das ideias, mais clareza, menos distorção.

E é exatamente quando o deslocamento acaba que as noções ficam mais claras, ao entrar na casa funerária onde o corpo de Fredrica Bimmel espera como uma pista a ser decifrada, que a coordenação das ideias se solidifica, na referência do olhar e ser olhado. Na farsa de Crawford para despistar o Xerife local.

Clarice se vê tão sozinha que é este o momento onde ela mais longe consegue ir: em um movimento da memória é deslocada para o lugar em que ficou mais só em toda a sua vida: diante do pai morto. A voz de Crawford a traz de volta do *flashback* e se inicia a autópsia. Primeiro pela expulsão dos policiais que tomam café em volta do corpo coberto, depois pelo ritual de preparação em lidar com o corpo pútrido. Mas quase não há o que descobrir na autópsia de Fredrica que já não tenha sido descoberto. Entretanto, novas descobertas são realizadas por Clarice: Fredrica não é uma habitante local, suas unhas pintadas e furos nas orelhas indicam que provém de uma cidade maior. Dentro de sua boca há um casulo. Nada disso é tão relevante, o relevante está em Clarice que, agora, é testemunha da dor: ela se compadece e seu compadecimento fica registrado em sua voz gravada no pequeno aparelho que segura em suas mãos, enquanto a barulhenta *polaroide*, nas mãos do Agente Ray, estala o obturador. Clarice registra na máquina, mas registra em si mesma, uma nova motivação.



Figura - Sequência da autópsia - *The silence of the lambs* (1991) 43'27"

A autópsia em questão pouco tem a ver com os restos mortais da vítima, mas sim com as descobertas realizadas durante os deslocamentos; frente ao corpo não se descobre nada, mas se sente e fica claro que Clarice, sentada no banco de trás de carro que some no horizonte, perseguirá o mal até o final. Esse mal, configurado na imagem cinematográfica do monstro e suas implicações, é objeto do próximo capítulo.

SEXTO CAPÍTULO – Os dispositivos fílmicos: uma invasão violenta

Quem combate monstruosidades deve cuidar para que não se torne um monstro. E se você olhar longamente para um abismo, o abismo também olha para dentro de você.

(Friedrich Nietzsche, "Além do Bem e do Mal")

A escolha em trabalhar o conceito de violência neste capítulo retrata uma questão, um tanto mais profunda, que uma questão de estilo de escrita, ou mesmo um espaço maior para discussão do fenômeno da violência em relação ao cinema de *serial killer*. A questão da violência, neste caso, é um lugar a se alcançar, talvez represente o problema fundamental para compreensão do corpo monstruoso/humano e, em certa medida, explique a indexação do humano no universo da monstruosidade. Durante os capítulos anteriores, muitas vezes os personagens que compõem *The silence of the lambs* (1991) foram associados, nomeados como

monstros. Configuramos, a cada capítulo, partes deste processo que conduziam a certas constatações, tais como: a relação que as narrativas de *serial killer* guardam com as narrativas de horror e seus, por assim dizer, protagonistas sinistros; como Lecter foi construído com imagens do passado como canibal e também ligado a narrativas inesperadas que o identificavam ao próprio diabo; por fim, as escolhas estilísticas da narrativa que lançavam a postura em primeira pessoa como uma forma linguística de ligar o monstro ao espectador (questão ainda em preparo tratada no quarto capítulo). Contudo, neste capítulo, uma das situações mais importantes a ser explorada é a construção do monstro por meio da violência, assim como a definição do que é monstro e o que define a monstruosidade.

A ideia de monstro está tão interligada aos assassinos em série que, quando retorna-se ao “inventor do termo” (Robert K. Ressler), já nos títulos de seus livros eles se apresentam: *Whoever Fights Monsters* (1992) e *I Have Live in the Monster* (1997). A estranha escolha de uma frase de Nietzsche para sua obra de 1992, que serve de epígrafe a este capítulo, fornece uma pista, pois o monstro não é exclusivamente aquele de que se ocupa a literatura gótica de horror, mas sim um elemento que pode aflorar em qualquer pessoa. Julio Jeha, para a curta apresentação de *Monstros e monstruosidades de na literatura*, oferece a seguinte definição:

Monstros corporificam tudo que é perigoso e horrível na experiência humana. [...] Para Agostinho, “monstro” significava um afastamento pessoal de Deus, e só era aplicado a indivíduos considerados “anormais”. A literatura da Renascença descreve pecados específicos (ciúme, orgulho, etc.) como monstruosos. Neste caso, “monstruosidade” carrega implicações tanto estéticas quanto políticas. Deformidades externas revelam transgressão, pois o indivíduo personifica uma traição à natureza. Modernamente, a criatura de Frankenstein inaugura uma linhagem de monstros que fala do nosso mal-estar perante o desenvolvimento da ciência e o progresso tecnológico, assim como diante de guerras e genocídios. (JEHA, 2007 p. 7)

Ainda segundo Jeha, os monstros são criaturas desenvolvidas pelos homens, que inclusive desenvolvem os próprios “seres humanos” dos mundos ficcionais e, neste sentido, o monstro de Frankenstein deve ser compreendido também como uma monstruosidade, assim como o Labirinto em que o Minotauro habita é tão monstruoso quanto a fera. (JEHA, 2007 p. 8). A relação exposta por Ressler em seus livros segue de perto a noção de *The silence of the lambs* (1991) e do restante do *Arquivo Lecter*. A ideia de que tanto Lecter como os demais antagonistas da série são monstros também coloca os seus “caçadores” em igual posição. Contudo, a partir do índice observado como referência a uma “medida” que é a humanidade, o monstro torna-se por assim dizer, o avesso da humanidade – mas, como um homem pode se transformar em um monstro?

A primeira resposta que se pode aventar é que algo na experiência humana pode deslocar a ideia de “humanidade” para outro lugar. Acredita-se, no entanto, que este é um tema filosófico inesgotável, e prefere-se aqui adotar outro encaminhamento. Como explica Isabel Santaularia em seu livro *El Monstruo Humano*, de 2009, o termo monstro representa uma dificuldade em proporcionar uma definição capaz de englobar os múltiplos significados e delimitações que pode vir a construir. Desta maneira, a autora indica a ideia de que sejam elencados os diversos tipos de monstros no intuito de construir uma tipologia de tais “criaturas”, permitindo a observação, classificação e observação do número de variedades que são incomensuráveis. (SANTAULARIA, 2009)

Isto não significa elencar um bestiário, como faziam os homens medievais, mas sim, observar uma tipologia realizada com um diferente fim. No caso, destaca-se uma exposição realizada pela Biblioteca Nacional de Madri em 2000, organizada por Antonio Lafuente, Javier Moscos e Nuria Valverde. A proposta dos curadores foi apresentar uma tipificação pelos conceitos de corpo e desvio, ambos observados dentro de uma larga construção cultural. Segundo os autores, a categorização foi construída dentro de cinco modalidades. Transcreve-se a leitura realizada por Santaularia:

1. Monstruos del cuerpo natural. Son aquellos seres que se apartan de los cánones estéticos que conforman la norma de lo físicamente aceptable. En esta categoría se englobarían los seres que presentan malformaciones físicas, son estéticamente desagradables o tienen un aspecto repulsivo. En nuestra sociedad, se suele adjudicar también un alma deforme, una propensión innata a la maldad, a los seres maltrechos o repulsivos.
2. Monstruos del cuerpo político. Son seres que se apartan de las normas de conducta de una sociedad determinada; es decir, son productos de la cultura que establece las normas de convivencia. Cuando estas reglas dejan de funcionar producen una fauna de sediciosos, depravados, locos, fracasados o criminales.
3. Monstruos del cuerpo sobrenatural. Según los organizadores, en esta categoría poden encontrar a aquellos seres que pretensen al campo de la mitología o la religión: dioses, ángeles o demonios. Son, en definitiva, seres que sin ser extraterrestres o alienígenas, no pertenecen al plano de lo terrenal ni se rigen por las limitaciones físicas que afectan a los seres animales, como las almas atormentadas o los fantasmas.
4. Monstruos del cuerpo femenino. Aunque nos pese, vivimos en una sociedad patriarcal en la que la supremacía del hombre se ha construido a partir de la subordinación y, en algunos casos, la vejación y demonización de la mujer. Esto ha llevado, a lo largo da historia, a la construcción de la mujer como monstruosa [...]
5. Monstruos del cuerpo imaginario. Son los seres que nacen de nuestra imaginación, imágenes que fabricamos en los sueños o inducidas por estados oníricos. (SANTAULARIA, 2009 pp. 13-4)

Um verdadeiro repertório da monstruosidade, realizado com o intuito de catalogar imagens dos monstros dentro de uma referência de curadoria. Entretanto, Santaularia ainda lembra que estes não compreendem todos os “tipos” de monstros dos atuais bestiários que

transformam-se nas narrativas ficcionais da atualidade. Sugere a introdução de outras duas modalidades para percepção de monstros, estas um pouco mais contemporâneas, algo que dê conta dos novos monstros que o cinema, literatura e arte geraram nos momentos mais próximos, e que estão sobremaneira interligados a elementos dos sentimentos de medo e insegurança próprios do presente. Uma possibilidade seria perceber os efeitos do medo da morte, dos desconhecidos, as posturas xenófobas, assim como os novos sentidos dados ao mal nas sociedades de consumo e espetáculo. Podendo, desta maneira, também fazer parte deste “bestiário” pós-moderno: zumbis, crianças amaldiçoadas, cyborgues, robôs, extraterrestes e, principalmente os assassinos em série. A definição ampla sugerida por ela é a percepção de monstros físicos e monstros morais. Por físicos, entrariam aqueles que se definem desta forma por suas características físicas, assim como os expostos pela curadoria de Antonio Lafuente, Javier Moscos e Nuria Valverde, mas também os extremamente belos. Já os morais seriam definidos pelos outros conteúdos, como quebra dos comportamentos sociais de uma determinada sociedade e que colocam em evidência, por um lado, a maldade que o homem pode desenvolver e, por outro, a fragilidade do ser humano frente ao mal que o cerca. (SANTAULARIA, 2009 p. 15)

Neste sentido, o que mais chama a atenção em seu trabalho, *El Monstruo Humano*, foi o fato de a autora ter compreendido que um dos possíveis elementos de indexação de um ser humano à categoria de monstro é dado pela ação que desenvolve, em suas palavras: “*Otra característica que comparten los monstruos es que provocan temor y se los considera seres peligrosos capaces de grandes dosis de violencia*” (SANTAULARIA, 2009 p. 16).

A violência é um fenômeno presente em praticamente toda a história do cinema, e a linguagem cinematográfica teve contato direto com discursos, cenas e motivações violentas do cinema mudo ao espetáculo *IMAX*. Em grande parte, isto ocorre porque o cinema ocupa um papel hoje fundamental para vida, que é a apresentação de relações humanas em movimentos de tornar visível o que não está lá, mas, diferente da imagem (*imago*), o cinema distancia-se das artes plásticas pelo poder de contradizer-se. (RANCIÈRE, 2012 p. 14). Logo, opera em relações que vão além da causa e efeito. Ao exibir o fenômeno da violência em uma lógica desmedida, pode colocar o espectador em lugares de empatia com o da vítima da violência e oferecer espaços de discussão pública, como será observado. Mas a principal questão para a relação entre cinema e violência é o fato deste fenômeno ser parte constitutiva da vida humana, e estar intrinsecamente ligado ao processo de organização das sociedades contemporâneas.

É preciso, já num primeiro momento, observar que o fenômeno da violência em imagens em movimento é uma figuração peculiar da sociedade contemporânea, conformando uma

relação em si mesma. Embora óbvia, esta declaração pode servir a um propósito. Apenas a sociedade atual configurou simulações de violência para o entretenimento próprio, em outros momentos da história os "espetáculos" de violência envolviam a realização do ato violento, geralmente em âmbito da esfera pública e com mais elementos que o entretenimento, como o Coliseu Romano até as lutas de pugilismo e outros tantos. É certo que o teatro também representou a violência em seus palcos, e nem por isso os atores eram imolados em público. Entretanto, também é correto afirmar que somos o primeiro grupo social a chegar a um índice de realidade bizarra das simulações do ato violento, assim como, graças ao advento da TV, fomos capazes de construir uma relação mais íntima com estas imagens ao veiculá-las nos ambientes privados e, por vezes, individualizados. Repetidas à exaustão, estas imagens, apresentadas cotidianamente por diferentes meios e mediações (cinema, TV, computadores e telefones celulares), fazem parte de um modelo de sociedade específica e cabe-nos entendê-la como tal: foi dentro deste modelo social que a imagem do *serial killer* surgiu e é nela que nos concentraremos agora.

No Jargão clássico das ciências humanas, tratam-se de "sociedades regidas pela cultura de massa" (BUCCI, et al., 2004 p. 88) - e, embora o termo seja hoje questionável, pode-se apontar para certa precisão, uma vez que organizamos parte de nossas vidas por estes processos. As relações entre violência e meios de comunicação chamaram a atenção da academia e de intelectuais interessados em desvendar os meandros, o significado e os impactos de tais relacionamentos. Diversas teses e pesquisas perpassaram as áreas das ciências humanas, as biológicas e psicológicas criando uma larga escala de percepção e um sem número de trabalhos. Mas é possível distingui-las em duas grandezas: A) De um lado, situam-se os estudos que buscam comprovar que a presença de conteúdo de violência nos meios de comunicação tende a causar mais agressividade nos espaços sociais. B) Do outro lado, estão as pesquisas que defendem que a programação violenta em meio de comunicação cria um canal de reflexão, permitindo uma distinção entre realidade e ficções (nestas, geralmente, a construção da pesquisa se dá com produtos culturais de ficção de fácil reconhecimento e separação entre história narrada e "vida real"; tratam-se, ainda, de pesquisas voltadas a crianças apresentadas a programações de desenhos animados com cenas de violência). Na segunda grandeza, algumas pesquisas que extrapolam as relações mais cotidianas apresentam-se como uma percepção de que as imagens da violência nos meios de comunicação, em alguns casos, servem de catarse ou exorcismo de fantasmas sociais e individuais, aproximando-se dos resultados que alguns estudiosos do cinema haviam desenvolvido.

Contudo, observa-se que, no caso da compreensão do fenômeno da violência, as pesquisas aparecem de maneira incipiente. Torna-se interessante ultrapassar tais discussões. Neste sentido, é necessário assumir que a violência ocupa papel importante no desenrolar da vida cotidiana, principalmente quando observada na relação indivíduo e sociedade. Defini-la em uma proposta de causa e efeito significa uma simplificação que deixa de lado o importante fato de que "a violência do imaginário independe dos conteúdos que as imagens da cultura de massa representam". (BUCCI, et al., 2004 p. 88).

É bastante claro e notável que as pesquisas desenvolvidas sobre a violência e o cinema, principalmente aquele ficcional, revelam um tipo específico de relação entre elementos da agressão e da pulsão de satisfazer certos desejos (desejos estes que, ao serem satisfeitos, podem representar o fim do "pacto" social entre os agentes), sejam constituídos como uma catarse que a linguagem do cinema opera. Neste sentido, o mundo no filme, por mais violento, sanguinário ou louco que possa parecer, tem uma premissa racional e centralizada. O cinema é dispositivo que torna visível o sonho ou que dá forma sensível a um apanhado de imagens que estava em outro lugar, o imaginário, o desejo.

(...) cinema ficcional, justamente porque é chamado de sétima arte; um filme pode ser louco por artifício, apresentar os signos culturais da loucura, jamais ele é louco por natureza (por estatuto icônico); ele é sempre o próprio contrário de uma alucinação; é simplesmente uma ilusão; sua visão é sonhadora, não ecmnésica. (BARTHES, 2011 p. 125).

Mas se a violência é inerente às relações sociais, se faz parte dos processos mais intrínsecos da psique humana⁴⁹; e se os filmes não são produto da desrazão, por que as imagens violentas no cinema (e nos demais meios) resultam em tantas incógnitas, dificuldades e variáveis? Na tentativa de construir uma resposta para uma pergunta que, já de antemão, parece não ter resposta certa, ou ao menos coesa, a primeira questão a ser levantada deveria ser: o que é violência, e como ela funciona no sentido fílmico?

⁴⁹ Esta noção foi veementemente defendida por Freud, em textos chaves como *Totem e tabus* (1912-13), com a definição de dois tabus gerados pelo assassinato do pai da horda primeva por seus filhos, o tabu do "não matarás" e do incesto, personificado na tragédia de Édipo. (FREUD, 2012). No livro de 1913 ele observou que o primeiro crime é, na verdade, um dos muitos que ocorreriam para o desenvolvimento da sociedade humana. Se em 1913 ele observa que a sociedade se funda por "forças" destruidoras, em "O estranho" (*Das unheimlich*, 1919) Freud condiciona uma apreciação dos recalques, dos controles das pulsões, que existem nos seres humanos para que estes possam conviver em sociedade. O estranho, então, é aquilo que cada indivíduo carrega dentro de si, mas mantém recluso. (FREUD, 2010). A noção, entretanto, que parece mais acabada, desta ideia, provém do ensaio de 1929, *Mal-estar na civilização*, onde a ligação direta entre a psique e o impulso de morte e destruição (FREUD, 1997). Peter Gay Sugere que este tenha sido o trabalho mais sombrio de Freud (GAY, 1989 p. 495), contudo este ensaio foi seminal para o desenvolvimento de vários autores entre ele destaca-se Norbert Elias. É possível entender que grande parte da obra de Elias tentou transformar a ideia de controle do desejo de destruição em programa para suas próprias teses sociológicas, que em Elias lê-se *processo civilizatório*.

O termo violência, assim como o fenômeno que a compreende, é um tanto escorregadio em sua definição. Pode englobar um conjunto muito grande de questões, dependendo do ângulo analisado. Violência pode ser um instrumento do político, como é possível observar nas teorias políticas clássicas; em outros momentos, pode ser vista como um elemento totalmente externo ao jogo político, como expôs Hannah Arendt⁵⁰. A conceituação de violência é muito disforme e um dos motivos pode ser explicado pela definição abrangente de que ela é um produto das relações sociais e históricas e, assim, violência é aquilo "que em um dado momento uma pessoa, um grupo, uma sociedade considerou como tal." (WIEVIORKA, 2007 p. 1148). Não é possível definir todo o conjunto de sentidos que o fenômeno pode englobar, nem especificar uma delimitação de situações que deva ou não ser exposta pela palavra polissêmica “violência”, sem antes compreender as configurações sociais que nomearam tais fenômenos.

Compreendê-la dentro do cinema, então, traz outro problema, já que a própria relação entre os meios de comunicação e o indivíduo também prova ter mais elementos do que as linhas de interpretação da *cultura de massa* como teoria. Comportando também noções como mediação, experiência e negociação, estas características indicam que o receptor/espectador das mensagens representa muito mais que uma esponja que retém conteúdos, e que as relações culturais e históricas devem ser elementos presentes nas percepções.

Contudo, faz-se necessário construir uma fronteira mínima para o fenômeno da violência para a configuração social que produziu *The silence of the lambs* e o restante do *Arquivo Lector*. Neste sentido é preciso lembrar que muitos dos trabalhos sobre violência tiveram suas “origens” em leituras clássicas de eventos violentos, caso exposto, por exemplo, na longa tradição de escrita criada por leituras de textos como *O Antigo Regime e a Revolução*,

⁵⁰ O fundamental ensaio de Hannah Arendt “Sobre a violência”, escrito no final da década 1960, constitui um importante documento no que tange o repensar a política. Arendt foi incisiva e perspicaz ao remover a lógica da violência dos comportamentos políticos: para a autora, quando a violência tem início, todas as formas de política cessam. Isto é muito significativo no que tange ao ato de interpretar o mundo político, restringindo os espaços da política a uma esfera de diálogo, consenso e dissenso. Este pensamento cria uma separação entre o projeto de Arendt e dos demais pensadores até então. A própria autora já indica isso: “Se nos voltarmos para as discussões do fenômeno do poder, rapidamente percebemos existir um consenso entre os teóricos da política, da esquerda à direita, no sentido de que a violência é tão-somente a mais flagrante manifestação do poder. 'Toda política é uma luta pelo poder; a forma básica do poder é a violência', disse C. Wright Mills, fazendo eco, digamos assim, à definição de Max Weber, do Estado como o 'domínio do homem pelo homem baseado nos meios da violência legítima, quer dizer, supostamente legítima'. (ARENDR, 1994 p. 31) E adverte que: (...) deve ser admitido que é particularmente tentador pensar o poder em termos de comando e obediência, e assim equacionar poder e violência.” (ARENDR, 1994 p. 38) Neste sentido, o conceito de violência em Arendt abre uma nova perspectiva de compreensão ao termo, mas, como lembra André Duarte “suas distinções [entre elas violência e política] estão enraizadas na análise conceitual de certos fenômenos políticos minoritários, e mesmo excepcionais, ao longo da história ocidental, os quais, entretanto, constituem instâncias privilegiadas da experiência política democrática [...] (DUARTE, 2004). Contudo, observa-se também que a percepção desta *distinção* ganha um sentido importante na leitura do universo das questões sobre crime, sobre a criminalidade, as distensões prisionais, assim como das imagens que os cercam.

de Alexis de Tocqueville, em especial o capítulo 4 do livro III, onde, tendo como base de seu pensamento, um conjunto muito largo de trabalhos foi estabelecido gerando a “teoria da frustração relativa”, na qual a violência ganha um estatuto político e extrema importância na refiguração de modelos políticos. Trata-se da percepção de que os agentes sociais reagem a sistemas de poder opressivos, quando estes começam a liberar ou diminuir seu controle. Sendo assim um motor para interpretação da Revolução Francesa.

A violência então passou a ser tratada como importante elemento do mundo político, e graças à sua construção polissêmica a dificuldade de compreensão deste fenômeno aumentou em larga escala. É certo afirmar que, em muitos casos, o termo violência é empregado de maneira a englobar um conjunto “impreciso” de significados, por vezes, mascarando certos problemas. O caso é bastante interessante quando observa-se os Estados Unidos no final do século XX, pois as imagens geradas sobre conteúdos violentos são particularmente exageradas em relação às práticas em si mesmas - o que não significa que as práticas violentas eram poucas em relação aos números relativos do período. Para confirmar isso basta consultar as estatísticas levantadas no próprio VICAP. Os números são largos, mas as representações são mais ainda. Cinema, literatura e outros dispositivos midiáticos apresentam imagens de violência, dor e tortura em uma relação desproporcional com os ocorridos.

Questões como problemas raciais e étnicos e a violência doméstica mudam o sentido do problema da violência no espectro de pesquisa, pois demonstram alguns espaços não avaliados do fenômeno tradicionalmente pensado para o mundo da transformação política. Neste sentido, quando o termo violência aparece, ele deve ser problematizado tendo em vista tratar-se de uma relação em, no mínimo, três aspectos: o *político*, o *íntimo* e o da *significação*. No âmbito *político*, a violência deve indicar dois fatores: a) ela é criadora, pois é por meio da violência que se destroem os mundos políticos antigos e instauram-se os novos (seja a violência física, resultante de lutas e confrontos; seja ela simbólica, a institucionalização de hábitos sociais e culturais); b) ela é um indicador, pois onde a violência ocorre observa-se que grande parte dos conflitos sociais e culturais não geram demandas suficientes para serem atendidos pelos espaços da “grande política soberana”.

Já a via da violência em sentido *íntimo* revela uma característica menos “calculada” do universo de pesquisas sobre a violência, uma vez que apenas com a revolução desenvolvida pelo multiculturalismo (dos anos 1960 em diante) estes temas de pesquisas apareceram à vista de todos. Trata-se da percepção de que a violência percorre grupos, comunidades e famílias, independente de classes sociais, etnias e religiões, sendo um fenômeno duro e interligado ao processo de convívio sociocultural. Ela é íntima, pessoal, pois ocorre na carne, na psique e tem

vítimas de carne e osso. Os fatores de geração deste tipo de violência podem ser vários: o Estado, as instituições ou as pessoas. Na maior parte das vezes não é possível explicar por que a violência ocorre desta maneira, pois qualquer tentativa transforma-se em especulação e domínio sobre o *outro*.

A última via proposta refere-se à significação em dois momentos: as apresentações dos atos de violência e as imagens destes processos. As sociedades contemporâneas desenvolveram um conjunto sem igual de maquinarias para produzir imagens, e a veiculação de imagens violentas acaba por torná-las interessantes, motivadoras de curiosidade e, talvez, até mesmo catárticas. Norbert Elias, no seu livro *A busca da Excitação*, explica que nos esportes onde a violência predomina, ou que tiveram suas origens em formas de combate, como futebol, o boxe e a esgrima, houve, com o passar do tempo, um conjunto de regramentos para contenção da violência exagerada, diminuindo o número de ferimentos mortais. (ELIAS, et al., 1992). Pois bem, estes são exemplos de práticas de *significação* e apresentação de violência que transformaram-se em esportes socialmente aceitos e marcadamente grandes espetáculos. Neste sentido, a representação social da violência desdobra-se em duas, aquela que constrói simulacros de atos violentos (cinema, literatura, teatro, jornalismo, etc.) e aquela que constitui-se em atos de violência “controlados” com o intuito de entreter.

Dentro da via da *significação* da violência os operadores sociais são construídos em relação a vários elementos, dentre os quais destaca-se o problema da insegurança. Robert Castel demonstrou como nas sociedades pré-industriais a insegurança interna cristalizou-se na figura do vagabundo, “do indivíduo desfilado por excelência, ao mesmo sem inscrição territorial e sem trabalho”. (CASTEL, 2005 p. 14). Nas sociedades contemporâneas a noção de insegurança passa por vários outros processos, mas ao que parece um deles é uma coordenação entre o medo de ficar exposto, sem as proteções do Estado, e ter de apoiar-se nos regimes de segurança comunitários, como já observado anteriormente. Trata-se de um processo que passa pela ideia de confiança, em um mundo de *corrosão de caráter*, onde as lógicas de futuro não são garantidas. (SENNETT, 2005). Não seria de estranhar que imagens como a do *serial killer* ganhassem uma atenção especial, uma vez que, em certa medida, elas expõem a ideia de que um “igual”, um membro da mesma comunidade, é um monstro devorador de homens. É preciso perceber que a representação da violência, em qualquer uma das mídias, é, na verdade, uma apresentação de certos receios sociais que convergem para um “símbolo” específico - no caso deste trabalho, a descoberta de que o *serial killer* não é apenas um monstro humano, mas um monstro humano e fantasma social que assombra as sociedades que sofrem com altos índices de violência real e insegurança quanto ao futuro de seus indivíduos.

Mesmo tendo isso como baliza de trabalho, a questão violência e cinema compõe uma situação singular, a qual pode ser verificada sem muitos problemas: trata-se da relação entre exposição (no sentido de representação da violência) e padrões de resposta. Contudo, diferencia-se das exposições de causa e efeito que figuram a apresentação de cenas de violência com a resposta agressiva em espaços sociais. Deve-se ter em mente que a real transformação ocorrida não está na transposição do comportamento violento para vida (que depende de tantas outras relações), mas sim na construção de uma intensificação das imagens de violência. É certo afirmar que, quanto mais o público é exposto à violência, mais o "limiar de tolerância diante da truculência" (BUCCI, et al., 2004) é aumentado. Segundo Maria Rita Kell, esta não é uma relação mecânica segundo a qual, ao se ampliar os limites de tolerância a estas imagens, os indivíduos irão responder de maneira agressiva. Para a autora, o aumento gradual da tolerância em relação a violência pode gerar uma consciência de que é normal todos os conflitos terminarem com a aniquilação do corpo do outro. Neste sentido, o que importa não é a repetição do padrão de agressão, mas sim a compreensão de que tal padrão é solução para questões sociais: trata-se da *banalização da violência*.

Isto é muito significativo para o entendimento da construção e modificação da imagem do *serial killer* para o cinema e para os meios de comunicação em geral que a veicularam. Explica, em parte, a transformação do assassino em herói da história, elemento presente em toda a trilogia Lecter e que hoje ocupa vários outros produtos: a ideia de que o monstro humano, representante do mal absoluto, transforma-se em herói. E esta transformação ocorre em menos de vinte anos - como foi visto no primeiro capítulo, as transformações nos gêneros que deram origem aos textos filmicos e literários demoraram anos, décadas e até séculos para ocorrer, mas, no caso do filme/romance de *serial killer*, a mudança foi muito rápida.

Em uma comparação, por exemplo, entre filmes separados por décadas, é possível observar a explanação da autora de melhor forma. Para tanto, foram escolhidas duas cenas referentes ao primeiro assassinato cometido por dois personagens em diferentes filmes. O primeiro refere-se à cena clássica do chuveiro em *Psycho* (Psicose, 1960), onde a personagem de Janet Leigh, Marion Crane, é esfaqueada por Norman Bates durante o banho. Trata-se da sequência chave do filme. Uma total inversão dos códigos filmicos de época, ao eliminar a protagonista feminina, em outras palavras, matar a mocinha do filme, fez de *Psycho* um divisor de águas. Centrando a imagem do protagonismo no assassino, um filme anti-policia e proto filme de *serial killer*, inaugura a linguagem e constrói um tipo de enredo que só terá adesão nas décadas posteriores, com a outra ponta de nosso exemplo, que é o filme *The silence of the lambs* (1991). Neste, o recorte de sequência é tão importante quanto o do filme de 1960, e foi escolhido

pela referência de ação e importância na trama: trata-se do primeiro ato assassino de Hannibal. Enquanto o assassinato em *Psycho* (1960) desenvolve a trama, o de Hannibal é o ponto de virada para introdução da personagem feminina como única protagonista. Se em 1960 o assassinato retirava a figura feminina de cena, o de 1991 a introduziu, fechando a jornada de Clarice como heroína.

Quanto à história do *The silence of the lambs* (1991) o leitor já tem conhecimento, já sobre *Psycho* (1960), há necessidade de construir algumas ferramentas de observação. O filme realizado por Alfred Hitchcock foi resultado da adaptação do livro de mesmo nome, escrito por Robert Bloch em 1959, o que aproxima mais as duas produções. Mas certos processos de linguagem devem ser observados, principalmente quanto às cenas que foram monumentalizadas, como as sequências escolhidas para comparação.

Em *Psycho* (1960), Marion Crane é secretária de uma imobiliária, e seu chefe dá-lhe a tarefa de depositar quarenta mil dólares em dinheiro. Tentada pela quantia, ela prefere fugir para encontrar seu amante. No caminho ela acaba chamando a atenção de um policial e, na tentativa de despistá-lo, acaba se perdendo. O primeiro ponto de civilização que encontra é o Hotel Bates, um hotel em meio ao nada gerenciado pelo estranho taxidermista amador Norman Bates, de propriedade da Sra. Bates (mãe de Norman). Marion decide passar a noite no hotel e, ao arrumar seus pertences, escondendo o dinheiro, decide tomar banho. Enquanto se banha, uma estranha figura invade o banheiro e a esfaqueia até a morte. Norman grita que sua mãe teria “feito novamente”, e corre para limpar a cena do crime e esconder o corpo. Preocupada com sua irmã Marion, Lila Crane decide procurá-la, e a ela junta-se o detetive Arbogast. Ele é assassinado por Norman enquanto investiga, mas não antes de avisar Lila, que se junta a Sam (o amante de Marion). Eles acabam desvendando que o assassino é Norman Bates e o capturam.

Vários elementos deste título transformaram-no em objeto de culto, mas a sequência do chuveiro ganhou vários elementos que a transformaram em um monumento do cinema. O filme teve uma refilmagem em 1998 dirigida pelo diretor Gus Van Sant, com o mesmo nome, *Psycho*, realizada como uma homenagem ao filme de 1960. No filme *Hitchcock*, de 2012, a sequência foi retrabalhada de um possível ponto de vista⁵¹.

⁵¹ Além dos filmes, ainda existem diversas apropriações do *Psycho* (1960) na arte, como a *24 Hours Psycho* (1993), de Douglas Gordon, *Schizo Uncopyrighted* (2004), de Diego Lama e *Psycho(s): A Live Remix* (2006), de IP Yuk-Yiu, todas analisadas na Dissertação de mestrado de Alexandre Milagres, intitulada *Psicose apropriado: Deslocamentos e transformações de uma imagem do cinema pelo vídeo*, de 2009.



Figura, *Psycho* 1960. 00:44:05

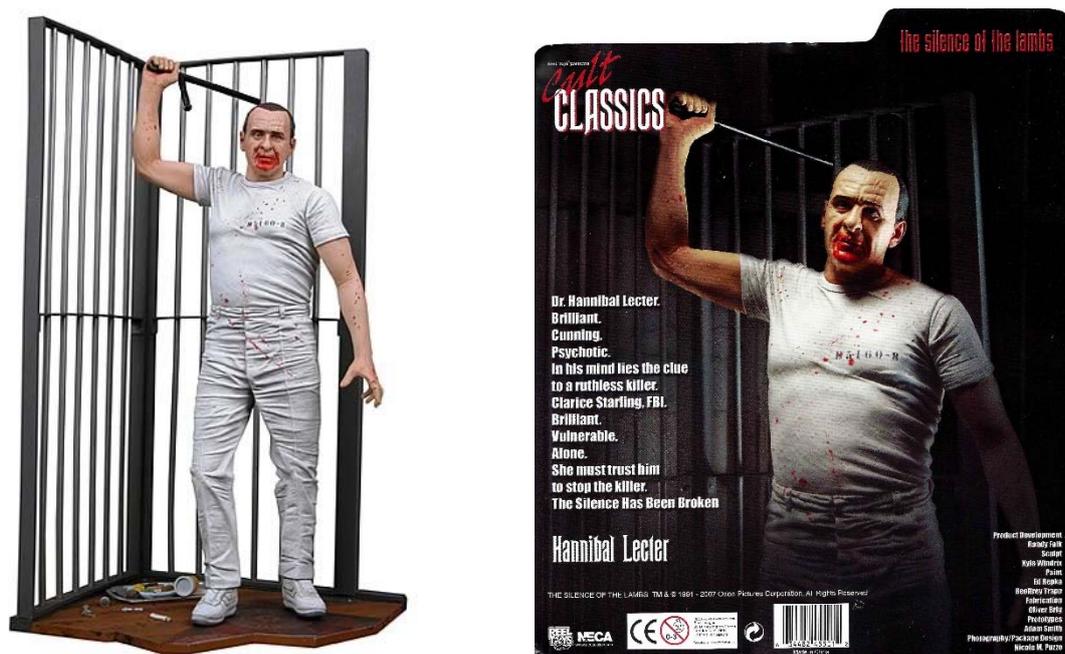


Figura, *Psycho* 1998. 00:45:24



Figura, *Hitchcock* 2012. 00:58:51

The silence of the lambs (1991) recebeu muita atenção, várias das cenas foram citadas e parodiadas por vários filmes, mas a sequência da fuga de Hannibal recebeu um outro tipo de referência e monumentalização. A sequência foi construída em formato de *action figure* (bonecos colecionáveis), retratando o momento de violência de Hannibal em relação aos policiais durante sua fuga.



Action figure, Hannibal Lecter de *The silence of the lambs* (1991), fabricado por Neca Toys, 2007 ao lado direito o encarte da embalagem com características de Hannibal

Desta forma, parece coerente analisar estas duas sequências para compreender as transformações nas formas de tratamento da apresentação da violência.

6.1 – A sequência do chuveiro em *Psycho* (1960)

A sequência de *Psycho* tem início com o um plano médio da personagem Marion Crane, sentada à uma escrivaninha, em frente à janela. Ela escreve em uma caderneta e, ao primeiro corte, dos setenta e três planos que dividem a sequência de apenas quatro minutos, descobre-se que ela faz a contabilidade de seus gastos em detrimento do dinheiro que roubara. Na primeira movimentação de câmera um espelho no fundo do plano fecha as proporções claustrofóbicas do quarto de hotel, em uma trucagem para esconder o equipamento de filmagem com um papel de parede que é refletido. No espaço filmico estão apenas Marion e o espectador *voyeur* que observa a tudo, juntamente a Norman Bates que, antes do início da sequência, havia espiado de seu escritório/covil a linda Marion se despir, como é possível observar nas figuras *Psycho 1960*. 00:44:14 a 00:44:05. Embora sejam planos que não façam parte da sequência escolhida, é importante observá-los tendo em vista certas condições.

Quando Bates fica parado frente a um quadro que é visto de relance, nota-se que é uma pintura clássica ou, ao menos, uma reprodução em estilo clássico. O tema é facilmente

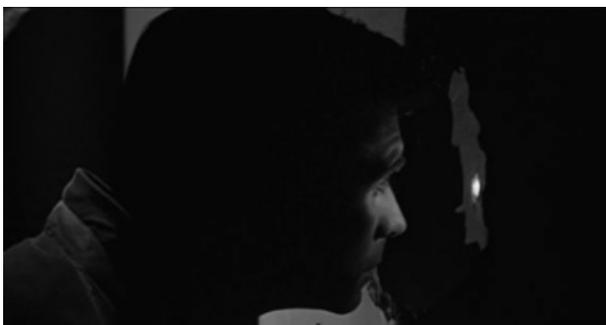
apreendido: trata-se de *Susana e os anciões*, um texto bíblico que foi retratado por diversos pintores. A história narra que dois anciões acusam Susana de atos libidinosos após terem-na espionado durante o banho. Num primeiro momento tentam chantageá-la e, não obtendo sucesso, a expõem a julgamento. Os velhos são desmascarados por Daniel, que os coloca em contradição. O ponto, entretanto, está no ato de ver, de observar, próprio do voyeurismo, que a cena anuncia, pois, ao remover o quadro, Bates será o observador que invade um momento íntimo de Marion. Contudo, é o contexto narrativo o que interessa aqui. Como já foi visto, uma das características de linguagem dos produtos culturais de temas de *serial killer* é o ato de ver a vítima e, por conseguinte, fazer ver o espectador por meio de seus próprios olhos. Esse recurso estilístico aparece ainda diluído em meio a outros, em *Psycho*, mas pode ser visto claramente na *Figura Psycho 1960. 00:44:14*. Um ponto referente é a colocação de algumas informações em primeiro plano para lembrar o espectador de onde vem a imagem, sem que essa se confunda com a imagem cinematográfica em geral.



Figura, *Psycho* 1960. 00:44:05



Figura, *Psycho* 1960. 00:44:10



Figura, *Psycho* 1960. 00:44:11



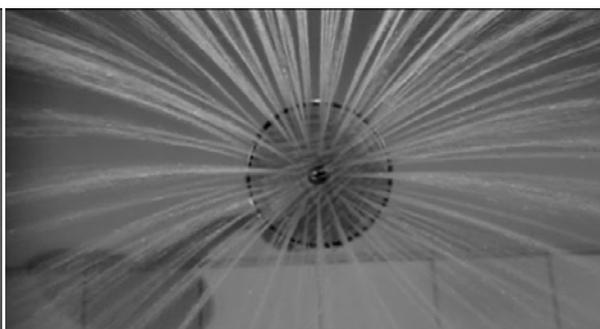
Figura, *Psycho* 1960. 00:44:14

Em muitos sentidos, este processo trabalha pondo à prova a noção de beleza física, quando Marion se despe e entra ao chuveiro a constituição da cena impõem a exploração do

corpo da atriz, como também ocorrera em momentos anteriores, na primeira sequência, onde ela aparece com o amante e, posteriormente, quando prepara-se para fugir. Por certo que o filme ou, ao menos, os primeiros quarenta minutos de filme, tem uma centralidade na personagem, que é apresentada em situações de angústia e risco. Esse recurso cria um tipo de empatia do espectador com a personagem, e ela recebe o limite quando chega o momento do banho. A água parece levar todas as preocupações de Marion, o que pode ser visto nos planos de 00:46'36" a 00:46'58" da sequência (Figuras abaixo).



Figura, *Psycho* 1960. 00:46:35



Figura, *Psycho* 1960. 00:46:43



Figura, *Psycho* 1960. 00:46:45



Figura, *Psycho* 1960. 00:46:48



Figura, *Psycho* 1960. 00:46:51



Figura, *Psycho* 1960. 00:46:58

As imagens em branco e preto apresentam uma referência de prazer em relação dupla: a personagem alivia-se do peso das angústias que carrega e enfrenta até então, e outro fator que, em si, representa uma dificuldade, pois os planos intercalam cenas de Marion e do chuveiro.

Seria fácil apelar para questões de época e problematizar a questão seguindo a ideia de que foi uma maneira de burlar as regras de censura do *Motion Picture Production Code*, tornando a espectadorialidade mais subjetiva, ou menos indireta. Seria possível, também, imaginar que os planos foram colocados no processo de pós-produção enquanto o filme era montado, mas existem alguns indícios que provam o contrário.

Contudo, quando observado o *storyboard* realizado por Saul Bass, vemos que nele o quadro da ducha já havia sido pensado (embora em outro momento), o que conduz à pergunta: que significado ele tem? No trabalho de William Rothman, *Hitchcock: The murderous gaze*, de 1982, o autor oferece uma visão muito peculiar sobre esta parte da sequência. Ele diz: "O banho de Marion é uma cena de amor em que o chuveiro é seu parceiro imaginário desumanamente calmo e equilibrado. O chuveiro também é um olho. O assassinato de Marion é um estupro e também um cegamento." (JAMESON, 1995 p. 123)⁵².

A análise de Rothman dirigida às construções poéticas de *Psycho* produz interpretações em profundidade de certas passagens que ficariam despercebidas a intérpretes menos detalhistas. Por vezes, em sua análise de *fotograma-a-fotograma*, identifica signos, mitologias e alegorias que reinventam os sentidos do filme e, até mesmo, da obra de Hitchcock. Mas, da profundidade de sua análise, o que interessa agora é a evidência do plano do chuveiro ser um olho (especificamente imagem 00:46'43"). Quando observado em frame estático, é inegável a impressão de que um grande olho toma todo o plano apresentado, a ponta da ducha sendo a pupila e os fachos de água as estrias da íris - detalhe que também pode ser visto no *storyboard*, porém sugerido para momentos mais adiante. Entretanto, que diferença poderia fazer esta constatação para o conjunto da sequência?

É certo afirmar que a relação com o olhar, o ver e ser visto e, principalmente, com os olhos, é fundamental à sequência. As construções de planos acelerados não evidenciam apenas o disfarce da violência explícita, "pornográfica." (JAMESON, 1995 p. 123). Em certo sentido, a violência da imagem foi intensificada pelo ordenamento descontínuo de explosões e contrações dos planos, que passam do plano médio para o detalhe no mesmo segundo ou, ainda, no plano *close-up* de Marion, que terá um movimento de zoom – porém, o movimento não deve ter ficado satisfatório, uma vez que teve alguns fotogramas removidos, criando uma transição entre o *close-up* para o *supercloseup* de maneira instantânea. Esse efeito não permite que o olho

⁵² Escolheu-se a tradução realizada no livro de Jameson, mas o original é: "*Marion's shower is a love scene, with the shower head imaginary partner, inhumanly calm and poised. The shower head is also an eye. Marion's murder is a rape. It is also a blinding.*" (ROTHMAN, 2012 p. 6102). O texto de Rothman tem uma das mais completas análises de *Psycho*, e, se não é o guia definitivo para o filme, encontra-se entre os materiais mais relevantes sobre o assunto.

perceba a diferença de aproximação, mas aumenta a sensação de angústia da sequência fazendo o plano estourar. Como pode ser visto nas figuras (de 00:47'18" a 00:47'18" abaixo) que pertencem ao mesmo segundo de filme. Neste momento da sequência também tem início a trilha cadenciada que ficou famosa, composta por Bernard Herrman. É a introdução do assassino, um momento tão memorável que precisava ter um olho que o testemunhasse por completo. Assim como o som da água que permanece banhando os personagens, o olhar do espectador também penetra na cena graças às mudanças de angulação de câmera que quase circundam a vítima.



Figura – *Psycho* (1960) 47'18"



Figura – *Psycho* (1960) 47'18"



Figura – *Psycho* (1960) 47'18"

Ainda existem as citações diretas em referência ao olho, que compõem o final da cena. Quando Marion encontra-se pensativa, elaborando a contabilidade de seu roubo, as imagens recebem uma carga a mais, e a pergunta “se Bates ainda está lá” deve continuar ao menos até a primeira parte da cena do chuveiro. O começo efetivo da cena do chuveiro tem início quando Marion decide se desfazer das provas que está construindo ao calcular suas despesas, e leva-as ao banheiro do hotel. Ao fechar a porta e se despir, a protagonista fica num estado de total fragilidade. O espaço íntimo será o objeto de configuração do suspense, a ausência de trilha sonora, que desaparece no momento em que a mulher entra a banheira, sendo substituída por

sons banais e cotidianos da cortina, de seus suspiros, da água... criando uma tensão que invade e amplia o sentido da ação do assassino. Este, entra lentamente na cena, primeiro no fundo do plano, de maneira parcialmente observável, pois a cortina fosca embaça a visão, para em seguida aparecer em uma explosão de imagem, som e movimento.

Quanto ao assassino, este entra em cena de maneira pouco visível, pois dele pode-se ver apenas a silhueta filtrada pela cortina de plástico que separa Marion de seu agressor. Do plano próximo do perfil de Marion a câmera movimenta-se em um *traveling* curto para enquadrar o vulto em plano médio. O assassino terá poucos planos, menos do que a faca que segura, o que interessa aqui é o corpo de Marion e a modificação da escopofilia de Norman Bates para o *voyeurismo* sádico até a hora da punição. Laura Mulvey definiu esta relação de maneira precisa:

(...) a escopofilia fetichista valoriza a beleza física do objeto, transformando-o em algo satisfatório em si mesmo. Pelo contrário, à primeira saída, o voyeurismo tem associações com o sadismo: o prazer consiste em eliminar a culpa (imediatamente associada à castração), afirmando controle e subjugando a pessoa culpada através da punição ou do perdão. Este lado sádico ajusta-se bem à narrativa. O sadismo procura uma história, depende de fazer algo acontecer, impondo uma mudança noutra pessoa, uma batalha de vontade e força, vitória/derrota, durante um período linear com um princípio e um fim. Por outro lado, a escopofilia fetichista pode existir fora do tempo linear, visto que a pulsão erótica se foca apenas no olhar. Estas contradições e ambiguidades podem ser claramente ilustradas através de trabalhos de Hitchcock e Sternberg, que praticamente usam o olhar como conteúdo ou tema de muitos dos seus filmes. Hitchcock é o mais complexo, visto que usa ambos os mecanismos. (MULVEY, 1983 pp. 447-8).

Da escopofilia à punição, o corpo de Marion se perde no tempo escoando pelo ralo. O próprio processo de movimentação da personagem indica isto. Após ser esfaqueada Marion desliza pela parede esticando a mão ao primeiro plano onde tenta alcançar a cortina do banheiro; havia sido ela a última barreira que a separou de seu algoz, e é nela que a personagem buscará auxílio. Ao arrebentar a cortina, Marion cai com o rosto ao chão do lado de fora da banheira, novamente o olho lacrimejante lava o corpo de Marion e é mostrado ao longo de um movimento de câmera que parece abandoná-la seguindo o sangue para o ralo e, por fim, para a transição em *fade in* sobrepondo o ralo pelo olho morto de Marion.



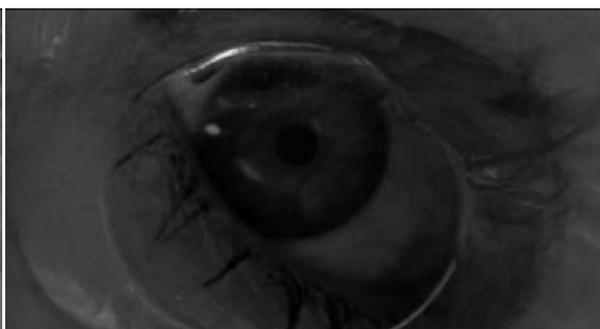
Figura, *Psycho* 1960. 00:48:04



Figura, *Psycho* 1960. 00:48:14

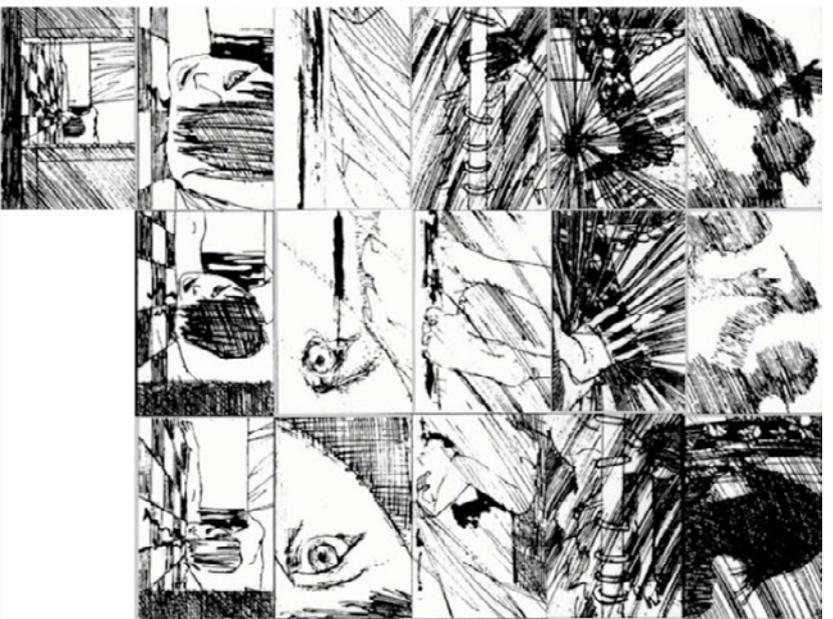
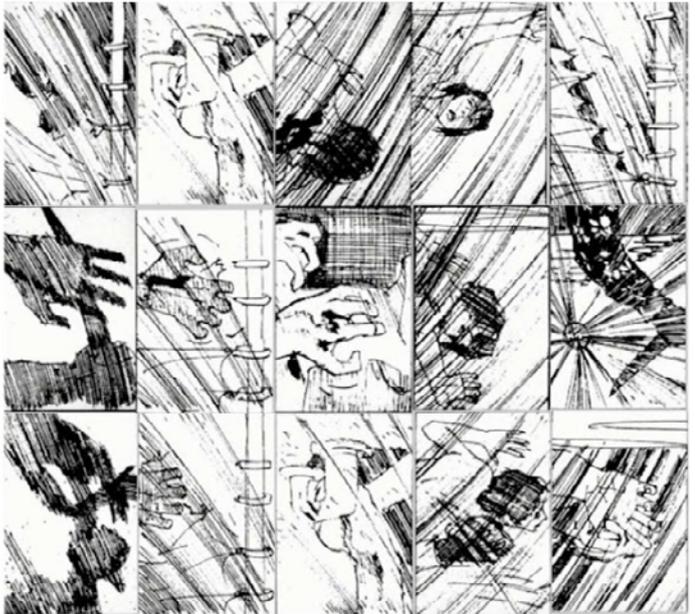
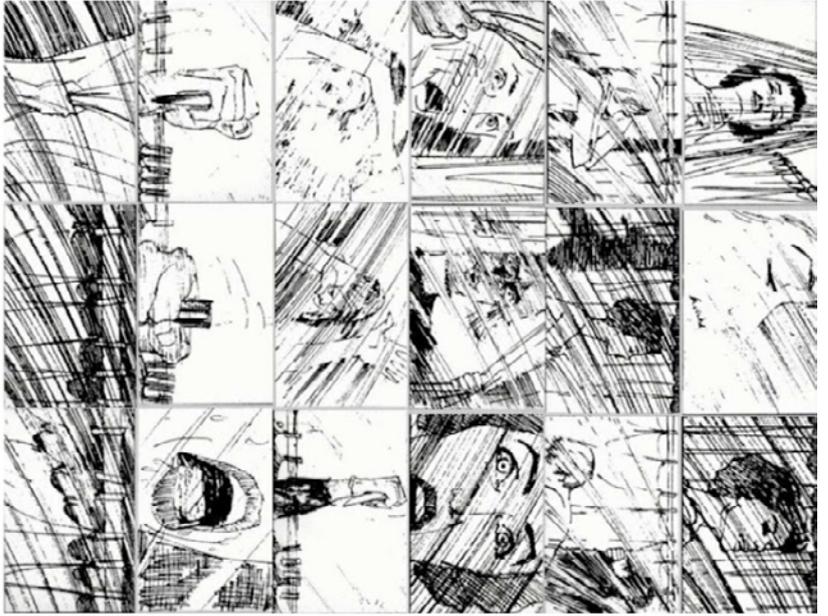


Figura, *Psycho* 1960. 00:48:16



Figura, *Psycho* 1960. 00:48:35

Há três pontos importantes neste processo. Em primeiro lugar, a cena foi confeccionada para gerar este estímulo e desfecho desde seu início; em segundo, a velocidade e intensidade escondem a crueldade da cena:



Storyboard da sequência do chuveiro, Saul Bass (1960) composta por quarenta e nove enquadramentos. O documento deixa no ar a pergunta: que é o responsável pela sequência? Diretor ou artista

Para além disso, em terceiro lugar, a sequência ainda oferece dois elementos para a finalização: uma instrumentalização moral com um plano sequência que sai do corpo de Marion para o jornal na mesa de cabeceira que esconde os quarenta mil dólares roubados e, por fim, um plano da casa solitária.



Figura, *Psycho* 1960. 00:49:18



Figura, *Psycho* 1960. 00:49:31

Nos dois casos, é interessante observar a construção discursiva que as imagens produzem, sendo que o plano do dinheiro será fundamental para lembrar o encadeamento da trama. A história continua, mesmo sem a personagem empática de Marion. Mas também encadeia a lembrança de que a personagem foi castigada por um caminho e por atos que ela mesma procurou, o roubo, o adultério, a fuga, todos estes elementos que referenciam a trama dramática da personagem. O plano da casa reforça esta questão, e a casa solitária em meio ao nada torna-se monumental. O jornalista Stephen Rebello, autor do livro *Alfred Hitchcock e os bastidores de Psicose*, menciona que o quadro de Edward Hopper *Casa ao lado da ferrovia*, de 1925, teria sido o modelo apropriado para confecção do casarão (REBELLO, 2013 p. 1341). Em certa medida isso é possível, mas, independente disso, o plano geral da casa aponta para uma referência externa, um tema mais que conhecido nos textos de horror: a "casa mal assombrada".

Há muito mais que explorar em *Psycho*, pois o filme constitui um monumento da cinematografia, e foi fundamental para o surgimento de outras narrativas, como o *The silence of the lambs*. Para produzir a comparação entre as duas sequências, passa-se a uma análise do filme de 1991.

6.2 – A fuga de Lecter e as relações possíveis

A sequência de *The silence of the lambs* foi aqui definida pelo plano de abertura da cena do primeiro assassinato mostrado para o espectador. Tem início com plano detalhe de um rádio toca-fitas que roda *Goldberg Variations*, de J S. Bach, composta em 1741. A câmera alta realiza um panorama desvendando o que há sobre uma mesa. Do toca-fitas, passa a um conjunto de desenhos e, de relance, é possível ver parcialmente o título de um livro que parece ser *Poética* de Aristóteles, depois o enquadramento recai sobre o retrato de uma mulher (Figura 01:14'21'") que segura um cordeiro. O rosto é claramente discernível, trata-se de Clarice, mas a imagem se mistura entre um tema bíblico (que lembraria alguns dos retratos de Jesus Cristo, ideia reforçada pelas três cruzes que figuram ao fundo da imagem) e os enquadramentos de retratos clássicos. Continuando o movimento, a câmera fixa Hannibal em plano médio, contudo, é possível observar apenas sua silhueta através de um biombo que oferece um pouco de privacidade ao prisioneiro.



Figura – *The silence of the lambs* (1991) 01:14'21''

Este é o primeiro de uma sequência de trinta e dois planos, em duração de dois minutos e trinta e sete segundos. Após um corte vemos um plano detalhe de uma bandeja de comida que se abre e vemos dois policiais responsáveis por guardar Hannibal. Somos informados que Lecter quis um jantar extra, um prato raro à base de cordeiro. É preciso lembrar que esta sequência ocorre pouco depois que Clarice conta seu segredo a Hannibal, motivo pelo qual as citações aos cordeiros são recorrentes. Mas há outra relação direta com o plano detalhe da bandeja, que será repetida ao menos mais três vezes, sempre em relação aos policiais. Hannibal Lecter foi asilado por cometer canibalismo. A associação entre refeição e pessoas somada ao tema do cordeiro resulta nas imagens do leão e do cordeiro; o tigre e o cordeiro; o predador e a caça. Estas

referências ganharão maior intensidade quando as imagens de campo e contra campo mediadas pelas grades vão acontecendo; nelas os planos variam de planos detalhes a planos médios. Antes da entrada dos policiais na cela, os planos médios recebem uma angulação de câmera baixa, enquanto o enquadramento de Hannibal é desenvolvido em plano médio com câmera alta, gerando o efeito do *contra plongée* do personagem. Isto coloca o canibal, literalmente e simbolicamente, acima dos policiais (na cadeia alimentar).

Quanto aos planos-detelhe, antes da abertura da cela observa-se a preparação dos policiais. Um deles passa ao outro um cassete (estilo tonfa) e em outro momento spray de pimenta (no rótulo é possível ler *Chemical Mace*). No plano anterior, o espectador descobre que Hannibal pretende utilizar a carga da caneta que havia roubado de Dr. Chilton. A montagem da sequência ocorre em tempo linear. O plano em que Hannibal sai de trás do biombo é bastante significativo, pois este vai em direção aos guardas e é parado pelas barras de ferro que ficam enquadradas em primeiríssimo plano (Figura 01:15'23"). A diferença de altura entre Hannibal e os policiais é substituída por um plano detalhe da mão de Lecter onde é possível ver a carga da caneta que será utilizada para libera-lo das algemas.



Figura – *The silence of the lambs* (1991)
01:15'23"



Figura – *The silence of the lambs* (1991)
01:15'26"

Hannibal está calmo e paciente, não tem pressa de realizar nenhuma ação. Quando os policiais abrem a grade de aço, Hannibal está algemado a uma das barras, no entanto os policiais fazem exatamente o que ele quer, ao pedir que não coloque a bandeja em cima dos desenhos o policial fica sem saber ao certo o que fazer, a situação é reforçada por um pequeno plano sequência com *raccords* de movimento, um balé desajeitado ao som da *Variation* que ainda toca ao fundo. Importante frisar que o retrato de Clarice é enrolado e retirado da mesa, como se a inocência pudesse ser removida. A escolha do policial é colocar a bandeja ao chão, ao lado de Hannibal, enquanto remove as algemas - e, quando retorna para pegar a bandeja, a sequência altera o tom, Hannibal prende o policial, utilizando-se das algemas. Tem início a trilha original

composta por Howard Shore, as mudanças de planos são mais rápidas, Hannibal parece ter uma velocidade sobre-humana, graças aos cortes rápidos e planos aproximados. O close passa a um primeiríssimo plano, apresentando a boca de Hannibal.



Figura – *The silence of the lambs* (1991)
01:16'48"



Figura – *The silence of the lambs* (1991)
01:16'50"

Em contracampo, vê-se Hannibal preso ao policial, mordendo-o; sons e os movimentos dos atores lembram o ataque de um animal. Importante detalhe é que o plano é tomado pelo corpo de Hannibal, que tampa praticamente todo o quadro, permitindo apenas ver os olhos do policial agredido. Nesta sequência de planos, Hannibal agride o policial de maneira violenta, bate sua cabeça contra a grade várias vezes, usa o spray de pimenta, enquanto o outro policial permanece algemado, tentando se livrar. Ao largar a primeira vítima, Lecter irá utilizar o cassetete contra a vítima indefesa, e a angústia da cena chega ao limite quando o policial algemado ao chão, em plano médio e câmera alta, é substituído por Hannibal, em primeiro plano com a câmera baixa (Figuras 01:17'14" e 01:17'16").



Figura – *The silence of the lambs* (1991)
01:17'14"



Figura – *The silence of the lambs* (1991)
01:17'16"

A sequência de golpes é de seis e, antes do sétimo, há outro corte para a bandeja, já toda ensanguentada. O último plano da sequência mostra o canibal com a boca ensanguentada, e ele

olha para cima, ao cantarolar a música de Bach, que retorna à trilha. Ao fundo, o corpo do policial e a bandeja completam o movimento da grua, que vai abrindo para um plano geral da cela.



Figura – *The silence of the lambs* (1991) 01:17'53"

Ao ouvir os movimentos do policial que permanece vivo, Hannibal volta de sua experiência estética e começa a procurar algo; ao encontrar o canivete do policial morto, sai de cena.

A sequência de 1960 e a de 1991 representam duas situações muito distintas: em primeiro lugar, toda a relação do olhar e observar que a sequência de 1960 construiu quase inexiste em *The silence of the lambs*. Enquanto a centralidade da cena do chuveiro foi marcada pela presença quase integral do corpo da personagem Marion, a vítima, a cena de 1991 foi centrada no agressor. Não há outro observador senão o próprio espectador, Hannibal é proativo, não deixando espaço às vítimas. E a linguagem escolhida parece confirmar isto: para além das apropriações do ponto de vista formal, planos que citam psicose, como a silhueta dos assassinos, o plano aberto que se fecha no momento de sua entrada, os planos detalhes na boca, no primeiro caso a boca de Marion, a vítima; no segundo caso a boca do assassino, Hannibal (Figuras *Psycho* 00:47'18" e *The silence of the lambs* 01:16'50), que parecem se encontrar em campo e contracampo. As semelhanças terminam por aí, pois na sequência em que o canibal protagoniza não há moralidade, ou justificativas morais para a construção do ato de punição, como observado no final da sequência do chuveiro, com Marion ao chão e sua vida escoando pelo ralo. Embora existam várias citações às artes plásticas, musicais e gastronômicas, estas não evidenciam a beleza: funcionam mais como uma confirmação de que Hannibal está calmo e paciente, premeditando todos os atos, pois cada uma das artes ou, ao menos, a arte do retrato e a gastronômica, serviram a seu propósito violento.

A única citação da fotografia branca de *Psycho* é a que aparece no último plano da cena, quando Lecter, manchado de sangue mas esbranquiçado como mármore, olha para cima e acompanha a música de Bach. O assassino olha para cima em um enquadramento quase que "divino", enquanto a vítima no filme de 1960, caída com o rosto ao chão, era observada do ponto de vista das criaturas das profundezas.

Toda a cena de 1991 apresenta recursos mais exagerados que a de 1960. Não apenas o protagonismo do assassino e o pouco interesse das vítimas, além do saldo de dois mortos nessa sequência e mais três vítimas nos momentos posteriores da fuga. O processo do *mise-en-scène* das mortes é cruel e toca em assuntos como canibalismo, tortura, violação de cadáver. Neste sentido, Maria Rita Kell têm razão ao falar sobre o aumento da tolerância das imagens; pode-se até complementar a questão, apontando o fato de que, sem esse aumento na apresentação da cena de violência, esta vai perdendo o sentido, não impressionando, ou não configurando a mesma sensação de angústia, medo e repulsa. Mas ao contrário da cena de *Psycho*, que era acelerada para sua época, a cena de *The silence of the lambs* é lenta em relação aos padrões de percepção da época, pois o objetivo é ampliar a exposição da dor da tortura, constituindo um espaço de contrastes.

Em *Psycho* a construção da linguagem em torno da imagem do *serial killer* deu-se de maneira intuitiva, por vezes, até incidental. A história de Ed Glen serviu de *plot* ao romance e, posteriormente, ao filme. Mas Ed Glen não se encaixa "tecnicamente" na categoria de *serial killer*.⁵³ Contudo, a produção hitchcockiana configurou os principais elementos de linguagem para confecção de histórias ficcionais sobre o assunto, e em alguns casos não ficcionais. Não existiam ainda as percepções acerca de crimes em série, estes tão discutidos e motivadores de tantos produtos culturais nas décadas seguintes à da produção de *Psycho*.

Não significa, porém, que a importância do documento para percepção de tal crime seja menor: ao contrário, *Psycho* lançou as bases do que seria a longa filmografia de *serial killer* e, mais, tornou visível uma possibilidade, a de saber que *qualquer homem pode ser um psicopata em potencial*. Frase atribuída a Hitchcock, que esconde mais elementos do que se espera. E pode muito bem ser um mote trabalhado em *The silence of the lambs* (1991). Afinal, a monstrosidade de Hannibal não é composta por elementos extracorpóreos, ao invés disso são

⁵³ Ed Glen figura como um dos assassinos em série que chocaram os EUA, sua história deixou a nação abalada e serviu de referência para a escrita de *Psycho*. Glen tinha sérios problemas mentais e assassinou (comprovadamente) apenas uma pessoa e, possivelmente, o motivo de sua evocação constante reside no fato deste ser um ladrão de tumbas, que recolhia corpos e fazia artesanato com restos mortais. Quando a polícia o prendeu, encontrou vários corpos e muitos objetos realizados com eles. Neste sentido, mais do que os assassinatos em série, o que ficou marcado na memória coletiva foram os achados bizarros.

suas habilidades que o tornam um monstro, além da capacidade de cometer atos de violência extrema.

Em *Psycho*, pode-se perceber a narrativa de *formação*, no sentido de produzir um conjunto de textos posteriores que seguem, de alguma maneira, um modelo, um sistema ou uma *estrutura de sentimentos* vinculada aos produtos culturais que tem como tema o *serial killer*. Tal afirmação ganha importância quando lida conforme os estudos dirigidos ao "gênero", os quais vinculam diferentes textos filmicos dentro de um mesmo espaço. Isso significa que a tradição de leitura sobre o *serial killer* tem criado uma modelagem de interpretação que parece confundir tipos de filmes diferentes que são agrupados na mesma estrutura de classificação. Trata-se da convenção observada no primeiro capítulo deste trabalho, onde a tradição de leitura da produção ficcional de *serial killer* foi antecipada pelos *Slasher movies*.

A interpretação dos produtos de *serial killer*, portanto, tem sido cada vez mais aproximada a filmes como *Halloween* ou *Sexta-Feira 13*. O problema nesta associação está na percepção das semelhanças imaginadas, e não existem possibilidades além das marcas pelas sequências de violência dos assassinatos. Contudo, a situação pode ocorrer em um desaparecimento de uma relação menos aparente entre os produtos, menos elementar e mais incisiva à questão da violência. Nos *Slashers*, a proposta de assassinos em massa, que matam a todos os que atravessam a seu caminho, é completamente distinta das construções realizadas na construção de um personagem como Lecter. Mesmo que na sequência supracitada Hannibal tenha assassinado dois guardas, e que depois sua fuga tenha gerado mais três mortes (quatro, se contarmos com Chilton), estas aparecem de maneira completamente diferente das sequências de morte causadas por Mayers e Jason, antagonistas dos *Slashers*. O ponto em questão deve revelar que existe uma diferença crucial entre estes filmes.

Embora eles tenham uma mesma "origem" na narrativa de formação inaugurada por *Psycho*, não fazem parte do mesmo "sistema". Isso já deve ter ficado claro ao leitor, uma vez que o conteúdo policial deste híbrido gênero por vezes leva a outros, por assim dizer, prazeres propiciados ao espectador/leitor. Mas a questão central neste processo encontra-se no fato de que, talvez, os filmes sobre *serial killer* informem uma situação mais concreta quando avaliados conjuntamente a outros.

A proposta aqui é reordenar um aspecto da produção o qual tem como foco a violência, e constituir outro tronco de ordenamento para estes textos. Não se nega, entretanto, a relação entre *Slasher movies* e filmes de *serial killer*, mas o que interessa neste ordenamento é perceber que existe algo mais que a linguagem que liga o *The silence of the lambs* (1991) a outro conjunto

de filmes e como isto se conecta, por sua vez, a um problema onde a violência é chave de observação.

Neste sentido, o próximo passo é ordenar estes elementos de maneira compreensiva, articulando com o outro modelo de violência construído em *The silence of the lambs* (1991), que é Buffalo Bill. Pretende-se analisar, neste caso, a construção do ambiente e da formação, fazendo um estudo acerca da violência, assunto que é motivo do próximo capítulo.

SÉTIMO CAPÍTULO – Ver em meio à escuridão: o *serial killer* no limiar entre o horror e o desejo

Certo dia, a mãe de uma menina mandou que ela levasse um pouco de pão e leite para sua avó. Quando a menina ia caminhando pela floresta, um lobo aproximou-se e perguntou-lhe para onde se dirigia.

– Para a casa de vovó – ela respondeu.

– Por que caminho você vai, o dos alfinetes ou o das agulhas?

– O das agulhas.

Então o lobo seguiu pelo caminho dos alfinetes e chegou primeiro à casa. Matou a avó, despejou seu sangue numa garrafa e cortou sua carne em fatias, colocando tudo numa travessa. Depois, vestiu sua roupa de dormir e ficou deitado na cama, à espera.

Pam, Pam.

– Entre querida.

– Olá, vovó. Trouxe para a senhora um pouco de pão e de leite.

– Sirva-se também de alguma coisa, minha querida. Há carne e vinho na copa.

A menina comeu o que lhe era oferecido e, enquanto o fazia, um gatinho disse: “Menina perdida! Comer a carne e beber o sangue de sua avó!”

Então, o lobo disse:

– Tire a roupa e deite-se na cama comigo.

– Onde ponho meu avental?

– Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dele.

Para cada peça de roupa – corpete, saia, anágua e meias – a menina fazia a mesma pergunta. E, a cada vez, o lobo respondia:

– Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dele.

Quando a menina deitou-se na cama, disse:

– Ah, vovó! Como você é peluda!

– É para me manter mais aquecida, querida.

– Ah, vovó! Que ombros largos você tem!

– É para carregar melhor a lenha, querida.

– Ah, vovó! Como são compridas as suas unhas!

– É para coçar melhor, querida.

– Ah, vovó! Que dentes grandes você tem!

– É para comer melhor você, querida.

E ele a devorou.⁵⁴

A violência como indexador da monstrosidade estabelece um sentido diferente de percepção aos monstros humanos presentes em *The silence of the lambs* (1991), e isso abre um outro problema. Até o presente momento, este trabalho posicionou-se em relação à figura do *serial killer* como um agregador de afetos, como uma fantasmagoria que, embora problematizada, guardou certos caracteres de naturezas quanto a este fenômeno. Em poucos e simples termos, compreendeu-se aqui o *serial killer* como um gerador de medo mas, também, de curiosidade e, talvez, até mesmo de desejo, o que é válido tanto para o crime real como para suas representações. Em certa medida, acredita-se aqui que um está contido no outro, uma vez que o tratamento dispendido na sua percepção costura as práticas sociais com imagens da ficção.

Contudo, é chegada a hora de tomar posição em um problema e, ao que parece, o terceiro ato, composto pelos blocos VI e VII do filme, são indicados para tal discussão. Em primeiro lugar, porque encerram uma parte da história focalizando apenas dois personagens, uma vez que a figura oracular de Hannibal se retira-se da equação. Em segundo lugar, porque a imagem de Buffalo Bill foi, certamente, a menos registrada na memória dos espectadores e nos dispositivos filmicos. Aliás, nenhum dos antagonistas da série Lecter teve grande marca, existindo bons motivos para tanto, como será visto. Neste capítulo, o objetivo é compreender esta relação entre medo e desejo, que poderia ser definida, em certa medida, dentro de uma relação próxima e particularmente articulada com estes temas, ou seja, a relação entre o *sublime* e o *abjeto*.

⁵⁴ Esta é uma das versões do conto que ficou conhecido como Chapeuzinho Vermelho, recolhida no século XIX e, muito provavelmente, corrente em partes significativas da França no século XVIII. Diferente de nossa versão, uma série de inexistências constrói uma história mais sinistra e sem um final feliz para a garotinha e a vovó. Sexo, morte e canibalismo parecia fazer parte do cotidiano nas histórias populares da França campesina. **Fonte bibliográfica inválida especificada.**

A fuga de Hannibal deixou Clarice órfã. Esse abandono pode ser entendido em sentido direto, pois em seu último encontro a última intimidade que Clarice tinha para trocar com Hannibal era a memória de sua condição, recém adquirida, como órfã. Esta memória tem um desdobramento importante, pois descobre-se que Clarice havia sido criada por uma instituição e não por seus pais. Da mesma forma, este conteúdo poético, subjetivo, também é retrabalhado em uma sequência do filme onde a personagem, investigando o arquivo do caso Bill que ficou em posse de Hannibal, descobre uma pista, algo em que se agarrar. Clarice, com o auxílio de Ardelia (personagem pouco explorado por Demme, mas muito presente nos livros da série) e das ideias deixadas por Hannibal, descobre um padrão que os computadores do Birô não conseguiram.

Seguindo a filosofia de Marcus Aurelius, como sugere Hannibal, ela usa a simplicidade e volta ao mais básico. Assim, Clarice alcança uma descoberta importante. O mais básico, neste caso, está envolto na relação com os corpos das vítimas de Bill. Mais uma vez, a estrutura ética/estética do gênero de *serial killer* naturaliza algo de extrema perversidade. Clarice e Ardelia discutem uma anotação que Hannibal fez no arquivo do caso. Na nota, havia um comentário sobre a preocupação de esconder os corpos das vítimas, o qual, segundo o Dr. Hannibal, era aleatório demais para ser real. Ao perceber a quebra de padrão com relação ao corpo da primeira vítima de Bill, as duas cadetes questionam o que Hannibal queria dizer por cobiça e, por conseguinte, porque cobiçar fez com que Jame Gumb se transformasse em um assassino. A narrativa utiliza um conjunto de campo e contracampo entre as personagens Clarice e Ardelia e, a cada descoberta, os planos vão ficando mais próximos, saindo do plano médio até o *super close-up*. A linguagem intensifica cada descoberta, a cada novo acerto. Cada vez mais próximo, as personagens são focalizadas como se estivessem menos distantes da verdade sobre Bill: o desejo incontrolável fez dele refém de sua própria obsessão.

É interessante perceber que a quebra do padrão das pistas, ou melhor, a descoberta dos restos mortais das vítimas – onde a primeira vítima teve seu corpo encontrado por último, da qual Clarice participa da autópsia/investigação preliminar – abriu a possibilidade de entender que Bill tentava esconder algo mais que os corpos das vítimas. Ele pretendia esconder uma relação com seu passado, o fato de conhecer a vítima. Mais interessante que a descoberta sobre o assassino é o modo como esta descoberta ocorre: por meio de perguntas feitas por Ardelia e Clarice no final do segundo ato. “O que este cara faz? Ele cobiça. Como começamos a cobiçar?”. E elas respondem: “Cobiçamos o que vemos. Todos os dias”. Pois bem, este processo pode parecer comportar a tal simplificação que Hannibal sugeria, mas apenas em sociedades como as nossas, que vivem para o consumo e são informadas por um regime de imagens

constantes, onde a extrema exposição é fundamental para o andamento do sistema de organização econômico e político. Nas palavras de Jean Baudrillard:

Transformou-se a relação do consumidor ao objeto: já não se refere a tal objeto na sua utilidade específica, mas ao conjunto de objetos na sua significação total [...]. O anúncio publicitário, a firma produtora e a marca, que desempenha aqui papel essencial, impõem a visão coerente, coletiva, de uma espécie de totalidade quase indissociável, de cadeia que deixa aparecer como série organizada de objetos simples e se manifesta como encadeamento de significantes, na medida em que se significam um ao outro como superobjeto mais complexo e arrastando o consumidor para uma série de motivações mais complexas. Descobre-se que os objetos jamais se oferecem ao consumo em desordem absoluta. (BAUDRILLARD, 2008 p. 26)

Desta ordem onde o ver o espetáculo publicitário tem uma importância definitiva, cobiçar algo que se vê diariamente é algo simples ou naturalizado. Quando, na realidade, a atividade representa uma questão marcadamente temporal - afinal, em outras épocas o desejo e a cobiça não estavam diretamente vinculados ao olhar (apenas como um exemplo esdrúxulo vale lembrar da conquista da América, que foi resultado de um desejo onde não o ver, mas sim o imaginar era fundamental. Que dizer do amor cortês ou dos amantes epistolares que nada sabiam do outro e mesmo assim cobiçavam?). Desta forma, a cobiça que vem do olhar é resultado de uma situação da sociedade de consumo e, não por acaso, em *The silence of the lambs* (1991) isso é facilmente observável. Entre vários motivos, o principal está na própria essência do que é um *serial killer* e o quanto dele é, em certo sentido, uma transferência imaginária, ideológica ou um simples ato de representação pois, “ao escolher suas vítimas e consumi-las em série, o *serial killer* age da mesma forma que qualquer um pode escolher sempre uma mesma marca de um produto nas prateleiras do supermercado, identificando-o pela embalagem, seguro de que seu conteúdo será sempre idêntico” (GORENDER, 2010 p. 120)

De certa maneira, esta característica simples explica a fixação da sociedade norte americana na imagem do *serial killer* e ajuda a explicar porque Hannibal teve um processo de monumentalização, enquanto Bill recebeu uma atenção diferente no conjunto de produtos, atenções e memórias do filme. Em primeiro lugar, é necessário observar que os “monstros” e as metáforas que eles representam nos filmes, livros e demais mídias estão em consonância com as sociedades que os produziram. Neste sentido, vale lembrar o esforço desenvolvido por Franco Moretti em seu ensaio “A dialética do medo”, onde, ao analisar as histórias de *Frankenstein ou Moderno Prometeu* e *Drácula*, observa, com o auxílio de dois autores canônicos, Marx e Freud, que os medos nestes textos são dirigidos a situações econômicas, psíquicas e sexuais, ideologicamente cravados nos problemas do século XIX e às estruturas sócio econômicas da época. Para Moretti, o medo nestes textos

[...] professa salvar uma razão ameaçada por forças ocultas, a literatura de terror simplesmente escraviza-a de forma mais segura. A restauração da ordem lógica coincide com o apego inconsciente e irracional a um sistema de valores indisputável. Ao professar salvar o indivíduo, na verdade anula-o. Apresenta a sociedade, seja o idílio feudal de Frankenstein ou a Inglaterra vitoriana de Drácula, como uma corporação; quem romper seus laços está condenado. (MORETTI, 2007 p. 130)

Desta forma, o crítico italiano apresenta um caráter da narrativa de horror como um espaço de ficção que reforça as posições sociais e o *status quo*. De maneira distinta, mas obtendo resultados semelhantes, o autor americano Robin Wood dirige uma pesquisa ao cinema americano de horror das décadas de 1960 e 1970, em seu trabalho “*An introduction to the American horror film*” (1985). Wood apresenta a ideia de que os filmes de horror constroem uma espécie de renúncia às transformações sociais, entendendo os processos de transformações como geradores de medo:

A fórmula básica dos filmes de horror de Hollywood pós-*Psicose*, nos anos 60 e 70, argumenta ele, é a de que “a normalidade é ameaçada pelo Monstro”. A figura do Monstro *dramatiza* “tudo aquilo que nossa civilização reprime ou oprime” — o que quer dizer, para ele, a sexualidade feminina, o proletariado, outras culturas e outros grupos étnicos, ideologias alternativas, homossexualidade e bissexualidade, crianças. (DONALD, 2000 p. 110)

O monstro seria também uma metáfora, que responde às configurações sociais e históricas, contudo sempre “aquele que revela” (*monstrum*) é um indexador das transformações, angústias e, principalmente, de identidade/alteridade. Os dois trabalhos, tanto o de Moretti como o de Wood, têm certos elementos em comum, que ultrapassam a questão teórica ou o resultado. Contudo, o que mais chama atenção neste caso é o problema da certeza de que o monstro, o medo e horror correspondem à uma evidência de seus funcionamentos e funções. Estes estudos nos informam sobre elementos centrais para a compreensão das narrativas de horror e, mais, fornecem argumentos fundamentais para o posicionamento social histórico que as imagens de monstros operam. Sem essas abordagens seria muito difícil introduzir de maneira séria as discussões sobre as narrativas de horror.

Mas seriam suficientes para compreender o papel de Buffalo Bill na história de *The silence of the lambs* (1991)? Ou seja: Bill é resultado de “tudo que nossa civilização reprime ou oprime”, como apresenta Wood? Ou, ainda: Buffalo Bill seria representante de elementos transformadores em uma sociedade que clama por um movimento conservador em busca de segurança? E Clarice, seria a representante dos valores patriarcais, a qual age por procuração

no intuito de defender um Estado repressor contra a insegurança que a quebra do binarismo sexual causaria? E quanto a Hannibal? Ele transforma-se no herói desta saga? Em todos os casos, a certeza da posição ocupada pelo monstro ou por qualquer outra personagem, ou mesmo pelos dispositivos discurso/ideológicos (entre outros) encaminha a situação a um lugar seguro, um local tranquilo.

Deve-se sempre ter em mente que, diferentemente da certeza expressa por uma cultura dominante, os produtos culturais e suas relações visíveis (e outras não tão aparentes) estão definitivamente cerzidas nas dobras do tecido social, por vezes contendo imagens enigmáticas ou desvios de observação causados por seu contato e apropriação. Nas décadas de 1970 e 1980 os estudos como os de Moretti e Wood e, em certo sentido, partes do que convencionou-se chamar de estudos culturais, preocupavam-se em estabelecer uma lógica de trabalho tendo a ideia de cultura dominante ou a noção de identidade, mirando em elementos duais, binômios. A cultura do *nós* e a cultura do *eles*. Estes estudos têm e tiveram uma importância gigantesca, seja para a história ou para outras áreas do saber, incluindo aí também aquela que dirige-se exclusivamente ao cinema. Eles estabeleceram uma espécie de política da diferença, a qual orientava as pesquisas vinculadas a demandas multiculturais, onde a identificação da diferença foi fundamental.⁵⁵

Estes mesmos estudiosos, que são hoje, em grande parte, referências de pesquisa, já ao final da década de oitenta e início de noventa, descobriram que as dualidades e, principalmente, que em alguns casos as identidades, não eram suficientes para compreender a pluralidade das ações sociais e culturais que a vida produzia.⁵⁶ Especificamente em relação às narrativas de horror, houve vários esforços para quebrar a dinâmica de certeza em relação às suas produções. Um dos mais bem-sucedidos é James Donald, que leva adiante a proposta levantada pelos estudos culturais em relação ao campo da mídia. Em seu texto é possível perceber que:

Esta poderia ser uma versão daquilo que está em jogo nos filmes de vampiro. Eles não são apenas mecanismos ideológicos para domesticar ou subverter o terror e a repressão na cultura popular, como críticos como Moretti e Wood algumas vezes sugerem. Eles não podem ser medidos contra uma escala de efeitos políticos. Eles são mais bem-compreendidos como sintomáticos e não como funcionais: não como causas mas como signos da instabilidade da

⁵⁵ O ensaio de Franco Moretti data de 1978, tendo sua primeira edição em inglês em 1988, e depois publicado em português, na coletânea “Signos e estilos da modernidade”, em 2007. Já o livro de Robin Wood sobre os filmes de horror, assim como seu ensaio, nunca foram publicados no Brasil, datando de 1986 a publicação estadunidense.

⁵⁶ Dentro desta vasta e diversa safra de pesquisadores vale destacar Giorgio Agamben, em seu projeto filosófico “Homo Sacer”; Richard Sennett com as leituras sobre a cultura do novo capitalismo e o conceito de artesanato; os trabalhos de Homi K. Bhabha; o livro fundamental de Julia Kristeva, *Powers of horror*, publicado originalmente em francês em 1980. No Brasil, os trabalhos como os de Peter Pál Pelbart e Jacy Alvez de Seixas, entre muitos outros.

cultura, da impossibilidade de seu fechamento ou de sua perfeição. A dialética da repulsão e da fascinação com o monstruoso revela como as aparentes certezas da representação são sempre corroídas pelas insistentes operações do desejo e do terror. Uma lúgubre obsessão com o arcaísmo e a limiaridade nos filmes de horror e o jogo que eles fazem em cima das estranhas ambivalências do *heimlich* e do *unheimlich* realçam a fragilidade de qualquer identidade que seja formada a partir da abjeção. (DONALD, 2000 p. 137)

Estes limiares e fronteiras parecem ter sido intensificados nos textos de *serial killer*, uma vez que, como lembra Clarice quando questionada se Hannibal é um vampiro, “não temos um nome para o que ele é”. Isso intensifica o terror e, ao mesmo tempo, semeia o desejo, a curiosidade:

[...] enterre o cadáver onde a estrada se bifurca, de modo que quando ele se erguer do túmulo não saberá que caminho tomar. Crave uma estaca em seu coração: ele ficará pregado ao chão no ponto de bifurcação, ele assombrará aquele lugar que leva a muitos outros lugares, aquele ponto de indecisão. Decapite o cadáver, de forma que, acéfalo, ele não se reconheça como sujeito, mas apenas como puro corpo. (COHEN, 2000 p. 26)

O problema em relação aos *serial killers* é que monstros em corpos humanos são nossos semelhantes, vivem à distância de cercas e por vezes moram nas mesmas casas que suas famílias sem que elas saibam (ou, ao contrário, deixando bem claro o que isso representa para suas vítimas, vide as estatísticas de violência doméstica e familiar). Neste sentido, com todas as possibilidades que os monstros góticos apresentam com a expansão ou quebra da identidade sólida e convicta dual, ainda assim o *serial killer*, como monstro contemporâneo, pode ser mais fantasmagórico que o *poltergeist* de outrora. Afinal, a indeterminação do que é um *serial killer* faz dele o caleidoscópio, onde cada peça de um enorme bestiário imaginado e/ou experienciado se junta para formar uma imagem, por vezes clara, por outras indecifrável. Neste jogo de limiares é que Buffalo Bill é apresentado, em busca, ele mesmo de sua transformação, mas diferente dos aldeões que correm com forcados e tochas incandescentes, montanha acima. Ao contrário, uma divisão inteira do FBI e demais forças policiais serão designadas para capturá-lo e salvar a donzela raptada. Há ainda a nobre Clarice, que não desistiu de salvar ela mesma a inocente. Clarice encaminha-se a Belvedere, cidade do estado de Ohio. O plano geral de um carro atravessando a ponte reforça duas ideias e informa o espectador: a primeira, é que Clarice está entrando no território do monstro, como prega o monomito.



Figura – Plano da ponte - *The silence of the lambs* (1991), 01:27'19”

Mas o segundo sentido informa mais: a travessia da ponte inicia uma nova estrutura da narrativa, envolvendo em vários momentos uma *montagem intelectual*⁵⁷, ao contrário dos procedimentos de montagem observados até então. No caso de *The silence of the lambs* (1991) é um tanto complicado dizer que apenas os momentos relativos ao bloco VI têm referências à significação de montagem intelectual, uma vez que, como já trabalhado em capítulos anteriores, o leitor pode perceber que a junção de planos diferentes para construção de outros significados está disposto ao longo do filme. No entanto, a noção, no sentido mais clássico, pode ser vista neste bloco de maneira mais prática. O fato de que a construção deste trecho do filme revela uma verdadeira peça de encaixe. De certa maneira, este momento do filme poderia ser considerado com uma peça autônoma em relação ao resto, podendo ser assistido de forma independente. A ponte sendo atravessada parece reforçar esta ideia, pois a mudança da linguagem, o protagonismo da ação e a reconfiguração dos papéis é particularmente interessante. Da ponte em plano geral ao *close-up* de Clarice no carro, tem-se a certeza de quem o espectador acompanha. Clarice olha o relógio, o tempo é seu inimigo.

⁵⁷ A montagem intelectual aparece várias vezes no processo de construção de *The silence of the lambs* (1991), embora não seja a única forma de montagem e nem sempre a predominante. O conceito de montagem em si já é de extrema importância para a cultura visual contemporânea, explorado em várias áreas e, por vezes, confuso em sua definição, uma vez que, desde Serguei M. Eisenstein, ganhou notoriedade no que se refere ao cinema, com a publicação de seu ensaio “Montagem de atrações”, de 1923. A proposta de Eisenstein tinha como objetivo a percepção de que o cinema deveria romper com o naturalismo das narrativas do então cinema clássico, assim como quebrar as ideias de encadeamento de propostas realizadas por Kulechov e Pudovkin, onde a montagem consistia em um encadeamento de planos. Já para Eisenstein, a ideia era a “disjunção” de planos que construíssem uma “imagem” (uma figura de linguagem). O autor de *Outubro* e de outros tantos filmes propunha: “Uma montagem que segue o raciocínio, que compara e define significações claras. Uma montagem que interrompe o fluxo de acontecimentos e marca a intervenção do sujeito através da inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético, que se transforma em parte integrante da exposição de uma ideia” (XAVIER, 2008, p.130). Neste sentido, cada vez que planos distintos são organizados como figuras de linguagem, metáforas, sinédoques e metonímias, vê-se a presença de uma releitura contemporânea da montagem intelectual em *The silence of the lambs* (1991), o que faz com que a linguagem cinematográfica seja tão importante à narrativa quanto à história.

Com um corte, a câmera, ainda em plano geral, realiza um movimento panorâmico que observa a vizinhança pacata de casas de madeira, sem cercas e com quintais e árvores sem folhas. Ao terminar o movimento, o carro fecha a cena com *racord* e outro corte leva o espectador agora a vários planos do cotidiano pacato de Belvedere. Em uma das cenas um trem corre ritmado, enquanto a cidade descansa, sólida e silenciosa. Clarice procura pelo pai de Fredrica Bimmel (a primeira vítima de Bill), a única que chegou a conhecer o assassino. A primeira imagem que encaminha o espectador é um plano médio de peles de esquilos secando na residência dos Bimmel. Ao conversar com o pai, na primeira vez em que Clarice tem contato com um familiar das vítimas de Bill, o pai permite que ela investigue a casa. No quarto de Fredrica estão as fotografias que encaminharão o sentido perseguido por Clarice. Nas fotos ela identifica uma amiga. Nas fotos em porta-retratos ela descobre a caixinha de música da garota, algo que teria passado despercebido pelos detetives que investigaram o caso, mas que chamou a atenção de Clarice. Na caixinha de música, Clarice encontra um conjunto de fotos instantâneas.



Figuras – Clarice encontra fotos de Fredrica Bimmel – *The silence of the lambs* (1991) 01:30'55''

Antes da transformação fotográfica causada pela estrutura digital, as fotos instantâneas eram, provavelmente, um dos principais dispositivos utilizados para registrar momentos de intimidades, uma vez que não precisavam de laboratórios para revelação e podiam guardar, em

segredo, certos desejos. As fotografias que Clarice descobre revelam, por assim dizer, um índice diferente das demais fotografias. Até o presente momento da história, todas as fotografias citavam Buffalo Bill, mas todas em um sentido específico, motivadas pelas atrocidades cometidas. Neste caso – e a insinuação das fotos que se dirigem a grandes partes de pele – citam Bill em outra instância, a de autoria. As fotos motivam Clarice, mas é o miado do gato dos Bimmel que a desperta de um momento contemplativo embalado pela caixa de música.

Ao atravessar o corredor e alcançar o outro cômodo da casa, Clarice tem o restante das pistas que a levam a uma epifania. Aparece um modelo de costura, entra a trilha sonora, Clarice dirige-se ao armário e, ao abrir a porta, a última pista: marcações de costura em um vestido, condizentes com as feridas das vítimas: Bill esfolia suas vítimas e depois costura a pele para fazer um traje de mulher (*a woman suite*). Antes do corte, é possível ouvir Clarice falando rapidamente com Crawford. Com o corte, o espectador é informado que ela está ao telefone, mas o mentor está muito longe dela. Ele está em um avião, a caminho de Calumet City, próximo à cidade de Chicago. O diretor informa que já sabe quem é Bill e que está a caminho para prendê-lo. Crawford pede à agente que investigue Belvedere e diz que ela não será esquecida. A ligação cai e Clarice está, mais uma vez, órfã.

O avião que conduz Crawford faz um movimento descendente, há um novo corte e a câmera adota uma perspectiva diferente, buscando pela vítima na profundidade de um fosso escondido na mansão dos horrores do Sr. Jame Gumb.

7.1 - Bill e os cavalos

Certos elementos tornam-se assinaturas, ou seja, são uma coisa mas marcam outra. Uma destas assinaturas pode ser vista em certos “personagens” que acompanham os heróis dos textos fundadores do ocidente ou mais contemporâneos das pinturas históricas, romances e cinema. Cavalos, corcéis e garanhões... Durante séculos para cada grande herói, um companheiro equestre foi citado.

De Pégasus, o cavalo dos deuses, a Xanthos e Balio, os corceis de Aquiles. Do pobre Rocinante, companheiro de batalhas amargas do seu “fiel” cavaleiro Dom Quixote, a Silver, montaria de um *cavaleiro solitário*, os garanhões fizeram de seus cavaleiros mitos, em sentidos amplos. Os cavalos deram força, velocidade e, porque não, virilidade a personagens literários, mas também a figuras históricas. A lista é longa: Bucéfalo, Incitatus, Genitor, Lazlo, Branco. Há também aqueles que não tem nome mas que tiveram sua marca deixada na força da pintura

histórica, como os retratados por Velásquez. Neles, reis da Espanha demonstravam sua força, destreza e deixavam um recado: “eu posso controlar meu ganhão e meu reino”.

O mesmo estratagema foi utilizado por Napoleão e tantos outros regentes que marcaram a força do Estado na representação equestre. O cavalo foi uma figura que, por muitas vezes, confundiu-se ele mesmo a um *falo*. Freud, em um de seus casos clínicos, deparou-se certa vez com algo que pode ser esclarecedor quanto a esta relação. Em 1909 Freud teve contato com Hans, um menino de cinco anos que tinha fobia de cavalos. Uma surpresa, afinal, uma criança com tão pouca idade sofrer de um mal tão complexo e moderno como este, causou certo assombro. Embora o caso clínico completo não seja o foco deste trabalho, interessa saber o que a imagem do cavalo representava nesta situação: para o pai do pequeno Hans, o medo dos cavalos estava diretamente ligado ao medo do pênis grande; para Freud, o medo do menino era medo do próprio pai.

Nos dois casos, o cavalo tornava-se *referente* a elementos subjetivos da masculinidade, seja via morfologia humana ou via imagem do patriarca. O caso do pequeno Hans nos serve aqui apenas como um guia de percepção do que Louis Montrose arranhou tão bem em seu artigo *The Work of Gender in the Discourse of Discovery*, ao comentar o trabalho da historiadora Joan Scott, *Em uma palavra*: as relações sociais de gênero são elementos constitutivos das relações de poder e delas é possível evocar símbolos e representações que foram marginalizadas ou reprimidas pelo normativo ou dominante. Em última instância, pode-se dizer, são as relações de gênero que dão sentido último ao desconhecido.

No filme, uma outra história vai se desenrolando paralelamente, tendo como protagonista Jame Gumb, codinome *Buffalo Bill*. Inicialmente, o personagem é apresentado como um homem forte que ataca mulheres, mata-as e retira fatias de sua pele, embora em nenhum momento o texto filmico apresente tais atrocidades.

À primeira vista, Jame Gumb permanece um verdadeiro estranho ao espectador: sua primeira aparição (relatada no capítulo V, na *sequência do sequestro*) não informa nada a quem observa, tenso, o desenrolar da cena. O que se sabe na história - e deve-se isso a Hannibal e a Clarice - dirige-se a Buffalo Bill, o monstro construído pela fala autorizada e pela experiência de Hannibal. Pouco tempo de filme retrata a profundidade das relações expostas e sofridas por este personagem. Uma dessas questões, central à trama, é que Gumb sofre com sua sexualidade, e este é literalmente o motivo que leva à descoberta de seu nome verdadeiro. Quando Hannibal

fora transferido para Memphis, pouco antes de sua fuga, ofereceu uma descrição do assassino, mas não seu nome. O personagem desejaria transformar-se em uma mulher. Para alcançar esta meta, utilizaria a pele retirada de suas vítimas para criar uma vestimenta feminina (*suit skin*).

Durante todo o filme, a literatura gótica é acessada por meio de citações. Mas existem duas que devem ser observadas com maior precisão. A primeira faz referência à obra que viria a ser o eixo narrativo para todas as histórias de horror e terror do século XIX e para um grande conjunto das narrativas imaginadas no XX. Trata-se do livro *Frankenstein ou Moderno Prometeu*, de 1818, da autora Mary Shelley. Nesta história, sentimentos de preocupação e insegurança quanto ao processo de modernização e racionalização do mundo eram trazidos à tona pela potência da criação da vida pelo *homem*, em que pesa o fato da construção de uma *maternidade masculina negada* em relação à criatura *montada* por Frankenstein.

O livro de Shelley elaborava o maior medo mítico possível: o da criação que acorda de seu sono e pode enfrentar seu criador, pois este não existe em plano distante e ficcional, mas estava a seu lado e amedrontado com a própria criação. Em *The silence of the lambs* (1991), a citação inverte o conteúdo da trama: Jame Gumb é a própria criatura que tenta romper um casulo invisível e transformar-se em algo diferente. Em seus sonhos, a *segunda pele* que costura com cuidado, em um porão onde pode libertar seus desejos sexuais sombrios, é a própria produção de uma vida diferente da que ele vive.

O “*pos-moderno Prometeu*” não é uma criatura construída de vários pedaços de cadáveres à procura de uma companheira. É, sim, uma vida que deseja e que não consegue espaço. Em certo sentido, a metáfora exposta em Gumb está presa à imagem normatizadora da política de “gênero” (*gender*) criada pelo ocidente e que explode no final do século XX como uma potência de medo. Gumb é um homem “deformado” em monstro, pois deseja e não consegue suprimir a pulsão. Quando pede auxílio para a mudança de sexo, essa *lhe* é negada. Seus crimes ritualísticos levam o espectador da década 1990 a sentir um frio na espinha, porque diferente do terror exposto pelo monstro de Shelley, o monstro de *The silence of the lambs* (1991) é inteiramente verossímil.

A segunda citação se faz a partir do modelo de escrita do romance policial. O mesmo filme acaba por projetar vários medos em um único dispositivo textual que foi produzido a partir de uma junção entre diferentes “gêneros” cinematográficos: o policial e o horror. Neste sentido, as transformações vividas naquela sociedade ocasionaram reconfigurações também nos produtos culturais. Afinal, tanto romances policiais como textos de horror dialogam diretamente com figurações e projeções de medos e inseguranças vividos no momento de sua escrita/filmagem.

Literatura e cinema de ficção não têm a intenção de produzir uma narrativa histórica, uma vez que narram questões imaginadas pelos autores, roteiristas e diretores. Nos romances e filmes policiais não é diferente. Porém, mesmo a obra ficcional é resultado de partes da *visão de mundo* de seus criadores (e leitores). O que se observa, neste caso, é uma característica peculiar, nos ambientes, nos gestos, nas minúcias da experiência vivida no momento de suas produções.

Certamente não é história no sentido em que geralmente usamos essa palavra, não é a história que tenta reproduzir com precisão um momento histórico específico e documentável do passado. No entanto, podemos vê-la como um momento histórico genérico, um momento que afirma a sua verdade representando muitos momentos daquele tipo. (ROSENSTONE, 2010 p. 166).

Os personagens Hannibal Lecter (o canibal) e Jame Gumb (Buffalo Bill) representam, de alguma maneira, o mal: são brancos (sabe-se a força que o conteúdo racial teve na construção da criminalização de hábitos desviantes nos Estados Unidos); foram definidos em algum momento da história, como desviantes das práticas sexuais socialmente aceitas nos Estados Unidos nas últimas décadas do século XX e foram identificados como *assassinos em série*.

O sistema de normatização e ordenamento das relações de gênero (*gender*) tiveram um importante papel na criação de mitos e mitologias sobre os assassinos em série. Em primeiro lugar, estas normatizações excluíram a possibilidade da existência de mulheres que cometessem tal ato. Anos depois, as estatísticas criminais foram revistas e observou-se que mulheres também cometiam este tipo de atrocidade.

As relações de gênero foram base para configurar a imagem desta tipologia de crime e essa configuração está ligada às masculinidades. A polissemia na construção da ideia de *serial killer* também foi informada pelos registros de época cravados no ordenamento normativo de época. Por um lado, o *serial killer* é padrão da masculinidade normativa, a forma do patriarca imaginário da sociedade branca norte americana. Em contraposição, há um outro padrão que enxerga o *serial killer* como um transgressor das normativas sexuais. Buffalo Bill sintetiza em, suas ações, as duas situações.

Em artigo sobre o assunto, Nicola Rehling descreve um debate próximo em relação ao filme e seus personagens:

Enquanto *The silence of the lambs* foi abraçado por muitas críticas feministas por sua forte protagonista feminina, ativistas gays e lésbicas fizeram piquetes, irritados com a representação de Buffalo Bill no filme, e as analogias concomitantes entre a sexualidade não-normativas e a sexualidade de assassinos em série em um momento de paranoia galopante sobre a epidemia de AIDS (...) os assassinatos de mulheres por Buffalo Bill foram atribuídos diretamente à sua

confusão de gênero e sua necessidade psíquica de identificação feminina, que o filme representa através de uma variedade de imagens de transgressão sexual: a perversidade polimorfa, efeminação masculina, o homossexualismo, travestismo e transexualidade. (REHLING, 2007 pp. s/p, Tradução do autor).

Em *The silence of the lambs* (1991) a fixação da memória do espectador nos personagens de Clarice e Hannibal talvez tenha sido mais profunda do que em qualquer outro. Outros artefatos interligados ao filme dizem um pouco sobre isto. Desde cópias em DVD a bonecos colecionáveis, como já visto nos capítulos anteriores, a maioria dos produtos enfatizam e representam os dois personagens. Jame Gum, ao contrário parece sofrer uma referência distinta enquanto memória do filme.

Para o material de publicidade do lançamento da película foram preparados quatro imagens em formato de cartazes, sendo que cada cartaz corresponde a um dos personagens protagonistas: Clarissa Starling, Hannibal Lecter, Jack Crawford e Jame Gumb. Ao longo dos anos, a imagem de Gumb foi desaparecendo da memória do filme, nos lançamentos em VHS, DVD e, recentemente, em *BLU-Ray* apenas Clarice e Hannibal tiveram destaques nos materiais publicitários. Para além do material diretamente ligado ao lançamento do filme, as referências, apropriações e homenagens realizadas por outros dispositivos filmicos têm, geralmente, a escolha da sequência da cela de Hannibal e seus encontros com Clarice, os quais foram repetidamente copiados, citados, parafraseados e parodiados em diversos filmes, séries de TV e outros produtos audiovisuais. Em comparação a estas referências, a “memória” de Gumb foi escassa, à exceção de uma cena que, no filme, representa o intervalo de 01:33:16 até 01:36:26, cena que aqui foi chamada de *adeus aos cavalos*, em virtude da trilha sonora. Esta, por sua vez, teve um pequeno conjunto de apropriações em produtos audiovisuais, quase sempre em tom de escárnio.⁵⁸

A sequência tem início com a tomada do porão da casa de Buffalo Bill. O movimento de câmera vai revelando a boca de um poço e, ao penetrá-lo, é apresentado ao espectador, pela segunda vez, o cativeiro de Catherine Martin. Minutos antes, em um curto espaço de tempo de exposição, a garota já havia sido torturada por Bill que a obrigou a passar uma loção em si

⁵⁸ Um caso interessante a respeito de uma paródia feita com esta sequência foi a apropriação proposta pelo realizador Kevin Smith na continuação do seu primeiro e premiado filme de 1994, *Clerks 2* (2005). Um dos personagens reproduz a dança de Buffalo Bill na intenção de quebrar o tédio. Por mais esdrúxula que seja esta comédia, é sintomático que um diretor que trata de assuntos como o mundo deslocado para a juventude do final do século XX, ou da questão da sexualidade, ou, ainda, das relações de etnicidade e religião, tenha escolhido esta sequência para homenagear *The silence of the lambs* (1991). Outro mais recente foi realizado na animação “*Family Guy*”, onde o personagem Chris Griffin desenvolve o mesmo ritual frente a uma câmera, no episódio 13 da sétima temporada. Nos dois casos, os produtos audiovisuais têm uma perspectiva, em falta de melhor termo, museológica quanto a seus direcionamentos. São produtos constantemente relacionados com a absorção de um índice de documental referente à formação espectral de seus roteiristas e das gerações 1980 e 1990.

mesma, sendo ameaçada com jatos d'água caso não obedecesse. A montagem da sequência de *adeus aos cavalos* é construída em um sistemático par de oposições, em relação à garota sequestrada que aparece no fundo do poço tentando capturar a poodle de Gumb, e o assassino gravando a si mesmo praticando uma dança sensual em uma câmera VHS na “superfície”. As imagens configuram e ampliam a sensação de horror e o não lugar ocupado por Gumb. Cada movimento de sofrimento da garota é respondido por Gumb com uma performance diante de sua câmera.



Figura - Sequência adeus aos cavalos - The silence of the lambs (1991) 01:33'17”

A sequência de *adeus aos cavalos* mostra uma espécie de jogo que se convencionou no cinema chamar de montagem paralela. A câmera apresenta ao espectador em plano aberto a boca de um poço. Com um corte seco o espectador está dentro do poço onde se encontra, como refém de Jame Gumb, a filha de uma senadora dos EUA. A prisioneira inicia um plano para capturar *Preciosa*, o *pet* do assassino em série. No outro corte, o espectador vê um pincel sendo carregado com maquiagem. Os planos vão sendo alternadas e descobrimos que, “travestido” de mulher, Jame Gumb filma sua própria dança ao lado de sua pele feminina quase completa.



Figura – Sequência adeus aos cavalos - The silence of the lambs (1991) 01:33'22”



Figura – Sequência adeus aos cavalos - The silence of the lambs (1991) 01:33'38”



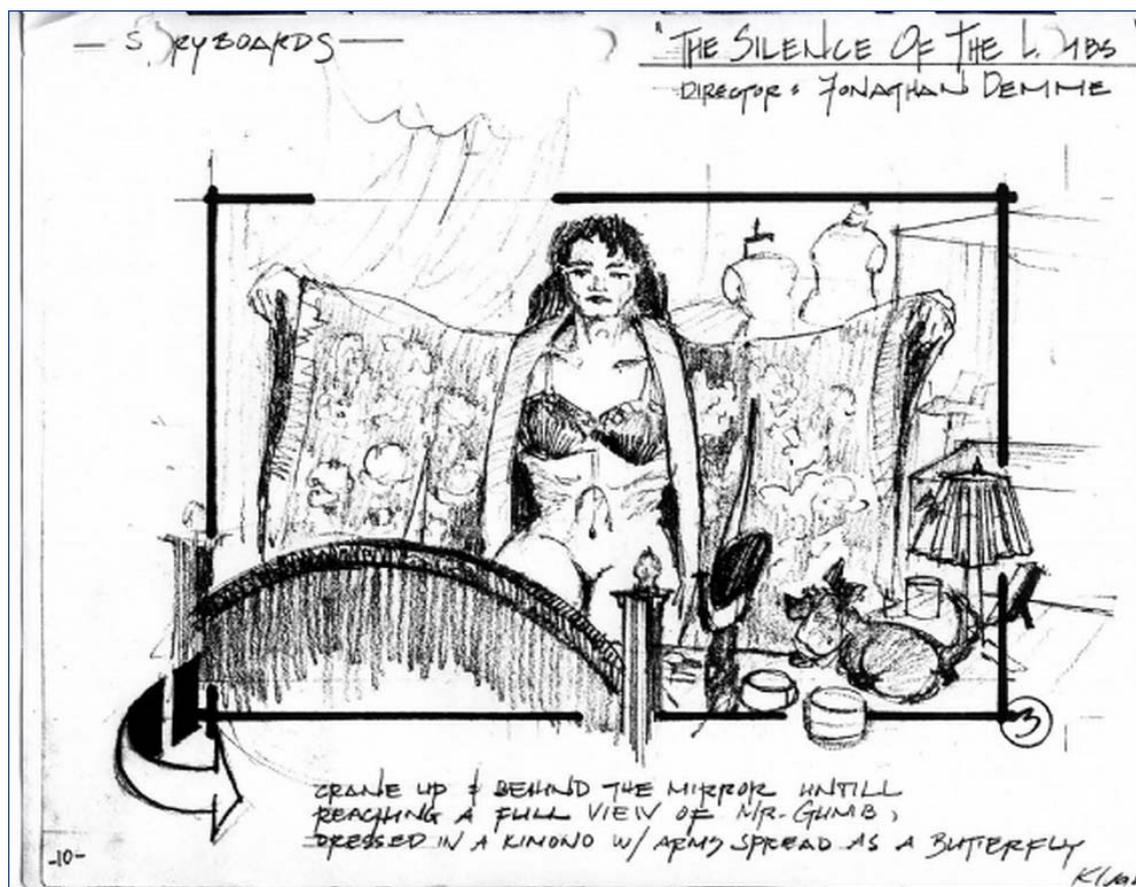
Figura – Sequência adeus aos cavalos - The silence of the lambs (1991) 01:33'47”



Figura – Sequência adeus aos cavalos - The silence of the lambs (1991) 01:33'58”

Dentro dos pares de oposição, como, por exemplo, dos restos de comida em uma bandeja ao detalhe da maquiagem sendo preparada, até o movimento da preparação da isca que levará Cathering a lançar um balde à “superfície”, contrapondo-se à preparação de Gumb ao se maquiar, a montagem alternada reforça a ideia de crueldade e violência, mas, também, evidencia o quanto Jame Gumb é frágil.

A performance e as escolhas dos realizadores constroem esta situação de maneira ímpar, uma vez que a dança ritual substitui em muito o projeto para a sequência. No *story board* realizado por Kalina Ivanova há uma pista interessante sobre esta sequência: ao que parece, a primeira ideia do roteirista havia sido a de inserir o personagem de maneira diferente.



Desenho – Storyboard - The silence of the lambs (1991) –Adeus aos cavalos – Kalina Ivanov

Como um ritual, o perigoso assassino tenta transformar-se em uma mulher, mesmo que em uma modalidade exclusivamente imagética, afinal o personagem está posando para uma câmera. Os dispositivos para tanto foram compostos por uma peruca loira, maquiagens, piercing em seu mamilo, colares, um robe de seda. Como parte dos dispositivos, Gumb esconde seu próprio pênis das lentes da câmera, posiciona-se diante dela com os braços abertos e o dorso alongado, como uma Vênus, mas sem a ação de esconder os genitais. A cena é embalada pela música *Goodbye horses* da banda Q Lazzarus (1988).



Figura – Sequência adeus aos cavalos - *The silence of the lambs* (1991) 01:36'23”

Se é certo afirmar que para cada herói houve um garanhão à altura, representativo de sua virilidade, também podemos concluir que a imagem dos cavalos foi associada a transição das relações de gênero em relação ao feminino, afinal as Amazonas eram mulheres guerreiras que andavam a cavalo, assim como as Valquírias, que levavam os espíritos dos guerreiros ao Valhala, ou mesmo Layd Godiva que, ao tomar partido no masculino campo da política, teve de cruzar as terras de seu marido nua sobre um cavalo.

Como indica a canção *Goodbye horses*, Jame Gum recusou o companheiro eqüestre e se fez ver mulher. Ao menos em seus sonhos sombrios o *pós-moderno Prometeu* inventou um corpo e disse adeus aos cavalos.

7.2 – Bem vinda ao lar, chapeuzinho

A fragilidade de Jame Gumb é exposta no filme por seu apego à poodle Preciosa. Assim que Catherin consegue capturá-la, Gumb sai do de seu transe, e os trejeitos afeminados que ensaiava – e que deixaram a comunidade LGBT, à época, enfurecida – desaparecem. Gumb retorna à sua postura violenta, grita com voz grave, circula o poço, sem imaginar que os policiais se aproximam. Em meio à crise, toca a campainha, os policiais da SWAT se preparam, aparece um homem segurando uma caixa de flores, e dentro da caixa deve estar a espingarda calibre 12 com chumbo fino (que também ficou conhecida como *Avon chama*) para arrombar a porta.

Gumb deve atender a qualquer momento. O monstro será preso, levado sob custódia, e então tudo ficará como antes. Mas eis que a magia da montagem paralela na construção do suspense aparece e à porta está Clarice. Toda a montagem induzia a um evento, em que os agentes do FBI entrariam na casa e enfrentariam Buffalo Bill, mas a construção dos espaços confunde o espectador e faz com que na frente da casa esteja a agente.

Clarice entra e, assim que a porta é fechada, um corte leva a uma visão panorâmica de trilhos de trens que terminam com o enquadramento da casa onde se encontram os personagens. A poética visual do deslocamento novamente vai sendo proposta e construída por meio de inserções nas cenas. Chega-se ao fim da trilha.



Figura - Sequência do porão - *The silence of the lambs* (1991) 01:41'21"

Uma tomada em *traveling* acompanha a agente, que começa a dar indícios de suspeitar de Gumb. A trilha sonora amplia a sensação de suspense. Um pequeno deslocamento da câmera dá a impressão de indicar algo, um pedido para que Clarice olhe para a esquerda. Em um pequeno quadro na parede vê-se uma borboleta, o olhar da agente começa a ser explorado (com o uso do contracampo), materiais de costura, bobinas de plástico, uma balança... e, finalmente, sobre carretéis de linha pousa uma *Acherontia styx*, que momentos antes Gump havia retirado do casulo. Não há mais dúvidas, a agente dá voz de prisão, mas o assassino tenta fugir descendo para o porão. Clarice o segue.

Neste momento a construção do ambiente sofre outra transformação, o porão de Jame Gumb é escuro e úmido, separa sua oficina/ateliê onde prepara seu traje mórbido e, como qualquer calabouço de filmes de horror, é mais amplo do que o espaço que o contém. Este local foi alvo de preocupação da equipe de design do filme. Existem vários indícios deste processo. Entre eles, alguns foram apropriados como peças de museus, como a maquete utilizada para a construção cenográfica e as plantas, expostas no *Museum of the moving image*, em Astoria, NY. Esta sequência clímax contém um conteúdo poético e em si elucidativo sobre a relação medo e desejo, e nela é possível observar uma representação do espaço onde um *serial killer* trata suas vítimas e o que ele faz com elas. No lugar de morte e sujeira penetrado por Clarice, corpos ocupam função decorativa em uma mistura de oficina, atelier e câmara de tortura, cravado no meio da normalidade da pequena cidade.

Desde o *Red Dragon* (1981) observa-se uma proposta nos livros de Thomas Harris em confeccionar as impressões e desejos de época em motivações ou inversões de sentido. Observa-se isso nos personagens, mas os espaços têm, também, uma função dentro desta lógica. Uma vez que, contrastando com o universo de representações da violência urbana das décadas de 1980 e 1990, é nos recônditos paradisíacos dos subúrbios e cidades metropolitanas que vivem e operam os *serial killers*. Em todos os filmes este foi um objeto recorrente, e em *The silence of the lambs* (1991) esta relação é mais brutal, pois na “mansão dos horrores” converge todo um conjunto de significados no momento da fuga da classe média branca dos centros urbanos norte-americanos. Estas ideias geram um imaginário de retroalimentação do sentimento de insegurança que, talvez, seja o mais intenso afeto causado na época aos espectadores. Além dos personagens aterrorizantes, o medo deles interagirem com a “normalidade” é mais presente que qualquer outro sentido no filme.

The silence of the lambs (1991) foi um filme de extrema importância na época de sua produção, e não é difícil encontrar relatos sobre isso, como já foi visto durante o trabalho. Mas há uma questão: esta importância sofreu a ação do tempo, e o filme que gerava uma leitura das questões da violência no final do século XX hoje tem outro sentido. A década de 1990 nos EUA foi uma década conturbada, onde grandes cidades (New York é um dos exemplos mais significativos) chegaram aos limites da decadência. Nas representações das duas últimas décadas do século XX um pessimismo invadia os temas e as maneiras de compreender as cidades. Filmes e produtos culturais dos mais distintos tinham em seus tópicos gangs de jovens, guetos étnicos, futuros apocalípticos e cidades falidas. À sua maneira, estes produtos da cultura norte-americana transferiam os sentimentos de época para suas linguagens e, em certa medida, garantiam e retificavam a necessidade política de segurança pública e de controle da vida.

O subúrbio ideal é vizinho à natureza, mas sem envolvimento direto com ela. Criaturas selvagens não são mais bem-vindas dentro dos limites de um loteamento do que as humanas. De fato, na mente da maioria dos moradores dos subúrbios, a indisciplina reinante no centro da cidade está figurativamente reproduzida em sua periferia. Não é de surpreender que os predadores sejam criminalizados como invasores de propriedades e associados a *serial killers* e gangues de estupradores. De modo recíproco, a classe inferior urbana é permanentemente animalizada como “predadores”, “juventude selvagem” e “alcateias de lobos” na *wilderness* urbana. (DAVIS, 2001 p. 199)

O que Mike Davis aponta como um fenômeno específico dos subúrbios pode ser estendido a conjuntos mais complexos em relação às formas de controle social aplicadas à sociedade norte americana do final do século XX e início do XXI. Estas relações são sutis e em geral invisíveis, e é muito difícil comprovar que a ficção teve papel na elaboração de planos reais na contenção de crimes (questão que aqui acredita-se ter comprovado), mas, mais difícil ainda, é comprovar que esta tese específica sirva, também, à construção de uma tonalidade de tratamento ao crime em geral. O que se espera é que o leitor perceba o quanto as imagens fantasmagóricas de medo e desejo do *serial killer* serviram para garantir, ao final do século XX, a criação e utilização de ferramentas sociais para a construção da criminalidade como algo anormal, individual e sujeito a penalidades brutais, como o procedimento de encarceramento em massa sofrido nos EUA nestes mesmos anos.

Na sequência, Clarice enfrenta Buffalo Bill em seu covil. O que se lê é algo mais amplo, quando a agente se depara com a podridão que Gumb produz e o enfrenta. De algum modo, o que está em jogo é mais que a figura do *serial killer*, é este o sentido dado à fantasmagoria aqui, a capacidade de convergir diferentes sentidos à ação e às imagens, mas, também, de alterar o sentido destas a ampliá-las em significados diferentes. Quando Clarice tateia no escuro em busca de segurança, ela não é mais apenas Clarice Starling, ela é o espectador, que no escuro deve temer tudo ao seu redor.



Figura - Sequência do porão - *The silence of the lambs* (1991) 01:48'10"

Judith Halberstam lembra que, em relação a este caso, deve ser repensada a questão do gênero do espectador. Em sua opinião, a espectadora tem uma reação diferente quando uma mulher está sendo perseguida em filmes de terror. Uma vez que o grau de apreensão não está apenas na tela, mas pode estar no indivíduo ao lado. Para a autora, o que diferencia *The silence of the lambs* (1991) dos filmes de horror é a capacidade de equilibrar os sentimentos entre espectadores femininos e masculinos. No momento de maior aflição do filme, quando Gump está no contracampo de Clarice, apenas como uma silhueta na penumbra, os sentimentos de medo se confundem, ambos carregam armas, mas apenas Gumb pode ver com os óculos de visão noturna. Entretanto, ao final, ele é o único a não sair vivo da casa.

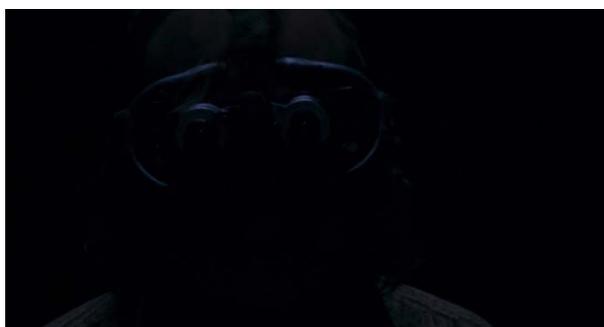


Figura - Sequência do porão - *The silence of the lambs* (1991) 01:41'21"



Figura - Sequência do porão - *The silence of the lambs* (1991) 01:41'21"

7.3 – *Serial killer*: usos perversos

Toda a grande massa de informação levantada e tratada neste trabalho evidencia certos elementos que configuraram uma obra de ficção. *The silence of the lambs* (1991) constituiu um tipo de marco, inserindo novas formas de tratamento de certas ideias cinematográficas e, por assim dizer, criando um novo gênero filmico. Sobre este gênero ainda há muito a ser feito, uma vez que vem rendendo frutos e continua a proliferar. Quase sempre há algo de *The silence of the lambs* (1991) nestas produções, seja em forma de provação, seja em formas de homenagens. Nesta grande massa de filmes, séries televisivas ou outros produtos, como jogos de videogame e histórias em quadrinhos, a monumentalização da ideia dos monstros humanos tem cada vez mais se consolidado e com isto, uma enorme carga de representações a respeito do mal e suas variáveis maneiras de existir convergem para explicações que individualizam e simplificam problemas e fantasmas sociais.

As figuras de linguagem que existem na construção do *serial killer* não foram inventadas por *The silence of the lambs* (1991), mas isso não quer dizer que o filme não tenha sintetizado o conhecimento de época a respeito deste tipo de crime. É também importante lembrar que *The silence of the lambs* (1991) tornou-se um modelo filmico, mas também paradigmático no que diz respeito a questão de crimes violentos, cometidos de maneira ritualista, em série ou não. Como já visto desde o início deste trabalho, crimes violentos foram associados diretamente a figuras como Hannibal Lecter. Mas quem ingenuamente vai em direção a filmes de *serial killer* na esperança de entender o que é um assassino em série irá se deparar com fórmulas vazias de significado, metáforas, imprecisões e apropriações do passado que recortam imagens a esmo na intenção de configurar este ser. No entanto, estas maneiras de nomeação e desenho dos criminosos tem características assustadoras no que diz respeito à construção de imagens sobre a criminalidade em geral.

Uma lógica perversa parece impregnar as maneiras de construir sistemas de segurança pública, policiamento e proteção social. Em síntese, o que se observa ao tocar na questão da ficção de *serial killer* é que ela é sintoma e projeção. Quando observada do ponto de vista de sua percepção, a detecção tardia deste crime (é necessário lembrar que na década de 1980 houve um grande esforço em marcar esta novidade, inclusive com a introdução da terminologia) evidencia uma nova maneira de tratar o crime e, por sua vez, um novo conjunto de questões criminais. No outro extremo do problema, observa-se uma confusão de significados culturais, políticos e sociais onde o encadeamento da noção de *serial killer* nas formas ficcionais,

memorialísticas, técnicas e, por vezes, científicas, motivam projeções acerca de um sentido do mal ou de uma espécie de descoberta dos princípios do mal.

Em seqüências de computador, tabelas e estatísticas promovidas pelas novas formas de segurança pública nos EUA não cabiam discussões acerca da banalidade do mal. Ao contrário, via-se o que Tony Judt descreveu como sendo um total abandono da experiência do passado recente. A cada momento procura-se reinventar a roda, as experiências-limite dos fascismos não ensinaram nada aos criminalistas contemporâneos, pois estes não acreditam que os crimes violentos são sintomas de uma sociedade problemática mas, sim, que podem quantificar o mal construindo escalas de psicopatia. É sintomático também que uma das obras mais reconhecidas neste sentido seja “*Sem consciência*”, publicada em 1993, por Robert Hare como uma espécie de manual para o reconhecimento de psicopatas para o grande público. Nesta obra, Hare divulga sua maior descoberta, o *Psychopath Checklist*, um processo de mensuração da psicopatia, escrito em 1988. É também interessante que o autor se utilize de *The silence of the lambs* (1991) para abrir o debate sobre a diferença entre sociopatia e psicopatia, ou que Robert K. Ressler (o “inventor” do termo *serial killer*) seja citado no tópico sobre as necessidades de excitação dos psicopatas. (HARE, 2013 p.39 e 75).

Não é difícil observar a presença de *The silence of the lambs* (1991) em livros sobre *serial killers* ou sobre psicopatia. Isso leva a um problema maior, que invade e envolve uma das mais importantes questões da contemporaneidade, a saber: a biopolítica.

A discussão em torno do problema da biopolítica faz parte da pauta do presente, talvez porque as políticas do “fazer viver” sejam elas mesmas frutos de nossas formas de organização social ou porque os elementos da contemporaneidade criaram matrizes paradigmáticas inteiramente novas em relação a nosso passado do “direito de vida e morte”. Nesta cilada, uma única certeza possível de definir é o presente, ou ao menos, o passado recente de poucas gerações, que reordenou as práticas de poder e sujeição. Entrar em debates sobre a biopolítica hoje é ter um conjunto de interlocutores quase infindáveis. O termo foi cunhado no início da década de 1970, mas teve amplo alcance quando Michel Foucault o retomou em 1976, no livro *História da sexualidade I – A vontade de saber*. Anos mais tarde, tornou-se um dos maiores campos de pesquisa.

Em termos objetivos, a biopolítica foi a detecção de mecanismos e práticas de poder que emanavam do estado, todos dirigidas à manutenção da vida biológica, o que, por vezes, era desejado pelos próprios cidadãos alvos destas práticas. Foucault percebeu o surgimento deste aparato em seus estudos que analisavam *as artes de governar os homens* da pastoral cristã (XV-XVI), do liberalismo (especificamente do século XVIII) e dos neoliberais contemporâneos.

Os anos posteriores à publicação do livro ainda foram dedicados à linha de pesquisa que o autor criou anteriormente e, somente por volta da década 1990, é que a força do conceito de biopolítica começou a ser percebida pelos pesquisadores.

Há boas razões para tanto. O *Último Foucault* (como é nomeado em simpósios, conferências e trabalhos dedicadas ao autor) teve como resultado uma obra apressada devido à fase terminal de uma doença não diagnosticada (a pedido do próprio filósofo). A obra “inacabada” previa um projeto filosófico apresentado em cinco livros, dos quais o autor realizou apenas três. Embora muitas vezes o propagandear desta situação fosse mais forte do que o resultado concreto nas obras do autor, é certo afirmar que poucos foram os que se deslumbraram com os “horizontes de possibilidades” deste conceito, de imediato.

A princípio, o conceito de biopolítica havia sido recebido por uma sociedade dividida pela experiência da Guerra Fria, dentro de um sistema ideologicamente marcado pelas diferenças entre sociedades capitalistas e comunistas. A experiência do comunismo soviético não era uma lembrança, e mesmo enfraquecida após 1956, ainda era representativa graças a uma força militar avassaladora e a insegurança da ameaça nuclear, reforçada pela crise dos mísseis em Cuba e pela Segunda *Détente*. Por outro lado, os fenômenos espetaculares de uma democracia de massas e o resultado triunfante de uma *série de biopolíticas* nomeadas como Estado de Bem-Estar Social acabaram por afastar os analistas deste conceito em detrimento de outros.

Com o esfacelamento destas experiências políticas irromperam diversos processos inteiramente novos. O fim do *comunismo histórico* lançava o problema de uma sociedade cada vez mais globalizada onde sistemas de gestão e controle da vida eram produzidos em escalas nacionais, mas também, transnacionais. O fim do Bem-Estar reintroduziu um imenso conjunto de pessoas que haviam sido “extintas” durante os Trinta Gloriosos, nos países desenvolvidos: *os povos de rua*. Esta categoria, por sua vez, encontrava-se em uma situação limite. Milhares de pessoas no fim do século XX *sobreviviam* (e sobrevivem) com o mínimo para se manterem caminhando pelas ruas sem direção ou sem futuro.

Aliadas ao aparecimento das novas tragédias pós-modernas surgiram também reconfigurações em aspectos e termos da vida que ainda estava segura, como o aumento da longevidade, o envelhecimento da população dos países desenvolvidos ou em desenvolvimento, as novas políticas de identidades, sexualidade, etnicidade e uma retração das formas tradicionais do político, assim como as transformações em níveis individuais, ocasionadas pelos “medicamentos neuropsiquiátricos, moderadores de apetite, medicamentos de tratamento de disfunção erétil, por exemplo, [que] são elementos de uma guerra informacional em que à

medicina caberia driblar disposições inconvenientes do organismo” (FERREIRA, 2008 p. 32). Desta maneira, via-se um conjunto enorme de construções onde o paradigma de pensamento do pós-guerra não era suficiente para compreender as mudanças ocorridas em um período de tempo tão curto.

A sociedade que vivera as experiências limite dos campos de concentração, assim como do armamento atômico detonado sobre vidas civis, não havia percebido que estas técnicas já estavam intrinsecamente ligadas às descobertas de Foucault, de 1970. Grande parte do aparato teórico de leitura já estava constituído um bom tempo antes do “Nascimento da biopolítica”. As obras de Martin Heidegger e Hanna Arendt tiveram papel preponderante para o que viria a ser o campo de pesquisa do biopoder em meados da década de 1990 até os dias atuais. Mas para que isso ocorresse foi necessário que os pesquisadores identificassem a mudança de paradigma.

Em certa medida, a grande transformação estava exposta por Arendt em seu livro *A condição humana*, quando a autora prescreveu o estatuto da ciência contemporânea e seus abusos: “o objeto da ciência já não é a natureza ou o universo, mas a história [...] Em lugar do conceito do Ser, encontramos agora o conceito de Processo. E, se é da natureza do Ser apresentar-se e revelar-se, é da natureza do Processo permanecer invisível.” (ARENDR, 1993 pp. 309-310). A partir da leitura do texto de Arendt podemos perceber que a ciência passou a ser compreendida como processo e, enquanto tal, era invisível. Foi necessário que as transformações da sociedade contemporânea acabassem por se tornar explícitas para que o conceito de biopolítica fosse possível de ser identificado pelos analistas.

As descobertas foucaultianas das formas de poder dirigidas à vida (vida biológica) foram identificadas como elemento diverso de outra forma de poder, mais clássica e constituída de elementos institucionais: a soberania. Foucault desenvolveu uma análise sobre um poder capilarizado, distante da tradição de elementos do uso da força em modelos de monopólios legítimos. Sua leitura deixou de lado a crítica desta relação e por vezes os poderes soberanos pareciam não existir. Mas Foucault nunca negou a existência de tal fenômeno. Em 1995, tal questão tornava-se clara com o início do projeto filosófico *homo sacer*, de Giorgio Agamben.

O autor italiano tinha como premissa a ideia de que as análises de Foucault sobre o biopoder não negavam a existência da soberania, mas também tinha em mente que o filósofo francês nunca havia se preocupado em definir os limites entre os diferentes tipos de relações de poder. Foi neste sentido que *O Poder Soberano e a Vida Nua*, primeiro tomo do projeto de Agamben, veio a público. No livro, o filósofo italiano percebeu a existência de uma característica do direito romano que ficara latente nos dispositivos jurídicos contemporâneos:

o conceito de sacralidade, o *homo sacer*. Tratava-se de uma intercessão entre a noção de soberania e a fragilidade da população.

Para compreender tal associação é necessário retomarmos um pouco as noções expostas por Agamben. Em primeiro lugar, a construção do problema central da soberania provinha do paradoxo exposto por Schmitt:

O soberano está, ao mesmo tempo, dentro e fora do ordenamento jurídico. Se o soberano é, de fato, aquele no qual o ordenamento jurídico reconhece o poder de proclamar o estado de exceção e de suspender, deste modo, a validade do ordenamento, então “ele permanece fora do ordenamento jurídico e, todavia, pertence a este, porque cabe a ele decidir se a constituição *in toto* possa ser suspensa” (AGAMBEN, 2004 p. 34)

Neste sentido, o soberano encontra-se em posicionamento limite por viver dentro do ordenamento jurídico e poder declarar sua *exceção*, ou seja, ele vive dentro e fora deste ordenamento que caracteriza sua posição. Ao analisar tal aparato, Agamben percebeu que a construção do principal eixo do Estado de Direito está vinculada à estranha capacidade do poder soberano em constituir-se por meio de uma fratura da sua própria aplicação. Se o poder soberano é ordem e é por ele que o processo de ordenamento se faz, também é verdadeiro dizer que sua aplicação pode vir a constituir sua própria exceção.

Em termos teóricos é quase impossível a explicação de tal fenômeno, mas quando observada por meio da experiência vê-se a aplicação de maneira mais efetiva. Os estados de exceção declarados por ditadores ou governantes democráticos aconteceram porque os próprios recursos de aplicação estavam à disposição do poder soberano, nos casos que acreditaram ser pacificadores ou mesmo seguros aos governados.

Um destes exemplos encontra-se na existência de um sistema prisional de massa onde a “solução” dos problemas sociais por encarceramento confere uma verdadeira fábrica de punição e produção de dor. Dentro da maquinaria prisional, um papel fundamental é o da opinião pública, mas também o dos agentes como diretamente ligados às questões de segurança pública ou saúde (indivíduos e autoridades como Robert K. Ressler e Robert Hare). Eles operam com soluções técnicas, enquanto suas obras também convivem em meio à configuração social e seus “pareceres” e, como já foi observado, estão, de alguma maneira, vinculados a questões cinematográficas, principalmente em relação a *The silence of the lambs* (1991). O principal problema está no procedimento por meio do qual as autoridades governamentais tratam estas informações:⁵⁹

⁵⁹ Após o ataque de 11 de Setembro às Torres Gêmeas em 2001, o então presidente dos Estados Unidos da América, George Bush, declarou a *Military Order* que permitia o aprisionamento indefinido de pessoas suspeitas de envolvimento no ato terrorista. Para além da indefinição, o ato instituiu uma seção de direitos a estes

[...] uma série de políticas esquizofrênicas, que parecem conflitar entre si. Por um lado, tem-se tentado enfrentar o dilema e procurado desenvolver novas estratégias pragmáticas, adaptadas a ele: através de reformas institucionais tendentes a superar os limites do Estado de justiça criminal, ou através de acomodações que reconheçam as limitações e as trabalhem. Entretanto, ao lado destas *adaptações* difíceis ao princípio da realidade, há uma tentativa de recorrente de controlar seus termos como um todo, notadamente no que concerne às autoridades eleitas, que desempenham um papel crescentemente importante na elaboração de políticas criminais. Esta reação politizada assume duas formas recorrentes. Ou *nega* abertamente o dilema e reafirma o velho mito do Estado soberano e seu poder punitivo pleno, ou abandona a ação racional, instrumental, retraindo-se a um estado expressivo[...] um Estado que não se preocupa tanto com o controle do crime, mas sim em expressar a raiva e indignação que o crime provoca. (GARLAND, 2014 pp. 251-2)

Dentro desta celeuma política, o tratamento oferecido ao *serial killer* serve de referente para o trato dos outros crimes, sendo que se este se torna dos mais populares dentro do procedimento de percepção do crime. Embora existam poucos *serial killers* e seus crimes sejam restritos, o tipo de crime mais cruel, o mais violento, ganha visão em detrimento do crime comum.

Por isso a importância das pesquisas dirigidas por Agamben na atualidade. O exemplo citado acima já constitui um grande avanço na percepção dos novos problemas políticos unicamente ligados ao poder soberano. Mas o filósofo italiano dirigiu maiores esforços para perceber o ponto de encontro entre a soberania e o biopoder. Para tanto, o trabalho de Agamben indica uma posição simetricamente distinta: a do soberano de um lado e a do *sacratio* do outro.

Para Agamben, o universo do político contemporâneo circunscreveu-se na imagem do *homo sacer*, o indivíduo que não pode ser sacrificado, mas é, por assim dizer, matável. Esta imagem havia sido redescoberta no projeto filosófico do autor por meio do resgate no direito romano onde ele identifica o *homo sacer*. Essa condição jurídica representava um processo de rompimento com a esfera do sagrado e do profano, uma vez que o indivíduo declarado *sacratio* estava impedido de ser sacrificado. O sacrifício era considerado uma forma de aproximação com o sagrado. Da mesma maneira, caso ele fosse assassinado não haveria nem um tipo de retaliação social por meio do direito. Desta forma, o indivíduo inserido nesta situação jurídica sofria com o aterrorador *abandono*.

acusados. A própria escolha da prisão em território cubano já expunha uma situação limite, que, segundo Judith Butler, chegou a alterar os processos de guerra até então executados: “Uma vez que já estamos fora dos parâmetros da guerra convencional, aparentemente também estamos fora dos parâmetros da jurisdição legal internacional. A Baía de Guantánamo torna isso explícito: é uma terra arrendada pelos Estados Unidos, mas não constitui “solo norte-americano”, o que constitucionalmente conferiria direitos de apelação legal aos prisioneiros nele confinados. Quando Rumsfeld afirma que essa não é uma situação regular, já que os Estados Unidos estão combatendo uma organização terrorista e não um país, **infere que o caráter extraordinário do terror justifica a suspensão da lei no próprio ato de reagir ao terror.**” (BUTLER, 2007 p. 228). Grifos meus.

Abandonados todos nós, não resta nada além da vida nua. E aqui a força do biopoder é imperativa. Agamben localizou as transformações da natureza dos processos de biopolítica. Para ele, o reaparecimento deste conceito é uma inversão total das políticas de gestão da vida, que, ao invés de intervirem para sua manutenção, produzem a morte. Nas palavras do filósofo:

Se, em todo Estado moderno, existe uma linha que assinala o ponto em que a decisão sobre a vida torna-se decisão sobre a morte, e a biopolítica pode deste modo converter-se em tanatopolítica, tal linha não mais apresenta hoje como um confim fixo a dividir duas zonas claramente distintas; ela é, ao contrário, uma linha em movimento que se desloca para zonas sempre mais amplas da vida social, nas quais o soberano entra em simbiose cada vez mais íntima não só com o jurista, mas também com o médico, com o cientista, com o perito, com o sacerdote. (AGAMBEN, 2004:128).

O que Agamben fez foi evidenciar como os poderes soberanos e os biopoderes não são pares de oposição mas, sim, poderes concorrentes – no sentido de ocorrerem em conjunto e disputarem entre si – e, desta forma, o projeto de pesquisa *homo sacer* faz ver, entre outras, duas proposições de peso: a primeira expõe a transferência das políticas do “fazer viver” para as políticas do “deixar morrer”, onde a modelagem concreta foi o campo de concentração; a segunda é a percepção de que a vida do matável *homo sacer* conjuga um dispositivo assombroso inserido no paradoxo da sociedade contemporânea, a qual tornou-se, ao mesmo tempo, a mais segura que já existiu, mas deixou sua população em total insegurança.

Neste sentido, não há metáfora mais persuasiva que a última sequência de *The silence of the lambs* (1991), quando o espectador espera pelo ritual de passagem de Clarice de cadete a agente especial. Quando Crawford a cumprimenta por seus feitos, Hannibal reaparece para lembrar que o mundo é um lugar inseguro. Da mesma forma que o filme começa com uma mulher que se dirige ao espectador, ele termina com Hannibal indo em direção contrária, a de seu próximo banquete, para o qual o convidado é Dr. Chilton.



Figura - Sequência final - The silence of the lambs (1991) 01:53'26"

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Decifra-me ou te devoro”

“O resto é silêncio”. A paradoxal frase de Hamlet que encerra a peça de William Shakespeare agora produz outro sentido. Em nosso mundo contemporâneo rasgado por sons, ruídos e barulhos constantes não pode haver silêncio. “O resto é silêncio” apenas aos mortos... por vezes apaziguados pela história, por outras pela capacidade dos “ouvidos de ouvir” cristãos em não captarem os gritos das mulheres agredidas por seus companheiros, dos mendigos que pedem aos transeuntes incapazes de ouvir, dos presos que após conquistarem a liberdade ainda carregam suas *celas de vidro*.

Não há silêncio absoluto. Ao menos, é o que dizem as regras da física do som que informam que Hamlet está equivocado, que as ondas sonoras são incontroláveis. Entretanto, a física moderna tem muito que aprender com as capacidades do humano. Afinal, não existem homens invisíveis, ao menos materialmente, pois quando em sociedade uma mágica acontece, dobra as leis da física. Para tanto, não é necessário nenhum aparelho de aceleração de partículas,

basta vestir um homem com um uniforme alaranjado, e... pronto! Ele está invisível. Do mesmo modo, a acústica pode medir os decibéis alcançados pelo grito da criança que mora ao lado, mas não a capacidade do vizinho em não escutar. Seria isso o silêncio?

Provavelmente não, isto tem outro nome: indiferença. Contudo, a indiferença cala e silencia. As sociedades contemporâneas têm um conjunto de mecanismos amplos que produzem tais sistemas de silenciamento, mas a violência de apagar toda e qualquer voz que sofre e grita não é tarefa simples. Entretanto, é contemporânea. Um exemplo útil pode ser visto em uma paráfrase documental do filme *The silence of the lambs* (1991). Trata-se do filme de Ique Gazzola, o documentário brasileiro *Silêncio das inocentes* (2010), um filme que compartilha muitas semelhanças com o americano de 1991, ultrapassando a referência ao nome e que, talvez, coloque em xeque a certeza da acústica sobre o silêncio. Em *Silêncio das inocentes* (2010), uma denúncia direta pouco preocupada em mediar os fatos, Gazzola toma posição e pretende expor um olhar bastante direto aos quatro anos posteriores à introdução da Lei Maria da Penha, no Brasil. O diretor não tem o talento de Harum Farocki, em problematizar os próprios conceitos do documentário dentro da linguagem. Na verdade, o diretor é bastante direto. Em certos momentos, constrói uma aproximação com João Moreira Salles de *Notícias de uma guerra particular* (1999), entretanto esta relação não se concretiza por completo, pois não expõe um maniqueísmo entre as duas posições construídas, como no filme de Salles.

Gazzola parece não ter tempo nem recurso para realizar este processo, então a solução que encontra é tomar posição e marcar a fala feminina como referente. O único homem depoente, um psicólogo responsável pelo tratamento e acompanhamento de homens agressores “apreendidos” pela malha da Lei Maria da Penha, é representado por uma escolha estilística que o coloca em plano médio, mas no primeiro plano da imagem, borrado pelo foco travado no depoente; aparecem duas estatuetas que mais parecem falos, marcando a cena e conduzindo a uma imagem fácil, didática e manipulável. Ao que parece, Gazzola pretendia responder aos questionamentos que levanta no documentário de maneira parcial, expondo o ponto de vista das vítimas. O que empobrece o estético, ganha na velocidade do político. História após história, relato após relato, é possível descobrir que existe mesmo uma relação entre *The silence of the lambs* (1991) e *o Silêncio das inocentes* (2010), uma vez que em nenhum dos dois filmes o *silêncio* é necessariamente o foco das tramas mas, sim, o conjunto de vozes que lutam para serem ouvidas.

Agora sabemos que, no filme americano de 1991, Jame, Clarice, Fredriga e Catherine são, ao final das contas, vítimas de abuso, inviabilização, silenciamentos e abandono. Em algum momento de suas vidas, nos passados das personagens ou em seu presente, todas foram, de

alguma forma, alvo de um conjunto institucional de aparelhamentos despreparado para lidar com questões como sexualidade, orfandade, deslocamento social e, em último caso, a própria segurança. Pois bem, ao terminar de assistir ao documentário brasileiro tem-se a mesma impressão: que as sociedades contemporâneas são incapazes de transformar estes problemas em demandas e, por serem silenciados, em proposições políticas. Quando tais propostas chegam a ser efetivas, é interessante que o sejam graças à capacidade contemporânea de captar a “voz da pessoa comum”, ou seja, quando esta entra em choque com lei, com a norma. Mas, principalmente, é interessante perceber que, na grande maioria dos casos em que isso ocorre, são os mundos policiais e do direito penal as principais áreas que irão administrar tais situações.

O principal problema que surge destes dois filmes parece ser o fato de “nós” não conseguirmos pensar em soluções para os silenciamentos de demandas de “minorias” que não passem pela criminalização, que não sejam alvo dos dispositivos policiais, que não estabeleçam mais investimentos na criminalização e, principalmente, que a única forma de lidar com estas demandas é por meio da punição, preferencialmente em forma de encarceramento. A grosso modo, somos incapazes de alterar nossa realidade sócio cultural introduzindo novos modelos institucionais, educacionais e de saúde em detrimento do padrão antigo que, em certa medida, representa a conservação dos modos e formas de vida atuais.

Jame Gumb não teve ninguém no seu passado de personagem que pudesse ajudá-lo, e, por isso, matou. Isso é, de fato, um problema, contudo o maior complicador deste problema fica enterrado na história. E reside na questão de que a descoberta de seu problema mórbido é desenvolvido pelo aparelho policial. Esta é uma questão do mundo da ficção, entretanto, é também o modo como nos damos conta da existência de uma diferença nos crimes hediondos. O que assusta na sociedade que inventou o *serial killer* é o fato de que o único modo de perceber este tipo de problema foi por meio da polícia, assim como a única forma de tratamento possível e imaginável foi/é a punição via alguma forma de encarceramento. Vivemos a ilusão de que é possível que exista o mal absoluto encarnado nas psicopatias e nas figuras do psicopata. Por incrível que possa parecer, esta imagem presta-se a duas posições: a primeira, causa medo e configura o imaginário em relação ao crime “banal”; por outro lado, a segunda posição apazigua, pois se o mal é personificado nestes sujeitos, com desenhos tão bem formados pelo cinema, quem assiste pode imaginar a si mesmo como a antítese direta, ou seja, se a tela representa o *serial killer* com grau de realismo e ele é mal absoluto, logo, por ser diferente dele, não sou violento, maldoso, monstruoso...

Isso coloca a figura de Hannibal em foco. Sabemos, agora, que Hannibal é um monstro, um herói e um mestre, o que significa que os papéis operacionais dele no *arquivo Lecter*

transformam em prática afetos sem nome e que estes, por sua vez, são significados e filtrados por características do que poderiam produzir os realizadores de *The silence of the lambs* (1991) e os demais filmes do *arquivo* no tempo de suas produções. Muitos destes afetos continuam sem nome, sem se transformarem em emoções. Mas, ao configurar Hannibal como um possível herói, o que está em jogo é a ideia de que o “eu” do espectador, de época (mas também do espectador contemporâneo) acredita e enxerga que, se houver um ser humano tão mau quanto Hannibal no mundo, e que tenha suas meticulosidades, o “eu” nunca será alvo desse predador que tenta melhorar a sociedade com um canibalismo por vez. É interessante imaginar que o “eu” nunca, ou raramente, será vítima do mal absoluto, pois o mal absoluto não existe na sociedade onde o “eu” vive, ele sempre estará no mundo do “outro” e sempre ocorrerá pelas regras sociais do “outro”. Assim, o *serial killer* pode ensinar, pode mostrar o caminho à jovem policial que, desinformada dos perigos do mundo, segue a jornada. Esse é o enigma, pois Clarice conhece bem os problemas do mundo em que vive, sua condição de órfã e de mulher informa muito, mas, aos olhos do espectador, ela sempre será a inexperiente persona da equação. Esse era também o enigma orquestrado por Blake nos seus poemas, onde não há bem sem mal. Afinal, “que olho ou mão armaria tua feroz symetrya?”

FONTES

Filmes analisados

DRAGÃO VERMELHO [*Red Dragon*]. Direção de Brett Ratner. Roteiro de Ted Tally. EUA. Produzido por Dino De Laurentiis e Martha Schumacher. Distribuição Universal Pictures/Metro-Goldwyn-Mayer/UIP, 2001. 1VHS vídeo (126 min.); Colorido.

HANNIBAL [*Hannibal*]. Direção de Ridley Scott. Roteiro de Thomas Harris, David Mamet e Steven Zaillian. EUA. Produzido por Dino De Laurentiis e Martha Schumacher. Distribuição MGM/Universal Pictures, 2001. 1VHS vídeo (130 min.); Colorido.

CAÇADOR DE ASSASSINOS [*Manhunter*]. Direção de Michael Mann. Roteiro Michael Mann. EUA. Produtor Dino De Laurentiis. Distribuição Paramount Pictures, 1 VHS (119 min.); Colorido.

O SILÊNCIO DOS INOCENTES [*The Silence of the Lambs*]. Direção Jonathan Demme. Roteiro Ted Tally. EUA. Produzido por Ron Bozman, Edward Saxon e Kenneth Utt. Distribuição Orion Pictures, 1991. 1 DVD vídeo (118 min.); Colorido.

PSICOPATA AMERICANO [*American Psycho*]. Direção de Mary Harron. Roteiro de Mary Harron. EUA. Produzido por Chris Hanley e Edward R. Pressman. Distribuição Europa Filmes, 2000. 1DVD vídeo (101 min.); Colorido.

PSICOSE [*Psycho*]. Direção de Alfred Hitchcock. Roteiro de Joseph Stefano. EUA. Produzido por Alfred Hitchcock. Distribuição Paramount Pictures do Brasil, 1960. 1DVD vídeo (107 min.); P&B.

SE7EN: OS SETE CRIMES CAPITAIS [*Se7en*]. Direção de David Fincher. Roteiro de Andrew Kevin Walker. EUA. Produzido por Arnold Kopelson e Phyllis Carlyle. Distribuição New Line Cinema, 1995. 1VHS vídeo (125 min.); Colorido.

TUBARÃO [*Jaws*]. Direção de Steven Spielberg. Roteiro de John Milius. Produção de David Brown. Distribuição Universal Pictures, 1975. Digital (124 min.); Colorido.

ZODÍACO [*Zodiac*]. Dirigido por David Fincher. Roteiro de James Vanderbilt. EUA. Produzido por Mike Medavoy e James Vanderbilt. Distribuição Warner Bros. 2001. Digital (156 min.); Colorido.

Filmes utilizados como referência para leitura

ACAMPAMENTO SINISTRO [*Sleepaway Camp*]. Direção de Robert Hiltzik. Roteiro de Robert Hiltzik e Marshall Brikman. EUA. Produzido por Robert Hiltzik, Jack Grossberg, Jerry Silva e Michele Tatosian. Distribuição American Eagle Films/United Film Distribution, 1983. 1DVD vídeo (88 min.); Colorido.

A CASA DOS 1000 CORPOS [*House of 1000 Corpses*]. Direção de Rob Zombie. Roteiro de Rob Zombie. EUA. Produzido por Andy Gould. Distribuição Lions Gate Films Inc., 2003. 1DVD vídeo (88 min.); Colorido.

AS DUAS FACES DA LEI [*Righteous Kill*]. Direção de Jon Avnet. Roteiro de Russell Gewirtz. EUA. Produzido por Jon Avnet, Randall Emmett, George Furla, Lati Grobman, Avi Lerner, Alexandra Milchan e Daniel M. Rosenberg. Distribuição Lions Gate Films/California Filmes, 2009. 1DVD vídeo (101 min.); Colorido.

A HORA DO PESADELO [*A Nightmare On Elm Street*]. Direção de Wes Craven. Roteiro de Wes Craven. EUA. Produzido por Robert Shaye. Distribuição New Line Cinema, 1984. 1VHS vídeo (91 min.); Colorido.

A MORTE PEDE CARONA [*The Hitcher*]. Direção de Robert Harmon. Roteiro de Eric Red. EUA. Produzido por David Bombyk e Kip Ohman. Distribuição TriStar Pictures, 1986. 1VHS vídeo (97 min.); Colorido.

A NOITE DAS BRINCADEIRAS MORTAIS [*April Fool's Day*]. Direção de Fred Walton. Roteiro de Danilo Bach. EUA. Produzido por . Distribuição CIC, 1986. 1DVD vídeo (89 min.); Colorido.

ASSASSINOS POR NATUREZA [*Natural Born Killers*]. Direção de Oliver Stone. Roteiro de Quentin Tarantino, David Veloz, Richard Rutowski, Oliver Stone. EUA. Produzido por Clayton Townsend, Jane Hamsher e Don Murphy. Distribuição Warner Bros, 1994. 1DVD vídeo (119 min.); Colorido.

A SOMBRA de uma Dúvida [*Shadow of a Doubt*]. Direção de Alfred Hitchcock. Roteiro de Sally Benson, Alma Reville, Gordon McDonell. EUA. Produzido por Jack H. Skirball. Distribuição Universal Pictures, 1943. 1DVD vídeo (103 min.); P&B.

BARBA AZUL [*Bluebeard*]. Direção de Edgar G. Ulmer. Roteiro de Pierre Gendron. EUA. Produzido por Producers Releasing Corporation. Distribuição de Reel Media International, 1944. 1DVD vídeo (72 min.); P&B.

BEIJOS QUE MATAM [*Kiss the Girls*]. Direção de Gary Fleder. Roteiro de James Patterson e David Klass. EUA. Produzido por David Klass. Distribuição CIC, 1997. 1DVD vídeo (111 min.); Colorido. CAÇADA ao Amanhecer [*Manhunter*]. Direção de Michael Mann.

Roteiro de Thomas Harris e Michael Mann. EUA. Produzido por De Laurentiis Entertainment Group. Distribuição Universal Pictures do Brasil, 1986. 1DVD vídeo (119 min.); Colorido.

CONDESSA DE SANGUE [*Bathory*]. Direção de Juraj Jakubisko. Roteiro de John Paul Chapple e Juraj Jakubisko. Eslováquia/Hungria/Reino Unido/República Tcheca. Produzido por Eurofilm Stúdió. Distribuição Paramount Pictures, 2008. 1DVD vídeo (134 min.); Colorido.

COPYCAT: A VIDA IMITA A MORTE [*Copycat*]. Direção de Jon Amiel. Roteiro de Ann Biderman, David Madsen e Frank Pierson. EUA. Produzido por Arnon Milchan e Mark Tarlov. Distribuição Warner Bros, 1995. 1DVD vídeo (123 min.); Colorido.

DO INFERNO [*From Hell*] Direção de Albert Hughes e Allen Hughes. Roteiro de Terry Hayes e Rafael Yglesias. EUA. Produzido por Jane Hamsher, Kevin J. Messick e Don Murphy. Distribuição 20th Century Fox Film Corporation, 2001. 1DVD vídeo (121 min.); Colorido.

ED GEIN: O ASSASSINO DE PLAINFIELD [*Ed Gein: the butcher of Plainfield*]. Direção de Michael Feifer. Roteiro de Michael Feifer. EUA. Produzido por Barry Barnholtz. Distribuição Feifer Worldwide, 2007. 1DVD vídeo (90 min.); Colorido

ED GEIN: O SERIAL KILLER [*In the Light of the Moon*]. Direção de Chuck Parello. Roteiro de Stephen Johnston. EUA. Produzido por Michael Musical, Mark Boot e Hamish McAlpine. Distribuição Europa filmes, 2000. 1DVD vídeo (89 min.); Colorido.

EU SEI O QUE VOCÊS FIZERAM NO VERÃO PASSADO [*I Know What You Did Last Summer*]. Direção de Jim Gillespie. Roterio de Kevin Williamson. EUA. Produzido por Stokely Chaffin, Erik Feig e Neal H. Moritz. Distribuição Columbia Pictures / Sony Pictures Entertainment, 1997. 1DVD vídeo (101 min.); Colorido.

EVILENKO [*Evilenko*]. Direção de David Grieco. Roteiro de David Grieco. Itália. Produzido por Mario Cotone. Distribuição Flashstar, 2004. 1DVD vídeo (90 min.); Colorido.

FRENESI [*Frenzy*]. Direção de Alfred Hitchcock. Roteiro de Anthony Shaffer. Inglaterra. Produzido por Brian Burgess. Distribuição Universal Pictures, 1972. 1DVD vídeo (120 min.); Colorido.

GACY [*Gacy*]. Direção de Clive Saunders. Roteiro de David Birke e Clive Saunders. EUA. Produzido por DEJ Productions. Distribuição Lions Gate Films Home Entertainment, 2003. 1DVD vídeo (88 min.); Colorido.

HALLOWEEN: A NOITE DO TERROR [*Halloween*]. Direção de John Carpenter. Roteiro de Debra Hill e John Carpenter. EUA. Produzido por Debra Hill. Distribuição Europa Films, 1978. 1 DVD vídeo (93 min.); Colorido.

HANNIBAL: A ORIGEM DO MAL [*Hannibal Rising*]. Direção Peter Webber. Roteiro Thomas Harris. EUA. Produzido por Tarak Ben Ammar, Dino De Laurentiis e Martha De

Laurentiis. Distribuição MGM/The Weinstein Company/Imagem Filmes, 2007. 1DVD vídeo (117 min.); Colorido.

HENRY: O RETRATO DE UM ASSASSINO [*Henry: Portrait of a Serial Killer*]. Direção de John McNaughton. Roteiro de Richard Fire e John McNaughton. EUA. Produzido por Malik B. Ali. Distribuição Look Films, 1986. 1DVD vídeo (83 min.); Colorido.

INSTINTO SECRETO [*Mr. Brooks*]. Direção de Bruce A. Evans. Roteiro de Bruce A. Evans e Raynold Gideon. EUA. Produzido por Jim Wilson, Raynold Gideon e Kevin Costner. Distribuição MGM/Imagem Filmes, 2007. 1DVD vídeo (120 min.); Colorido.

JACK: O ESTRIPADOR [*Jack, the Ripper*]. Direção de Robert S. Baker e Monty Berman. Roteiro de Peter Hammond e Colin Craig. Reino Unido. Produzido por Mid Century Film Productions Ltd. Distribuição Paramount Pictures, 1959. 1DVD vídeo (84 min.); P&B.

JENNIFER 8: A PRÓXIMA VÍTIMA [*Jennifer 8*]. Direção de Bruce Robinson. Roteiro de Bruce Robinson. EUA. Produzido por Gary Lucchesi, Scott Rudin e David Wimbury. Distribuição Paramount Pictures do Brasil, 1992. 1DVD vídeo (127 min.); Colorido.

KALIFORNIA: UMA VIAGEM AO INFERNO [*Kalifornia*]. Direção de Dominic Sena. Roteiro de Tim Metcalfe. EUA. Produzido por Steve Golin, Aristides McGarry e Sigurjon Sighvatsson. Distribuição Fox Home Entertainment, 1993. 1DVD vídeo (118 min.); Colorido.

MAMÃE É DE MORTE [*Serial Mom*]. Direção de John Waters. Roteiro de John Waters. EUA. Produzido por John Fiedler e Mark Tarlov. Distribuição Spectrama, 1994. 1DVD vídeo (93 min.); Colorido.

MENTE ASSASSINA [*Dahmer*]. Direção David Jacobson. Roteiro de David Birke e David Jacobson. EUA. Produzido por Larry Rattner. Distribuição Peninsula Films, 2002. 1DVD vídeo (101 min.); Colorido.

MONSTER: DESEJO ASSASSINO [*Monster*]. Direção de Patty Jenkins. Roteiro de Patty Jenkins. EUA. Produzido por Mark Damon, Donald Kushner, Sammy Lee, Charlize Theron e Brad Wyman. Distribuição Newmarket Film Group, 2003. 1DVD vídeo (111 min.); Colorido.

M, O VAMPIRO DE DUSSELDÖRF [*M*]. Direção de Fritz Lang. Roteiro de Fritz Lang, Thea von Harbou e Egon Jacobson. Alemanha. Produzido por Seymour Nebenzal. Distribuição Continental Home Vídeo, 1931. 1DVD vídeo (111 min.); P&B.

NOITE DO TERROR [*Black Christmas*]. Direção de Bob Clark. Roteiro de Roy Moore. Canadá. Produzido por Bob Clark. Distribuição Paris Filmes, 1974. 1DVD vídeo (98 min.); Colorido.

NO SILÊNCIO DE UMA CIDADE [*While the City Sleeps*]. Direção de Fritz Lang. Roteiro de Casey Robinson. EUA. Produzido por Bert E. Friedlob Productions. Distribuição Continental Home Video, 1956. (100 min.); P&B.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Direção de Rogério Sganzerla. Roteiro de : Rogério Sganzerla. Brasil. Produzido por José da Costa Cordeiro, José Alberto Reis, Rogério Sganzerla. Distribuição Urânio Filmes / Riofilmes, 1968. 1DVD vídeo (92 min.); P&B.

O ESTRANGULADOR de Rillington Place [10 Rillington Place]. Direção de Richard Fleischer. Roteiro de Clive Exton. Inglaterra. Produzido por Basil Appleby, Leslie Linder e Martin Ransohoff. Distribuição Columbia Pictures, 1971. 1DVD vídeo (111 min.); Colorido.

O HOMEM QUE ODIAVA AS MULHERES [The Boston Strangler]. Direção de Richard Fleischer. Roteiro de Edward Anhalt. EUA. Produzido por Robert Fryer. Distribuição Fox Home Entertainment, 1968. 1DVD vídeo (116 min.); Colorido.

O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA [*The Texas Chainsaw Massacre*]. Direção de Tob Hoper. Roteiro de Kim Henkel e Tobe Hooper. EUA. Produzido por Tobe Hooper. Distribuição Europa Films, 1974. 1 DVD vídeo (83 min.); Colorido.

O MENSAGEIRO do Diabo [The Night of the Hunter]. Direção de Charles Laughton. Roteiro de James Agee. EUA. Produzido por Paul Gregory. Distribuição United Artists/Columbia Pictures Corporation Ltd., 1955. 1DVD vídeo (93 min.); P&B.

MILLENNIUM - OS HOMENS QUE NÃO AMAVAM AS MULHERES [*The Girl With a Dragon Tattoo*]. Direção de David Fincher. Roteiro Steven Zalillian. EUA/ Reino Unido/ Suécia/ Alemanha. Produzido por Soren Staemose, Scott Rudin e Eli Bush. Distribuição Sony Pictures, 2011. Digital (158 min.); Colorido

O MONSTRO [*Il Mostro*]. Direção de Roberto Benigni. Roteiro de Roberto Benigni, Michel Blanc e Vincenzo Cerami. Itália/França. Produzido por Yves Attal e Roberto Benigni. Distribuição HVC Films, 1994. 1DVD vídeo (110 min.); Colorido.

O NOME DA ROSA [*Der Name der Rose*]. Direção de Jean-Jacques Annaud. Roteiro de Andrew Birkin, Gérard Brach, Howard Franklin e Alain Godard. França/Itália/Alemanha. Produzido por Bernd Eichinger, Bernd Schaefer. Distribuição 20th Century Fox Film Corporation, 1986. 1 DVD vídeo (130 min.); Colorido.

O PADRASTO [*The Stepfather*]. Direção de Joseph Ruben. Roteiro de Carolyn Lefcourt, Brian Garfield e Donald E. Westlake. EUA/Reino Unido. Produzido por Jay Benson. Distribuição VTI Home Video, 1987. 1DVD vídeo (89 min.); Colorido.

[*Nightwatch*]. Direção de Ole Bornedal. Roteiro de Ole Bornedal e Steven Soderbergh. EUA. Produzido por Dimension Films, Michael Obel Productions. Distribuição Lumière, 1997. 1DVD vídeo (105 min.); Colorido.

O TREM DO TERROR [*Terror Train*]. Direção de Roger Spottiswoode. Roteiro de T. Y. Drake. Canadá/EUA. Produzido por Harold Greenberg. Distribuição Astral Films, 1980. 1DVD vídeo (97 min.); Colorido. 131 O VERÃO de Sam [*Summer of Sam*]. Direção de Spike Lee. Roteiro de Victor Colicchio, Michael Imperioli e Spike Lee. EUA. Produzido por John Kilik e Spike Lee. Distribuição Europa Filmes, 1999. 1DVD vídeo (142 min.); Colorido.

PÂNICO [*Scream*]. Direção de Wes Craven. Roteiro de Kevin Williamson. EUA. Produzido por Cathy Konrad e Cary Woods. Distribuição Dimension Filmes/Miramax Films, 1996. 1DVD vídeo (110 min.); Colorido.

PARCEIROS da Noite [*Cruising*]. Direção de William Friedkin e Gerald Walker. Roteiro de William Friedkin. EUA. Produzido por Jerry Weintraub. Distribuição Warner Home Vídeo, 1980. 1DVD vídeo (106 min.); Colorido.

PERFUME: A HISTÓRIA DE UM ASSASSINO [*Perfume: the story of a murderer*]. Direção de Tom Tykwer. Roteiro de Andrew Birkin, Tom Tykwer e Bernd Eichinger. França/Alemanha/Espanha. Produzido por Bernd Eichinger. Distribuição DreamWorks SKG / Paramount Pictures / Paris Filmes, 2006. 1DVD vídeo (147 min.); Colorido.

PERIGO NA NOITE [*Nattevagten*]. Direção de Ole Bornedal. Roteiro de Ole Bornedal. Dinamarca. Produzido por Thura Film. Distribuição Califórnia Home Video, 1994. 1VHS vídeo (104 min.); Colorido.

PERSEGUIDOR IMPLACÁVEL [*Dirty Harry*]. Direção de Don Siegel. Roteiro de Harry Julian Fink e Rita M. Fink. EUA. Produzido por Don Siegel. Distribuição Warner Home Vídeo, 1971. 1DVD vídeo (102 min.); Colorido.

PRELÚDIO PARA MATAR [*Profondo Rosso*]. Direção de Dario Argento. Roteiro de Dario Argento e Bernardino Zapponi. Itália. Produzido por Claudio Argento e Salvatore Argento. Distribuição London Films, 1975. 1DVD vídeo (126 min.); Colorido.

SEXTA-FEIRA 13 [*Friday the 13th*]. Direção de Sean S. Cunningham. Roteiro de Victor Miller, Sean S. Cunningham e Ron Kurz. EUA. Produzido por Sean S. Cunningham. Distribuição Paramount Pictures, 1980. 1DVD vídeo (95 min.);

VESTIDA PARA MATAR [*Dressed to Kill*]. Direção de Brian De Palma. Roteiro de Brian De Palma. EUA. Produzido por Filmways Pictures. Distribuição Fox Filmes, 1980. 1DVD vídeo (105 min.); Colorido.

VÍTIMAS DE UMA PAIXÃO [*Sea of Love*]. Direção de Harold Becker. Roteiro de Richard Price. EUA. Produzido por Martin Bregman e Louis A. Stroller. Distribuição Universal Pictures, 1989. 1DVD (112 min.); Colorido.

Livros sobre *serial killer*

CENDER, Stephen; CENDER, Keneth. 2001. *A Serial Killer: David Berkowitz*. Bloomington: AuthorHouse, 2001.

HOLMES, Ronald M.; HOLMES, Stephen T. 2002. *Profiling Violent Crimes: an investigative tool*. Thousand Oaks: Sage Publications, Ink, 2002.

HOLMES, Ronald M.; HOLMES, Stephen T. 2002. *Serial murder*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1998.

JENKINS, Philip. 1994. *Using Murder: the social construction of serial homicide*. New Jersey: Transaction Publishers, New Brunswick, 1994.

KILELE, Jemadari Vi-Bee-Kil. 2000. *The Serial Killer*. London: Minerva Press. 2000.

NEWTON, Michael. 2000. *The Encyclopedia of Serial Killers*. New York: Facts on File, 2000.

RESSLER, Robert K.; SHACHTMAN, Tom. 1992. *Whoever Fights Monsters: My twenty years tracking serial killers for the FBI*. New York: St. Martin's Press, 1992.

SELTZER, Mark. 1998. [*Serial killers: death and life in America's wound culture*](#). New York: Routledge, 1998.

SIMPSON, Philip L. 2000. *Psycho paths: tracking serial killers through contemporary American film and fiction*. Illinois: Board of Trustees, 2000.

Jornais e periodicos

Bank Crime Reports (FBI)

Law Enforcement Bulletin (FBI)

The New York Times

The New Yorker

The Washinton Post

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. 2004.** *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte : UFMG, 2004.
- ALLUÉ, Sonia Baelo. 2002.** The aesthetics of serial killing: working against ethics in *The silence of the lambs* (1988) and *American Psycho* (1991). *ATLANTIS*. 2, dez de 2002, Vol. XXIV, pp. 7-24.
- ALTMAN, Rick. 1999.** *Film/ Genre*. London : Palgrave Macmillan, 1999.
- ALVAREZ, Marcos César. 2004.** Controle social: notas em torno de uma noção polêmica. *Perspectiva*. 2004, Vol. 18, 1, pp. pp. 168-176.
- ARENDT, Hannah. 1993.** *A condição humana*. Rio de Janeiro, : Forense Universitária, 1993.
- . **2001.** *Entre o passado e o futuro* . São Paulo : Perspectiva, 2001.
- . **1994.** *Sobre a violência*. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 1994.
- ARON, Raymond. 2003.** *As etapas do pensamento sociológico*. São Paulo : Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. 2011.** *Estética da criação verbal*. São Paulo : WMF Martins Fontes, 2011.
- BAPTISTA, Mauro. 1998.** Notas sobre os gêneros cinematográficos. *Cinemais*. Nov, 1998, pp. 111-130.
- BARTHES, Roland. 2011.** *A câmara clara: notas sobre a fotografia* . Rio de Janeiro : Nova Fronteira , 2011.
- BAUDRILLARD, Jean. 2008.** *A sociedade de consumo*. Lisboa : Edições 70, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. 2003.** *Comunidade: A busca por segurança na sociedade atual*. . Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2003.
- BAXANDALL, Michael. 2006.** *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo : Companhia das Letras, 2006.
- BAZIN, André. 2006.** *Charlie Chaplin*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2006.
- . **2005.** *Orson Welles*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2005.
- BENJAMIN, Walter. 2000.** *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo : Brasiliense, 2000. Vol. Obras Escolhidas tomo III.
- . **1994.** Experiência e pobreza. *Magia e técnica, arte e política: ensaios de literatura e história cultural*. São Paulo : Brasiliense, 1994, pp. 114-119.
- . **2011.** *Origem do drama trágico alemão* . Belo Horizonte : Autêntica, 2011.

—. 1994. Pequena história da fotografia. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas vol. 1)*. São Paulo : Brasiliense, 1994.

BLACKBURN, Robin (ORG.). 1989. *Depois da queda: o fracasso do comunismo e o futuro do socialismo*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1989.

BLAKE, William. 2005. *Canções da inocência e Canções da experiência: os dois estados contrários da alma humana*. São Paulo : Disal, 2005.

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. 2013 . *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas, SP; São Paulo : UNICAMP; USP, 2013 .

BORDWELL, David. 2005. O cinema hollywoodiano: normas e princípios narrativos. [A. do livro] Fernão Pessoa RAMOS. *Teoria contemporânea do cinema, vol II*. São Paulo : s.n., 2005, pp. 277-301.

—. 2013. *Sobre a história do estilo cinematográfico* . Campinas, SP : Unicamp, 2013.

BORDWELL, DAVID. 2006. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2006. Edição Kindle , 2006.

BORGES, Jorge Luis. 1998. El cuento Policial. . *Borges Oral*. Buenos Aires : Alianza, 1998.

BOUDON, R. e BOURRICAUD, F. 1993. *Dicionário Crítico de Sociologia*. São Paulo : Ática, 1993.

BRASON, Allan LeRoy. 2011. *The Anonymity of African American Serial Killers: From Slavery to Prisons, A Continuum of Negative Imagery*. Leicer, UK : Department of Criminology, University of Leicester, 2011. Tese.

BUCCI, Eugênio e KELL, Maria Rita. 2004. *Videologias: ensaios sobre a televisão*. São Paulo : Boitempo, 2004.

BUTLER, Judith. 2007. O limbo de Guantánamo. *Novos estud. - CEBRAP*. 77, 2007, Vol. MAR.

CAMPBELL, Joseph. 2007. *O herói de mil faces* . São Paulo : Pensamento, 2007.

CANCELLI, Elizabeth. 1994. *Mundos da Violência: a policia na Era Vargas*. Brasília : UNB, 1994.

CANDIDO, Antonio. 2000. *Formação da literatura nacional: momentos decisivos*. 6ª Edição. Belo Horizonte : Itatiaia, 2000. Vol. I.

CARROLL, Noël. 1999. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* . Campinas, SP : Papyrus, 1999.

CASTEL, Robert. 2005. *A insegurança social; o que é ser protegido?* Petrópolis : Vozes, 2005.

- . 1998. *A metamorfose da questão social: uma crônica do salário*. Petrópolis : Vozes, 1998.
- CASTORIADIS, Cornelios. 1982.** *Diante da guerra*. São Paulo : Brasiliense, 1982.
- CEVASCO, Maria Elisa. 2005.** MOMENTOS DA CRÍTICA CULTURAL MATERIALISTA. *TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. nº 12, 2005, Vol. Ano IX, pp. 56-67.
- CHEVALIER, Louis. 1981.** *Laboring Classes and Dangerous Classes in Paris during the first half of the Nineteenth Century*. New Jersey : Princeton University Press, 1981.
- CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. 2010.** Canibais do Brasil: os açougues de Fries, Holbein e Münster (século XVI). *Tempo*. 28, jun de 2010, Vol. 14. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042010000100008&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 27 maio 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-77042010000100008>..
- CHRISTIE, Nils. 1998.** *A indústria do controle do crime: a caminho dos GULAGS em estilo ocidental*. Rio de Janeiro : Forence, 1998.
- . 2011. *Uma razoável quantidade de crime*. Rio de Janeiro : Revan, 2011.
- COHEN, Jeffrey Jerome. 2000.** *Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte : Autêntica, 2000.
- COLI, Jorge. 2007.** O suspeito, o detetive e a paranóia. [A. do livro] Adauto NOVAIS. *Ensaios sobre o medo*. São Paulo : Senac, 2007, pp. 209-224.
- COLOMBO, Cristóvão. 2001.** *Diários da descoberta da América: as quatro viagens e o testamento*. Porto Alegre : L&PM, 2001.
- COSTA, Arthur T. M. 2004.,** Reformas institucionais e as relações entre a polícia e a sociedade em Nova Iorque. *Soc. estado*. 1, 2004., Vol. 19, pp. 173-202.
- DARNTON, Robert. 1986.** *O grande massacre de gatos*. Rio de Janeiro : Graal, 1986.
- . 1996. *O iluminismo como negócio: história da publicação da "Enciclopédia", 1775-1800*. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.
- DAVIS, Mike. 2001.** *Ecologia do medo*. Rio de Janeiro : Record, 2001.
- DE QUINCEY, Thomas. 1985.** *Do assassinato como uma das Belas Artes*. Porto Alegre : L&PM, 1985.
- DELUMEAU, Jean. 2001.** *A história do medo no ocidente: 1300-1800, uma cidade murada*. São Paulo : Companhia das Letras, 2001.
- DEMME, Jonathan. 1991.** *The silence of the lambs*. Orion Pictures, 1991.

DERRIDA, Jacques. 2001. *Mal de arquivo: um impressão freudiana*. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2001.

DÖBLIN, Alfred. 2006. O romance histórico e nós. *História: Questões & Debates*. n.44., 2006.

DONALD, James. 2000. Pedagogia dos monstros: o que está em jogo nos filmes de vampiro? [A. do livro] Jeffrey Jerome COHEN. *Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte : Autêntica, 2000.

DOUGLAS, Mary. 2010. *Pureza e Perigo*. São Paulo : Perspectiva , 2010.

DOYLE, Sir Artur Conan. 2005. A liga dos cabeças vermelhas. *Sherlock Holmes, v.1: edição definitiva, comentada e ilustrada*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2005.

DUARTE, André. 2004. Modernidade, biopolítica e violência: a crítica arendtiana ao presente. [A. do livro] André et. al.(orgs) DUARTE. *A banalização da violência: a atualidade do pensamento de Hannah Arendt*. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2004, pp. 35-54.

DUARTE, Flávia Maris Gil. 2011. *Londer dos limpadores de chaminés: literatura e experiência histórica nos poemas London e The chimney Sweeper de Willliam Blake (1789-1794)*. Londrina, PR : Dissertação de mestrado: UEL, 2011.

DURÃO, Fábio A. 2009. Apresentação. [A. do livro] Alcides Cardoso dos SANTOS. *Visões de William Blake: imagens e palavras em Jerusalém a Emação do Gigante Albion*. Campinas, SP : Unicamp, 2009, pp. 11-16.

ECO, Umberto. 1998. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo : Perspectiva, 1998.

ELIAS, Norbert e DUNNING, Eric. 1992. *A busca da excitação*. Lisboa : Difel, 1992.

FERREIRA, Jonatas. 2008. Humanismo, biopoder e soberania: elementos para uma discussão das biotecnologias contemporâneas. *Cienc. Cult.* 1, 2008, Vol. 60.

FERRO, Marc. 1992. *Cinema e História*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992.

FIELD, Syd. 1995. *Manual do Roteiro*. Rio de Janeiro : Objetiva, 1995.

—. 1997. *Quatro roteiros*. Rio de Janeiro : Objetiva, 1997.

FREITAS, Artur. 2004. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. *Revista Estudos Históricos*. História e imagem, 2004, Vol. 2, 34.

FREUD, Sigmund. 2012. *Freud Obras completas volume 11*. São Paulo : Companhia das letras, 2012. formato Kindle.

—. 1997. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro : Imago, 1997.

—. 2012. *Sigmund Freud: obras completas volume 11*. São Paulo : Companhia das Letras, 2012. formato Kindle.

—. 2010. *Sigmund Freud: obras completas volume 14*. São Paulo : Companhia das Letras, 2010. formato Kindle.

GARLAND, David. 2014. *A cultura do controle: crime e ordem social na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro : Revan, 2014.

GAY, Peter. 1989. *Freud: uma vida para nosso tempo*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.

—. 2010. *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. São Paulo : Companhia da Letras, 2010.

GINZBURG, Carlo. 1989. . Sinais raízes de um paradigma indiciário. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989. , pp. 143-179.

—. 2001. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo : Companhia das Letras, 2001, pp. 143-179.

GIUCCI, Guillermo. 1992. *O Novo Mundo*. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.

GLASSNER, Barry. 2003. *Cultura do medo*. São Paulo : Francis, 2003.

GOMBRICH, E. H. 2007. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação* . São Paulo : Martins Fontes , 2007.

GORENDER, Maria Eliza. 2010. Serial killer: o novo héroi da pós-modernidade. *Estudos de Psicanálise – Aracaju – n. 34 – p. 117-122 – Dezembro. 2010.* 34, 2010, Vol. DEZ.

GORMLEY, Paul. 2005. *The New-Brutality Film: race and affect in contemporary Hollywood Cinema*. Edição KOBO. Bristol, UK : Intellect, 2005.

GRAYSMITH, Robert. 2007. *Zodíaco*. São Paulo : Novo Conceito , 2007.

GRUNER, Clóvis e SEREZA, Luiz Carlos. 2008. Monstruosidades sedutoras: As "Novellas Paranaenses" e a invenção do Urbano. [A. do livro] Clóvis Gruner e Cláudio DeNIPOTE. *Nas tramas da ficção: história, literatura e leitura*. Curitiba : Ateliê, 2008.

HARRIS, Thomas. 2002. *O silêncio dos inocentes* . Rio de Janeiro : Record, 2002.

HARVEY, David. 2011. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo : Loyola, 2011.

HUNT, Lynn. 2009. *A invenção dos direitos humanos; uma história*. São Paulo : Companhia das Letras, 2009.

HUTCHEON, Linda. 1991. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro : Imago, 1991.

IMDB. 1990-2014. Silence of the lambs - Trivia. *Internet Movie Database*. [Online] 1990-2014. [Citado em: 07 de jun de 2014.] http://www.imdb.com/title/tt0102926/trivia?ref_=tt_trv_trv.

- JAMESON, Fredric. 1995.** *As marcas do visível*. Rio de Janeiro : Graal, 1995 .
- . **1995.** *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo : Ática, 1995.
- JEHA, Julio. 2007.** *Monstros e monstruosidades na Literatura*. Belo Horizonte : UFMG, 2007.
- JENKINS, Henry. 2009.** *Cultura da Convergência*. São Paulo : Alef, 2009.
- JUDT, Tony. 2010.** *O mal ronda a terra*. São Paulo : Companhia das Letras, 2010.
- KANG, Jaeho. 2009.** O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin. *Novos estudos CEBRAP*. 84, 2009, pp. 215-233.
- LE GOFF, Jacques. 1992.** Documento/monumento. *História e memória*. Campinas, SP : UNICAMP, 1992, pp. 535-553.
- LEVI, Giovanni. 1998.** Comportamentos, recursos, processos: antes da “revolução” do consumo. [A. do livro] Jacques REVEL. *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro : FGV , 1998, pp. 203-24.
- MANDEL, Ernest. 1988.** *Delícias do crime: história social do romance policial* . São Paulo : Busca Vida, 1988.
- MANNING, Peter K. 2003.** As tecnologias de informação e a Polícia. [A. do livro] Michael TONRY e Norval MORRIS. *Policimento moderno*. São Paulo : EDUSP, 2003.
- MARSH, Nicholas. 2009.** *Mary Shelley: Frankenstein* . Hampshire : Palgrave, 2009.
- MATHEWS, Gordon. 2002.** *Cultura global e identidade individual: á procura de um lar no supermercado cultural* . Bauru, SP : EDUSC, 2002.
- MATOS, Daniel Ivori de. 2012.** Seirial Killers: cinema e representação. [Dissertação de Mestrado]. Marechal Cândido Rondon : UNIOESTE, 2012.
- MEYER, Marlyse. 1996.** *Folhetim: uma história*. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.
- MODESTO, Ana Lúcia. 2004.** *Imagens do mal: a ética no cinema norte-americano contemporâneo*. Campinas, SP : [SN], 2004. Tese de Doutorado.
- MORETTI, Franco. 2007.** *Signos e estilos da modernidade*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2007.
- MORRISON, Grant. 2012.** *Superdeuses*. edição Kindle . São Paulo : Seoman, 2012.
- MULVEY, Laura. 1983.** Prazer visual e cinema narrativo. [A. do livro] Ismail XAVIER. *A experiência do cinema:antologia*. Rio de Janeiro : Graal, 1983, pp. 437-453.
- NOGUEIRA, Luís. 2010.** *Gêneros cinematográficos*. Covilhã : Labcom, 2010.
- Orion. 2008.** *Dentro do labirinto*. Orion, 2008. componente extra em DVD.

- PECHMAN, Robert. 2002.** *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro : Casa da Palavra, 2002.
- POE, Edgar Allan. 2001.** *Ficção completa, poesia e ensaio*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 2001.
- **1978.** *Histórias extraordinárias*. São Paulo : Abril Cultural, 1978.
- RANCIÈRE, Jacques. 2005.** *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo : Ed 34, 2005.
- **2012.** *O destino das imagens*. Rio de Janeiro : Contraponto, 2012.
- REBELLO, Stephan. 2013.** *Alfred Hitchcock e os bastidores de Psicose*. Rio de Janeiro : Intrínseca, 2013. Kindle edition.
- REHLING, Nicola. 2007.** Everyman and no man: white, heterosexual masculinity in contemporary serial killer movies. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*. 49, spring de 2007.
- REIMÃO, Sandra. 1983.** *O que é romance policial*. São Paulo : Brasiliense, 1983.
- RESSLER, Robert K. 1992.** *Whoever fights monsters*. New York : St Martin's, 1992.
- ROSENSTONE, Robert. 2010.** *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo : Paz e terra, 2010.
- ROTHMAN, William. 2012.** *Hitchcock: the murderous gaze*. 2ª Edition. New York : SUNY, 2012. Kindle edition.
- SAID, Edward. 1995.** *Cultura e imperialismo*. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.
- SANTAULARIA, Isabel. 2009.** *El monstruo humano: una introducción a la ficción de los asesinos en serie*. Barcelona : Laertes, 2009.
- SANTOS, Alcides Cardoso dos. 2009.** *Visões de William Blake: imagens e palavras em Jerusalém a Emissão do Gigante Albion*. Campinas, SP : Unicamp, 2009.
- SARLO, Beatriz. 2005.** *Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura*. Rio de Janeiro : José Olympio, 2005.
- SCHAMA, Simon. 2010.** *O poder da arte*. São Paulo : Companhia das Letras, 2010.
- SCOTT, Ridley. 2001.** *Hannibal*. Universal Pictures, 2001.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. 2010.** Do assassinato como uma das belas artes, de Thomas de Quincey, ou quando a ética se torna uma questão de gosto. *Aletria*. 3, set-dez de 2010, Vol. 20, pp. 193-209.
- **2009.** Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo. *Remate de Males*. 29, 2009, Vol. 2, jul./dez., pp. 271-281.

SENNETT, Richard. 2005. *A corrosão do caráter: as conseqüências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro : Record, 2005.

— . **2006.** *A cultura do novo capitalismo*. Rio de Janeiro : Record , 2006.

— . **1988.** *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.

SEREZA, Luiz Carlos. 2008. *Entre criminosos e detetives: um estudo das representações da revista X-9 de 1950 a 1960*. Curitiba : Dissertação de mestrado, apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da UFPR, 2008.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. 2006. *Crítica a imagem eurocêntrica*. São Paulo : Cosac Naify, 2006.

SIMON, Robert I. 2009. *Homens maus fazem o que homens bons sonham: um psiquiatra forense ilumina o lado obscuro do comportamento humano*. Porto Alegre : Artmed, 2009.

SONTAG, Susan. 2004. *Sobre a fotografia*. São Paulo : Companhia das Letras, 2004.

— . **2004.** *Sobre a fotografia*. São Paulo : Companhia das Letras, 2004.

STAM, Robert. 2003. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP : Papyrus , 2003.

— . **2006.** Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do Desterro*. 51, jul-dez de 2006, pp. 19-53.

STOUT, Harry. 1982. Word and Order in Colonial New England. [A. do livro] Mark NOLL e Nathan HATCH. *The Bible in America*. New York : Oxford, 1982.

TALLY, Tad. 1991. *Silence of the lambs movie script*. -- : --, 1991. final script.

TEZZA, Cristovão. 2001. Sobre O autor e o herói - um roteiro de leitura. [A. do livro] Carlos Alberto FARACO, TEZZA Cristovão e et. al. *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba : UFPR, 2001.

The current cinema Saint cop. **KAEL, Pauline. 1972.** Nova Yorke : s.n., Janeiro de 1972, The New Yorker .

TOCQUEVILLE, Alexis de. 2009. *O Antigo Regime e a Revolução*. São Paulo : Martins Fontes , 2009.

TODOROV, Tzvetan. 2003. *As estruturas narrativas*. São Paulo : Perspectiva, 2003.

— . **2004.** *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo : Perspectiva, 2004.

VALIM, Alexandre Busko. 2006. *IMAGENS VIGIADAS: Uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria. 1945-1954*. Rio de Janeiro : Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense , 2006.

VASCONCELOS, Sandra. 2002. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII* 2002, p. 132. São Paulo : Boitempo, 2002.

VIRILIO, Paul. 1996. *Velocidade e política*. São Paulo : Estação Liberdade, 1996.

WACQUANT, Loïc. 2001. *Os condenados da cidade: estudo sobre marginalidade avançada*. Rio de Janeiro : Revan/ FASE, 2001.

— . **2001.** *Punir os pobres: a nova gestão da miséria nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro : Freitas Bastos, 2001.

WATT, Ian. 2011. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo : Companhia das Letras, 2011.

WHITE, Hayden. 2008. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo : EDUSP, 2008.

WIEVIORKA, Michel. 1997. O novo paradigma da violência. *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*. 9, maio de 1997, Vol. 1, pp. 5-41.

— . **2007.** Violência Hoje. *Ciência & Saúde Coletiva*. 11, 2007, pp. 1147-1153.

WILLIAMS, Raymond. 2011. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Petrópolis : Vozes, 2011.

— . **2010.** *Drama em cena* . São Paulo : Cosac Naify, 2010.

— . **1989.** *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.

— . **2011.** *Políticas do modernismo* . São Paulo : UNESP, 2011.

— . **2002.** *Tragédia moderna* . São Paulo : Cosac Naify, 2002.

XAVIER, Ismail. 2003. *O olhar e a cena - Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo : Cosac Naify, 2003.

— . **2007.** *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* . São Paulo : Cosac Naify, 2007.

Apêndice

CAMPOS, Augusto. **Poesia 1949-1979**. São Paulo: Duas cidades, pp. 169-178

the tyger

william blake

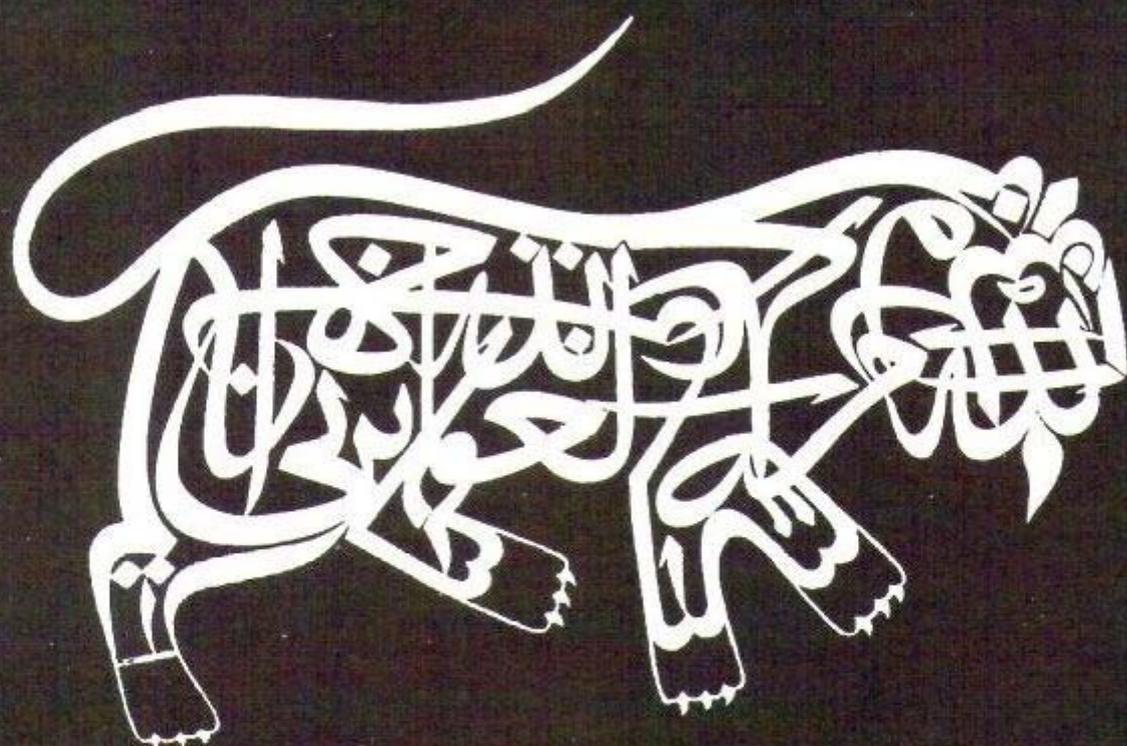
o tygre



tyger! tyger! burning bright
in the forests of the night.
what immortal hand or eye
could frame thy fearful symmetry?



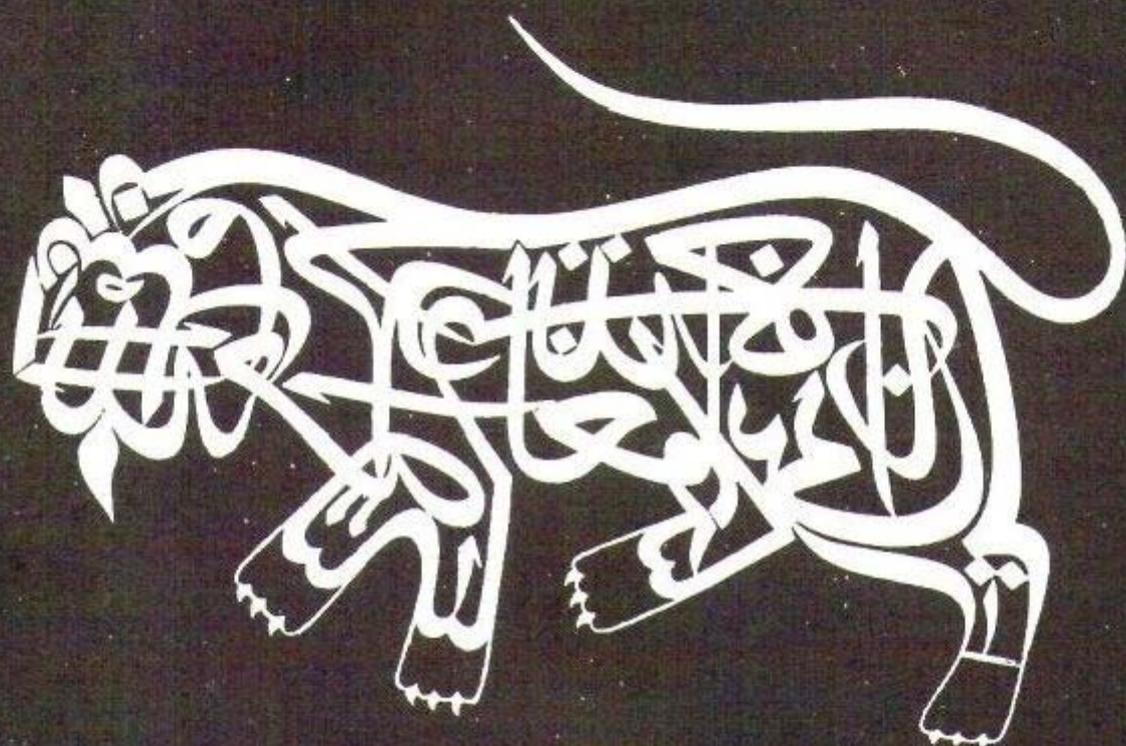
tygre! tygre! brilho, brasa
que 'a fvrna noturna abrasa,
que olho ou mão armaria
tua feroz symmetrya?



em que céu se foi forjar
o fogo do teu olhar?
em que asas veio a chama?
que mão colheu essa flama?



que força fez retorcer
em nervos todo o teu ser ?
e o som do teu coração
de aço, que cor, que ação ?



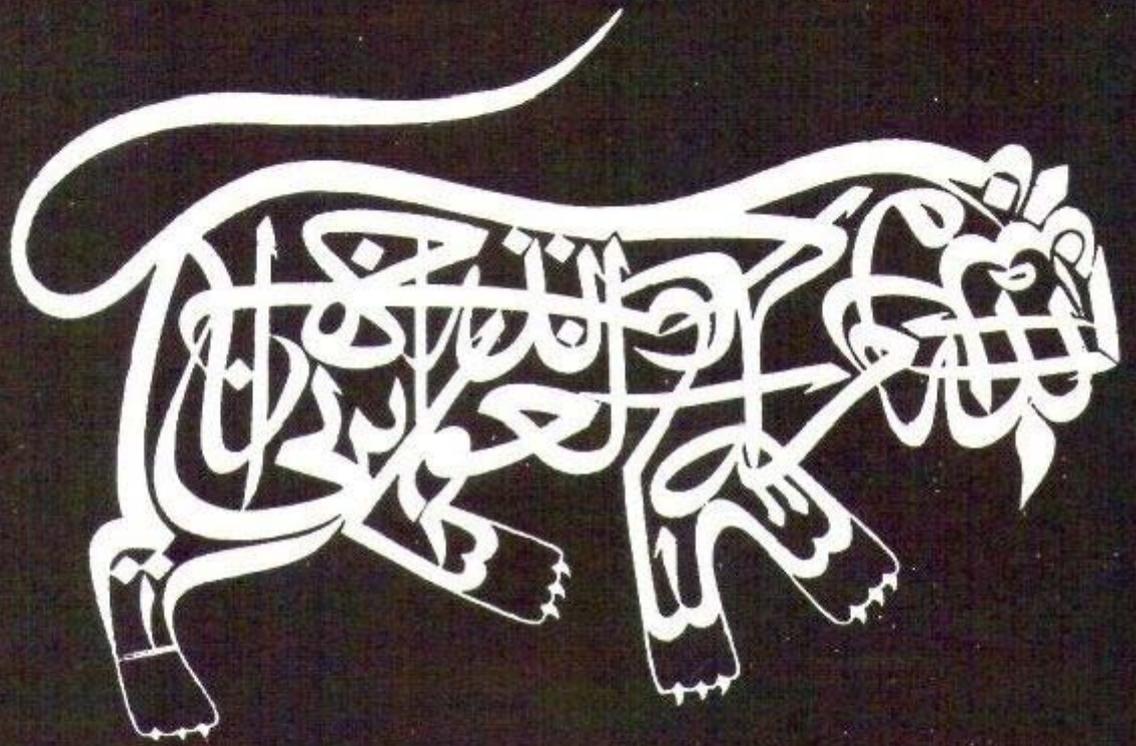
teu cérebro, quem o malha?
que martelo? que fornalha
o moldou? que mão, que garra
seu terror mortal amarra?



quando as lanças das estrelas
cortaram os céus, ao vê-las,
quem as fez sorriu talvez?
quem fez a ovelha te fez?



tygre! tygre! brilho, brasa
que 'a fvrna noturna abrasa,
que olho ou mão armaria
tva feroz symmetrya?



tyger! tyger! burning bright
in the forests of the night.
what immortal hand or eye
could frame thy fearful symmetry?