

O ogro no espelho

Hannibal Lecter e o mito do homem selvagem

Marina de Oliveira¹

Rosane Cardoso²

RESUMO: O canibalismo é uma prática tão antiga quanto a humanidade e compreende muitos desdobramentos. Manifestou-se em períodos de fome intensa, em rituais pagãos e em representações artísticas. Tabu incontestável no Ocidente é visto atualmente como crime hediondo. Na literatura, a personagem que geralmente sintetiza esse tipo de barbárie é o ogro, criatura de índole perversa que quer devorar aqueles que atravessam seu caminho. O canibal/ogro adquire várias formas, de deuses primitivos, passando pela bruxa ou pela madrasta má dos contos de fadas até versões vampírescas. Este artigo discute o canibalismo na narrativa contemporânea, considerando o fascínio que provoca Hannibal Lecter, personagem central dos *best-sellers* de Thomas Harris e de exitosas narrativas audiovisuais. Colocando o renomado psiquiatra e *serial killer* na posição de ogro contemporâneo, analisa-se a sua relação, como ogro, com um mito ancestral, o mito do homem selvagem discutido pelo antropólogo Roger Bartra.

PALAVRAS-CHAVE: Hannibal Lecter; Canibalismo; Ogro; Mito do homem selvagem.

THE OGRE IN THE MIRROR – HANNIBAL LECTER AND THE MYTH OF THE SAVAGE MAN

ABSTRACT: Cannibalism is such an old practice as it is humanity and it comprises many implications. It appeared during intense hunger periods, pagan rituals and artistic representations. As an incontestable taboo in the west, it is regarded as a monstrous crime nowadays. In Literature, the character that usually summarizes such kind of barbarism is the ogre – a perverse creature that wants to devour anyone that may cross the pathway. The cannibal/ogre takes many forms of primitive gods, from witches or bad stepmothers of fairy tales to vampire versions. This article is about cannibalism in contemporary narrative taking into consideration the fascination that Hannibal Lecter – central character of Thomas Harris's best-seller and successful visual narratives - causes. Considering the renowned psychiatrist and serial killer as a contemporary ogre, it is analyzed the relationship regarding an ancient myth, the myth of the savage male referred by the anthropologist Roger Bartra.

KEYWORDS: Hannibal Lecter; Cannibalism; Ogre; Wild man myth.

Quando você olha muito tempo para o abismo, o abismo olha para você.

(Friedrich Nietzsche)

Tem-se acompanhado, ultimamente, uma série de narrativas sobre supervilões que desafiam os heróis e fascinam o público. São eles assassinos, mentirosos, traficantes, zumbis, anti-super-heróis, *serial killers*, entre outros. Essa galeria de moços maus está em livros que vendem milhões, em bilheterias astronômicas no cinema e em altos índices de ibope na TV. A maldade, portanto, vende. Porém, no reino dos vilões contemporâneos, o renomado psiquiatra Hannibal Lecter parece superar a qualquer outro fenômeno midiático sobre o mal, provavelmente pela transgressão que representa: não bastasse ser um *serial killer*, Lecter é um canibal. Em mais de mil páginas, Thomas Harris reiteradamente descreve os sofisticados pratos que o doutor prepara com a carne de suas vítimas.

¹ Professora de Língua Portuguesa e Literatura da Etec Antonio Devisate e doutoranda em Letras pela Unesp. Contato: marina_joao@yahoo.com.br.

² Professora Departamento de Letras da Universidade Santa Cruz do Sul (UNISC). Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNISC.

Sobre a personagem, abundam sites, blogs e estudos acadêmicos. Vários livros têm sido dedicados a Hannibal. *Making murder: the fiction of Thomas Harris*, de Philip Simpson, de 2010, analisa as personagens, a construção da obra e o impacto cultural da obra de Harris, inclusive o desdobramento dos livros em sucessos cinematográficos. Simpson dedica especial atenção ao icônico *The silence of the lambs*, tanto na versão escrita quanto cinematográfica. *Dissecting Hannibal Lecter: essays on the novels of Thomas Harris*, de 2007, compõe um conjunto de ensaios com abordagens variadas sobre os livros. O editor Joseph Westfall compila artigos sobre Hannibal e a filosofia em *Hannibal Lecter and Philosophy: popular culture and philosophy*. Em *Hannibal files*, O'Brien (2001) também elabora um aprofundado estudo sobre os romances sobre Hannibal Lecter e os filmes gerados pelos livros. Além disso, examina a carreira do autor em detalhes, analisando o desenvolvimento tanto do roteiro dos filmes, também de Harris, e sua construção romanesca. O'Brien resgata, ainda, a primeira versão de *Dração vermelho* para o cinema, *Manhunter (Caçador de assassinos)*, de 1986. Levado às telas, chegou a ser considerado um dos melhores filmes de suspense da década, garantindo a consagração do diretor Michael Mann. Em 2016, foi lançado o DVD “Edição de Colecionador”, em Blu-ray.

Também a psicanálise vem estudando a personagem. Os livros de Harris receberam abordagens psicanalíticas que vão de Freud a Lacan. Principalmente os dois primeiros livros têm sido exaustivamente discutidos, inclusive no que se refere ao fascínio que essas obras provocam nos leitores e espectadores. Feng-shan Tsai (s.d.), em ensaio sobre *Dração vermelho*, aborda Hannibal Lecter a partir do enfoque da teoria da sedução, comentando que a literatura, canônica ou popular, constrói um processo de identificação que pode ser sedutor e perigoso.

Hannibal Lecter, vale ressaltar, não é um assassino grotesco, cuja “arte” é exercida de maneira brutal e sem critérios. O brilhante médico tem profundos conhecimentos sobre pintura, música e literatura. Para acompanhar seu gosto, a vítima deve ser igualmente especial para que possa ser degustada com um bom vinho, ainda que, às vezes, o processo de antropofagia ocorre como forma de simplesmente eliminar sujeitos que o desagradem.

As perguntas que movem estas reflexões dizem respeito ao possível significado da transgressão de Hannibal e se é possível vê-lo, por seu canibalismo, como a imagem de um ogro contemporâneo. A partir daí, busca-se o que está além do mito do monstro glutão, através da imagem que o homem civilizado criou de si mesmo a fim de enfrentar o seu lado mais obscuro. Porém, isso não diz respeito somente à construção da personagem de Hannibal Lecter, mas também ao fascínio do público em vê-lo.

O Canibalismo e Cultura

Segundo os estudos de Diehl e Donnelly (2007), o termo “antropofagia” explicado por Heródoto no século V a.C (*antropos*, homem, e *phagein*, comer) é o mais adequado para designar o homem que devora seu semelhante. Já a origem da palavra canibal foi cunhada

pelo grande explorador Cristóvão Colombo depois da sua chegada às ilhas da Índia Ocidental, conhecidas como as Pequenas Antilhas, hoje chamadas de Caribe.

Por vezes, o termo não é suficiente para abranger os motivos que levam certos grupos a consumirem a carne da própria espécie. Sob a classificação ampla de “antropofagia” há subclassificações, como o “endocanibalismo” – consumir amigos ou parentes mortos como um ato de respeito – e o “exocanibalismo” – ato de ingerir inimigos mortos em batalhas ou como sacrifício a uma deidade menor e enfurecida.

Existem razões que podem explicar por que uma sociedade praticaria o canibalismo: pode ser parte de uma cerimônia que honra os mortos; uma celebração pós-guerra, na qual a bravura do inimigo é absorvida; um meio desesperado de se defender da fome extrema ou ainda de superar a deficiência de proteínas da dieta básica; e também pode haver sociedades que o fazem por apreciarem o sabor da carne. No geral, há um aspecto religioso nesses procedimentos em que, de uma maneira ou outra, dentro das estruturas sociais, o canibalismo é aceito.

Um dos primeiros relatos de canibalismo marcial foi do historiador Tácito, para quem, segundo seus Anais, guerreiros celtas arrancavam a cabeça dos inimigos vencidos e davam-nos aos seus sacerdotes, que comiam seus cérebros, acreditando que seriam impregnados com sua sabedoria (DIEHL; DONNELLY, 2007). No mundo dos descobrimentos renascentistas, os depoimentos de Cristóvão Colombo denotam a concepção a respeito de um universo onde, supõe-se, o canibalismo era regra. Mas, não tendo encontrado índios feios na sua travessia, Colombo conclui que não existe monstruosidade no Novo Mundo, apesar dos costumes pouco humanos de algumas tribos:

Até agora não encontrei nestas ilhas homens monstruosos, a despeito do que disso pensam numerosas pessoas. Ao contrário, os indígenas têm belíssima aparência. [...] assim, pois, não vi monstros e deles não tive notícias. Só sei que numa dessas ilhas [...] a população é formada por pessoas que em todas as outras ilhas são consideradas particularmente ferozes e que se alimentam de carne humana [...]. Contudo, não são mais disformes do que os outros. (COLOMBO, [s.d.] p.185)

Seguindo o que apresentam Diehl e Donnelly, em *Devorando o vizinho* (2007), percebe-se que o mundo dos descobrimentos marítimos em muito contribuiu com conceitos e narrativas para o canibalismo. Em 1520, o conquistador Hernán Cortés teve contato com os astecas e se deparou com a prática de canibalismo numa escala inimaginável, testemunhando muitos de seus homens serem capturados, torturados e devorados. Por volta de 1530, os europeus continuavam nutrindo a ideia de que “índio bom era índio morto”, tendo em vista a crueldade dos índios, representada pelo canibalismo, ainda que a conquista espanhola tenha sido tão sangrenta quanto os sacrifícios astecas. Esse pensamento também acompanhou o europeu ao conquistar o território que hoje pertence aos Estados Unidos e ao Canadá.

No Brasil do século XVI, os motivos que levavam algumas tribos a tais técnicas eram os rituais resultantes de suas crenças. Pensavam que quando o indivíduo comia a carne de outro, ele recebia todo o seu poder e sua força. O alemão Hans Staden, que teve seu barco

naufragado na costa brasileira, descreveu o consumo da carne pelos Tupinambás como uma estratégia de sua cultura guerreira. A ingestão de partes do corpo do oponente poderia oferecer a habilidade, a força e a inteligência do mesmo. Dessa forma, quanto mais difícil o inimigo vencido, mais cobiçada era a ingestão de suas carnes e órgãos. Ao longo do Amazonas, outras tribos, como os tarianas, os tucanos e os tupis-guaranis, eram adeptos ao canibalismo, restrito aos guerreiros inimigos capturados.

No “mundo civilizado”, a única razão aceitável para que ocorra o canibalismo está relacionada à sobrevivência: quando não há outra saída, a moralidade é posta de lado em nome de um bem maior (DIEHL; DONNELLY, 2007), como em 1816, quando a fragata francesa Medusa afundou a caminho do Senegal. Durante dias, 150 pessoas agonizaram, morrendo devagar devido aos ferimentos, fome e sede. Inevitavelmente, o caos tomou conta, alguns foram assassinados e o sangue e a carne foram devorados por seus atacantes. Quando a balsa foi resgatada, apenas 15 ocupantes ainda estavam vivos. Mais recentemente, em 1972, um avião das forças aéreas uruguaias caiu na Cordilheira dos Andes, com 45 passageiros, jovens jogadores do time de rúgbi Old Christians acompanhados de parentes e amigos. Vinte e nove pessoas morreram. Os sobreviventes, completamente isolados e sem meios de subsistência, passaram a se alimentar da carne dos mortos, congelada sob a neve (O GLOBO, 2013).

Percebe-se, pois, que a prática canibal está intrinsecamente ligada a questões de ordem cultural e moral. Ainda que seja um tabu no ocidente, ou justo por isso, os estudiosos sempre buscaram entender o que leva um ser humano a devorar seu igual. É possível entender um ritual pagão ou o instinto de sobrevivência. No entanto, existe um tipo de canibalismo considerado aberrante, já que não encontra qualquer justificativa social. Não se trata de desespero, nem de ideologia ou de crença religiosa. São ações de um psicopata.

Casoy (2014) divide os assassinos em série em quatro grupos: visionário, missionário, emotivo e sádico. Neste último, encaixam-se os canibais, sujeitos que matam por desejo. Seu prazer é proporcional ao sofrimento imposto a alguém escolhido ao acaso ou por algum significado simbólico para o torturador. O motivo do assassinato, em geral, só faz sentido a ele, pois “o crime é a própria fantasia do criminoso, planejada e executada por ele na vida real. A vítima é apenas um elemento que reforça a fantasia” (CASOY, 2014, p.25). Os assassinos em série também têm sua dissociação normal, quer dizer, sabem diferenciar sua vida em relação à fantasia.

Para a psicanalista Melanie Klein (1882-1960) todas as pessoas possuem impulsos destrutivos no começo da vida (ROSOSTOLATO, 2014). A expressão sádico-oral, que aparece na sua teoria, está relacionada ao prazer de sucção que normalmente é sucedida pelo ato de morder. Se a criança não obtiver gratificação em sugar, ela irá morder o seio da mãe. Conforme Rosostolato, essa agressividade da criança em relação à mãe é uma espécie de raiva deslocada, ou seja, o que dá origem à violência do canibalismo com propriedades sexuais, em que o sadismo é um elemento perverso. A oralidade e seus componentes sexuais determinam o modo como o bebê conhece o mundo e marcam toda a sua existência. Para Freud, as fantasias orais sádicas ou canibalescas estão ligadas ao aparecimento de dentes e possibilidade de usá-los para morder, roer, rasgar e mastigar (ROSOSTOLATO, 2014).

Muitos desses criminosos, segundo Ilana Casoy (2014), são indivíduos que cometem uma série de homicídios em determinados períodos de tempo. O intervalo entre um crime e outro os diferencia dos assassinos em massa que matam várias pessoas em questão de horas. As vítimas representam um símbolo sobre o qual eles exercem poder e controle. O motivo do assassinato, no geral, só faz sentido a ele, pois “o crime é a própria fantasia do criminoso, planejada e executada por ele na vida real. A vítima é apenas um elemento que reforça a fantasia” (CASOY, 2014, p.25).

Esse trajeto sobre o canibalismo mostra suas várias facetas, desde uma ação ritualística até a interdição tanto social quanto legal. Na literatura, a personagem que geralmente sintetiza esse tipo de barbárie é o ogro, criatura de índole perversa que devora aqueles que atravessam seu caminho. Quando nos referimos a ogros, entramos em uma categoria especial de personagem. Está entre os monstros, seres que extrapolam na forma ou no comportamento, criaturas que, por vezes, encarnam o demoníaco. Mas os ogros se tornam figuras bestiais pelo apetite e não necessariamente pela aparência. Representam os instintos mais baixos e podem ser lobos que atacam meninas indefesas, ou pais que desejam as filhas, ou mulheres que querem resgatar a beleza perdida, como se verá na sequência.

A Ficcionalização do Canibal na Literatura

A origem do ogro pode ser explicada por diversas culturas. “Orcus”, do latim, significa Deus da morte ou do inferno. Traduzida do italiano, “Orco” quer dizer papão ou, do espanhol “Huerco”, inferno ou diabo. Apesar das diferentes traduções e países, o que eles têm em comum é a caracterização: ora aparece como gigante grotesco que usa grandes botas para melhor se locomover, ora como bruxa malvada ocidental. Se a antropofagia aproxima o canibal do ogro, por outro lado percebemos que o canibal é parte da história sociocultural humana e o ogro se alia ao mítico e à imaginação e se constrói na perspectiva do campo simbólico.

O mito do ogro está há muito presente na tradição oral, ligado à divindades pagãs que evocam a morte. Seu aspecto de gigante lhe dá a origem sobrenatural. Ele traz à lembrança os Titãs que, na origem do mundo, se revoltam contra os deuses. O ogro canibalesco aparece como “herdeiro” desses gigantes insolentes. A Cronia, também chamada de festa de Cronos, mantém na tradição popular a lembrança do deus arcaico que reinou no céu e na terra, na abundância e na alegria; antes da era social e da hierarquia (BRUNEL, 1997, p. 201). A imagem mítica de Cronos devorando seus filhos engendra uma primeira passagem de sentido; o ogro torna-se metáfora do pai criminoso que mata os filhos para conservar o poder supremo (BRUNEL, 1997, p. 760). Nesse sentido, Cirlot (1984) destaca que o mito de Cronos, ou o mito saturnino, além de mostrar que a destruição é a consequência inevitável da criação, representa, através da sua situação ogresca, o “pai terrível”. Assim, ainda que a imagem do ogro, relacionada a Cronos, seja a imagem do tempo que se engendra e se devora indefinidamente, também é a imagem hipertrofiada e caricatural do pai que não admite passar ou compartilhar o poder com sua descendência (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 561).

Esse é o mesmo simbolismo que aparece nos contos de fadas em sua força cega e devoradora. Em “João e Maria”, a expressão “bruxa malvada” aparece pela primeira vez e se torna uma elaboração física que assume importância representativa. A narrativa apresenta dilemas como a fome, o abandono e o medo de ser devorado. Os irmãos precisavam derrotar o monstro em casa e na floresta. Essa criatura tem uma natureza enigmática e Brunel tenta explicar a razão. Seu faro aguçado, sua visão insuficiente, seus grandes dentes, seu apetite insaciável e o fato de devorar suas presas cruas fazem com que a natureza animal predomine. Ele é, então, um ser de natureza híbrida; tem parentesco com o minotauro que devora os atenienses e também com a esfinge que devora os jovens tebanos. Frank Lestringant, em *La folie et le corps*, levanta esse problema da ambiguidade quando cita “o homem-lobo que tem fome de carne humana é mais um monstro animal do que um ser humano canibal”[...]. Pelo seu crime incomensurável, o ogro passa dos limites de qualquer humanidade” (BRUNEL, 1997, p. 756).

Como se sabe, a Europa medieval sofreu grandes períodos de fome. Essa realidade não foi deixada de lado e o mito do ogro alude à terrível mortandade em massa. “O pequeno Polegar” (Perrault) e “João e Maria” (Grimm) falam da dificuldade dos pais em alimentar e em criar seus filhos em épocas de escassez. O mito do ogro tenta traduzir o horror, o medo e o fascínio dos homens diante de seres que constituem a versão menos humana do homem. O ogro está entre a vida e a morte: ele “é, por conseguinte, um monstro de poderes sobrenaturais, um ser fantástico que percorre reinados e pertence a cada um deles, sem que se saiba direito se sua natureza é humana, animal ou divina.” (BRUNEL, 1997, p.195).

Esse ogro não necessariamente aparece nos contos de fadas como um ser que simplesmente quer devorar as crianças ou quem ele encontrar no seu caminho. “João e o pé de feijão” (1890) é uma narrativa que abre a possibilidade de falar sobre a herança paterna. Joseph Jakobs é responsável pela abordagem mais conhecida do conto. João, toda vez que seu sustento terminava, subia novamente no pé de feijão, se escondia do ogro, e trazia para sua mãe mais um item valioso. Esse ogro tirânico é um pai que tudo tem e nada reparte, terminando com a figura idealizada do pai. Esse pai retratado na história é um modelo primitivo visto pela criança, ou seja, ele manda na casa, na mulher e nas crianças.

Em seus detalhes, o conto pode variar imensamente de cultura para cultura, mas possui o núcleo estável e facilmente identificável no conflito mãe e filha (TATAR, 2004, p. 84). Segundo Maria Tatar (1987), existe três tipos de ogros nos contos compilados pelos irmãos alemães. Um grupo abarca animais e monstros, situação que compreende lobos e ursos, mas também gigantes que desejam devorar o herói. Outro segmento é composto por mulheres – bruxas, madrastas, sogras – com desejo insaciável pela carne de indefesas jovens ou crianças, o que incide no canibalismo que prevê a absorção do poder do outro através da devora da sua carne. No caso, essas mulheres querem, invariavelmente, a juventude e a beleza do outro.

Existe ainda o grupo que diz respeito a determinados desvios sociais, isto é, ladrões e outros bandidos que seduzem inocentes donzelas, matando-as, esquartejando-as e cozinhando seus pedaços. Um exemplo desse tipo de ogro está em “The robber bridegroom” (“O noivo salteador”), parte da coletânea *Grimm's grimmest*, de Tatar (1997) sobre os contos mais cruéis dos Irmãos Grimm. Segundo Tatar (1997), são textos pouco conhecidos na nossa

cultura, mas são variações de “O Barba Azul”, história popularizada por Perrault. Reside o mistério, na narrativa, sobre as razões de o nobre guardar os cadáveres das esposas. Algumas interpretações remetem à necrofilia e ao canibalismo. Ainda se referindo a exemplos como “The robber bridegroom”, Tatar comenta que são narrativas que mostram o lado obscuro do casamento, indo de encontro às idealizações amorosas femininas da época.

Esse contexto aproxima o ogro do vampiro, outra personagem cara à literatura e à cultura ocidentais. A história dos mortos-vivos tem origem na Europa central, onde as pessoas que viviam em vilarejos buscavam respostas para as doenças que se alastravam em determinadas famílias. Eles acreditavam que os vampiros eram criaturas que morriam e voltavam à terra para levar consigo pessoas próximas ou parentes. Os sintomas dos ataques incluíam pesadelos, aparições e morte de algum membro da família por doença. Para os medievos, os vampiros eram tão reais quanto os exércitos marchando por suas aldeias. As mortes não naturais, como suicídio ou doenças não diagnosticadas, em geral eram consideradas consequência da mordida de um nosferatu (LECOUTEX, 2005). Ele é um cadáver reavivado que levanta do túmulo para pegar o sangue dos vivos e assim reter a aparência da vida. Essa descrição certamente se incorpora em *Drácula*, o morto-vivo mais celebrado nas artes, eternizado por *Drácula*, de Bram Stoker, em 1897.

Para Brunel (1997), as religiões sanguinárias que praticam sacrifícios humanos também trazem a imagem do ogro. Muitos rituais manipulam sangue para expressar desejos de imortalidade e eterna juventude. As criaturas que chupam sangue podem ser encontradas nos contos populares de diferentes culturas. O desejo pelo sangue surge, normalmente, pela ideia de que este fluido corporal é capaz de transmitir poderes que melhoram a vida (LECOUTEUX, 2005), exatamente como o princípio da antropofagia.

Hannibal Lecter: um Ogro Contemporâneo

A personagem Hannibal Lecter aparece em quatro obras. *Dragão Vermelho* (1981) conta a história de Will Graham, um detetive afastado do FBI. Seu último caso envolveu o renomado psiquiatra e *serial killer* Dr. Hannibal Lecter, que está preso há três anos pelo assassinato de pelo menos nove pessoas, das quais devorava partes do corpo. O relacionamento entre ambos se deveu ao fato de o psiquiatra haver ajudado a polícia a criar um perfil de um psicopata que vinha desafiando a polícia. Depois de intensa busca e de um intrigante jogo psicológico, Graham percebe que Hannibal é uma cilada mortal.

Ferido quase mortalmente durante o entrave com o antes colaborador, Will, quando sai do hospital, tenta reconstruir a sua vida ao lado da mulher e do filho. Mas um novo assassino surge e o FBI precisa mais do que nunca da ajuda do detetive que possui o “dom” de se transportar para a cena do crime e sentir o que leva o assassino a cometer tais atos³.

O *serial killer* em questão, apelidado de “Fada do dente”, é Francis Dolarhyde. Obcecado pelo quadro “O grande dragão vermelho e a mulher vestida de sol”, de Blake, a obra

³ Este é o mote da série *Hannibal*, produzida por Carol Dunn Trussell e apresentada de 2013 a 2015. A série, apesar de encerrada na terceira temporada, atingiu o status de *cult* entre fãs e crítica.

controla a sua vida, influenciando-o em seus assassinatos. Ele não deixa pistas além de mordidas nas vítimas. Para entender o que se passa na mente do assassino, Will terá de vencer o próprio trauma e pedir a ajuda de Hannibal Lecter. O próprio Dolarhyde admite que somente o psiquiatra poderia compreendê-lo, pois “deveria ser um retrato sombrio de um príncipe da Renascença” (HARRIS, 2015, p. 112), o único, entre todos, com sensibilidade e experiência para compreender a glória e a majestade da sua obra. De fato, depois de decifrar os códigos de ajuda de Lecter, Graham localiza e mata o assassino.

O silêncio dos inocentes, de 1988, narra a difícil tarefa de Clarice Starling, agente do FBI, de encontrar um assassino em série, Buffalo Bill, psicopata transexual que, incapaz de aceitar sua condição, rapta, mata e retira a pele de suas vítimas, buscando a metamorfose perfeita. Ele já matou pelo menos cinco mulheres em diferentes localidades dos Estados Unidos. Starling, novata no Departamento de Ciência do Comportamento, necessita não somente da ajuda de toda a equipe, mas também a de Hannibal Lecter, a fim de entrar na mente do criminoso. Seguindo as pistas do psiquiatra-canibal, Clarice captura Buffalo Bill. Porém, Hannibal consegue engendrar uma fuga espetacular. O livro se tornou um *bestseller* mundial. Nas telas de cinema, a adaptação veio em maio de 1991, dirigido por Jonathan Demme. O sucesso foi estrondoso, arrebatando os principais prêmios da indústria cinematográfica.⁴

Hannibal (1999) é a continuação de *O silêncio dos inocentes*. Lecter está foragido na Itália, vivendo confortavelmente e evitando, na medida do possível, chamar a atenção para si. Evidentemente, o FBI não cessa de persegui-lo, usando o conhecimento da agente Clarice Starling. Mas o maior problema de Hannibal não é o FBI. Uma de suas primeiras vítimas, o milionário e inescrupuloso Mason Verger, busca vingança. Assim, entre armadilhas arquitetadas pelo semidevorado Verger, a perseguição do FBI, a corrupção da polícia, os encontros e desencontros entre Starling e Lecter, a trama se perde. O efeito conseguido anteriormente com o embate psicológico entre Hannibal e os detetives, tanto Graham quanto Starling, praticamente desaparece da narrativa.

O último livro de Harris volta às raízes do mais famoso dos psicopatas da ficção. Em *Hannibal, a origem do mal* (2005), conhecemos a família Lecter no período da Segunda Guerra Mundial. O menino tem oito anos de idade e assiste à morte dos pais e, em seguida, à perda dos seus bens. Quando um grupo de desertores invade a casa dos Lecter e, levados pela fome, decidem matar e devorar Hannibal e sua irmã, Mischa, o garoto sobrevive, mas não consegue impedir que a irmã seja vitimada. A princípio, este é o trauma que impulsiona Hannibal Lecter a duas obsessões: conhecer a mente humana e deleitar-se com a carne alheia. Mas, em contrapartida, esse conhecimento sobre a psique do protagonista talvez seja o maior problema do romance de Harris.

Tanto o primeiro quanto o segundo livro mostram Hannibal como uma personagem misteriosa, um perigo latente que faz o leitor perguntar-se o que o move, qual será seu próximo passo, como derrotá-lo. Ao tentar explicar por que o menino se torna um adulto canibal, tratando das minúcias do seu caráter, perde-se o mistério e, sobretudo, não é coerente com o Hannibal descrito depois. A personagem do último livro da série mostra-se como

⁴ *O silêncio dos inocentes* recebeu, entre outros, os principais Oscar da Academia: Melhor Ator (Anthony Hopkins), Melhor Atriz (Jodie Foster), Melhor Diretor (Jonathan Demme), Melhor roteiro Adaptado (Thomas Harris) e Melhor Filme. Quanto à bilheteria, arrecadou cerca de 300 milhões de dólares contra menos de 20 milhões de orçamento.

um ser vingativo e, por vezes, pueril, sem as nuances das outras obras quando, justamente por não ser o protagonista, mantinha o leitor/espectador na expectativa de sua presença sempre insidiosa.

Assim, apesar do trauma de infância – ou justamente por isso – Hannibal recebe, com honras, o título de doutor em psiquiatria na conceituada universidade John Hopkins, Baltimore, e conquista o respeito da sociedade, circulando confortavelmente em rodas intelectuais. A partir daí, nada parece impedi-lo dar prosseguimento ao canibalismo que iniciou na adolescência. Lecter não tem piedade de suas presas e as devora por prazer. A maioria dos assassinos em série guarda troféus de suas vítimas: uma mecha de cabelo, uma joia ou mesmo fotos. Hannibal não. Ele as devora, simplesmente. Também como o ogro presente na literatura e na cosmogonia da mitologia grega, engolir as vítimas é troféu suficiente. Ele não precisa lembrar que as devorou já que elas passam a fazer parte dele.

Hannibal também aspira ao poder – como Cronos – e a beleza e juventude – como as madrastas más. Dentro dos grupos alinhados por Tatar (1987), igualmente, Lecter congrega as três categorias. Como supracitado, ele é mulher má que almeja a beleza de outra. Como os animais e monstros que assombram a floresta, deseja devorar o herói. Mas, como não se está falando de um conto feérico, o herói perseguido se esboça na figura de alguém que atraia a Hannibal, seja por deleite ou por ódio. Um cheiro pode atraí-lo – como costuma atrair aos ogros dos contos de fadas –, mas um acorde musical desafinado pode irritá-lo a ponto de querer livrar o mundo de um músico ruim (HARRIS, 2015a).

O psiquiatra atende, obviamente, ao grupo dos desvios sociais. Capaz de seduzir suas presas, ela as degusta sem protelações. É importante abordar, nesse sentido, como se estabelecem as interações de Hannibal com as demais pessoas. Ele aprecia, sobretudo, o jogo psicológico. Não por acaso, os melhores livros da série são *Dragão vermelho* e *O silêncio dos inocentes*. É quando o leitor conhece melhor a habilidade e a inteligência do médico. Além disso, na estruturação dos romances, em terceira pessoa, Harris mostra os agentes da lei como aparentes protagonistas a lutar contra o mal. Eles conhecem a Lecter, sabem o perigo que significa. Will Graham foi ferido e traumatizado pelo terrível canibal. Clarice é a inexperiente agente que entra no covil da fera. É quase a imagem da donzela em perigo, imagem da qual ela se liberta, mas de maneira gradual, verossímil, sem nunca negligenciar o poder do inimigo. Hannibal não dá respostas diretas aos ansiosos investigadores. Ele propõe enigmas e estes são os verdadeiros nós das tramas, principalmente em *O silêncio dos inocentes*.

Nessa linha, Schürmann (2014) explica o fascínio – que chama de “fascínio pelo abismo” – que a personagem exerce tanto em leitores quanto em espectadores dos filmes e da série:

Desde una lectura psicológica, no deja de ser llamativa la fascinación que este tipo de personaje ejerce en el público. A pesar de su evidente naturaleza destructiva, nos esforzamos por encontrar en ellos un rasgo de humanidad, y por momentos olvidamos que sus ambigüedades no justifican sus enormes falencias. Esto puede deberse a que Hannibal representa una categoría poco taxativa de personaje protagónico, más cercana a las zonas grises de un antihéroe que a la zona categóricamente negra del villano. (SCHÜRMAN, 2014, p.32)

Portanto, o ogro seduziu aos seus antagonistas e também ao leitor. Com isso, todos passam a fazer parte do seu jogo macabro. Hannibal Lecter, apesar da incapacidade de envolver-se com o outro, carrega o outro para o seu mundo. Para Cirlot (1984), as lendas em torno do ogro estão entroncadas com os mais antigos mitos “baseados nos aspectos mais selvagens da pré-humanidade e, como outras, desempenham função catártica de advertência.” (CIRLOT, 1984, p. 426). Hannibal, no entanto, é um ser contemporâneo, vivendo em uma sociedade altamente tecnológica e cientificista. O bom gosto e a erudição são marcas de que está, aparentemente, muito distante da barbárie de mundos primitivos em que homens se devoravam. Mas é a este tempo que Hannibal recorre quando faz os seus rituais canibalescos e esta é a razão por que se pode estabelecer um vínculo, neste estudo, entre a personagem de Hannibal Lecter e seu elo perdido, o homem selvagem discutido pelo antropólogo Roger Bartra.

O Selvagem, o Ogro e o Canibal

Bartra (2011) analisa a figura do homem selvagem em dois livros: *El salvaje en el espejo* e *El salvaje artificial*. As duas obras, atualmente, se encontram compiladas em *El mito del salvaje*. O estudioso traça a trajetória do homem selvagem na história ocidental e, sobretudo, reflete sobre o que moveu a sua criação. Ao problematizar o mito do homem selvagem, Bartra o percebe como uma invenção do homem europeu, antes mesmo de ele ter contato com grupos humanos considerados exóticos. Portanto, esta figura, na gênese, é muito anterior à expansão colonialista.

Tal perspectiva é significativa, pois o autor inicia seu texto com uma referência a Bernal Díaz del Castillo (1490 (?) – 1584) que conta que, em 1538, os conquistadores celebraram um tratado de paz, no México, entre os reis Carlos V e Francisco I. Para tal, criaram, no centro da praça, um bosque artificial com tal diversidade de árvores que parecia que ali haviam nascido. No bosque, realizou-se um espetáculo que deixou atônitos a todos, inclusive os índios nahuas. A cena trazia selvagens armados, vestidos com peles e folhas, saltando, gesticulando e executando movimentos de caça e de combate. No entanto, esses homens não estavam representando os americanos recém “descobertos”: “¿Qué hacían estos salvajes europeos en la tierra de los salvajes americanos? ¿Por qué los conquistadores llegaron acompañados de un hombre salvaje?” (BARTRA, 2011, p. 12)

Na interpretação do estudioso, os conquistadores trouxeram seu próprio selvagem para evitar que seu ego se perdesse diante do outro que estavam descobrindo. A criação do homem selvagem, portanto, corresponde a criação de um outro intrínseco que se tornou necessário a fim de ratificar a civilização como antítese da barbárie. Bartra estabelece exemplos ao largo de toda a história ocidental que identificam o homem selvagem a meio caminho entre o humano e a fera, sempre buscando promover, entre os civilizados, a imagem do outro, um desconhecido que define a civilização, mas que também é o ser que está no mais profundo da sua alma. Os exemplos trazidos por Bartra estão na mitologia grega, na Bíblia, no Segismundo de Calderón de la Barca, no Caliban de Shakespeare, no Quijote

de Cervantes, nos Irmãos Grimm. A Bartra interessa a dimensão literária e iconológica do mito, o modo como a solidão recebe e codifica essas imagens.

O antropólogo vai além e aproxima o mito do homem selvagem de Rousseau, de Robinson Crusoe, de Gulliver, da criatura de Frankenstein, dos monstros de circo, de Tarzan, entre outros. Afirma, ainda, que no século XX, o mito permanece nos super-heróis dos quadrinhos, em particular em Wolverine, mas também em Robocop. São todos personagens que mantêm seu lado animal, versões modernas do selvagem original que, a despeito das necessárias mudanças, continuam simbolizando o desejo do homem civilizado ocidental de fazer-se refletir nesse outro que o atemoriza, fascina e, em última instância, o define.

Fundamental para estabelecer o vínculo entre o mito e a personagem que nos ocupa neste artigo é pensar sobre as origens do referido mito. Bartra destaca que, para os gregos, havia uma distinção importante entre o bárbaro e o selvagem. O primeiro vivia fora da *polis*, isto é, da civilização. Mas o selvagem estava dentro, apesar de não haver sido domesticado. Eram os centauros, os ciclopes, os sátiros, seres marginados pela incapacidade de dominar os instintos, ainda que pudessem conviver com os homens. Segundo o estudioso mexicano, o homem selvagem grego, em oposição ao homem social, é um símbolo da natureza avançando sobre a civilização (GONZÁLEZ FÉRRIZ, 2004). Mas Bartra conclui que ele sobrevive, inclusive no âmbito da pós-modernidade:

Ha sobrevivido a tantas transiciones que no me extrañaría que sobreviviese a ésta. Si los fenómenos ligados a la ciencia-ficción son posmodernos, entonces yo diría que ya tenemos los primeros ejemplos. Sus personajes parten de una tradición anterior, de comienzos del siglo veinte, pero están proliferando a un ritmo impresionante. Por otro lado, como las condiciones en las que se están desarrollando los países más avanzados están abriendo enormes espacios de otredad interior, que tienen su origen en los flujos migratorios y generan una mitología tremenda, yo diría que ahí tenemos el sustento social y cultural objetivo para que el mito continúe. (GONZÁLEZ FÉRRIZ, 2004)

Para o autor, o mito do selvagem é a metáfora perfeita para falar-se dos aspectos infames, sanguinários e canibalescos do ser humano, pois este só pode ser apresentado e aceito em seus aspectos grotescos graças ao recurso do mito.

É possível identificar, em Hannibal Lecter, um mito antigo, seu ancestral selvagem que se mitifica no ogro que se manifesta na contemporaneidade. Esta metaforização é possível porque o fascínio exercido fartamente pela personagem permite pensar que este outro selvagem e voraz permanece em cada um que mergulha, fascinado, no abismo da personagem. Segundo Bartra, “la continuidad del mito no procede de su estructura originaria sino de su encadenamiento al proceso de configuración de la identidad del hombre occidental civilizado.” (BARTRA, 2011, p.326).

Considerando os exemplos elencados por Bartra, é possível notar a relação entre Hannibal e várias figuras selvagens da literatura que lidam com seu outro, caso de Frankenstein e a criatura ou, muitas vezes, do herói tendo de enfrentar o seu lado sombrio. Na tetralogia, está

a imagem do psiquiatra respeitado e do canibal ávido. Igualmente, quando Lecter se depara com Will Graham e Clarice Starling, utiliza o melhor de si a fim de colocar à prova a civilidade do seu interlocutor. Então, se estabelece um jogo entre o mais escondido do homem e o ego que se defende na *polis* contemporânea. De modo concomitante, essa situação se efetiva entre o médico e o ogro, entre o serial killer e os detetives, entre o protagonista e o leitor.

Há algo mais que interessa à imagem de Hannibal e que ratifica sua ambiguidade: o papel do alimento que o nutre. Seguindo no campo da antropologia, o alimento envolve a construção de identidades sociais (MACIEL, 2005). Através dele, grupos se delineiam, se reconhecem e são reconhecidos. Mas comida e alimento se distinguem. Para Roberto DaMatta, a comida, “é também um modo, um estilo e um jeito de alimentar-se. E o jeito de comer define não só aquilo que é ingerido, mas também aquele que ingere.” (DaMATTA, 1986, p. 56). Nas narrativas analisadas, é claro o afastamento do protagonista de qualquer grupo social. A comida que o define é exatamente aquela que o transformaria em pária, caso estivesse a descoberto sua verdadeira identidade. Mas Hannibal consegue esconder monstro mais uma vez. Ainda que insaciável, não é glutão. O tempo de espera para a saciedade o alimenta também.

Obviamente, como canibal, a sua comida é a carne. No imaginário cristão, se estabelece a conhecida dicotomia entre carne e espírito. Chevalier e Gheerbrant assinalam que, na *Bíblia*, Novo Testamento, o homem encontra-se “despedaçado pela dupla tendência que o anima: de um lado, o desejo sincero de acertar, de outro, uma vontade ineficaz.” [...] “a carne arrasta para baixo, e disso resulta a necessidade constante de lutar contra as desordens que ela não cessa de produzir.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 187). No entanto, Jesus se fez carne e existe a constante promessa do cristianismo de ressurreição da carne, “manifestando, assim, que é o homem total que retorna à vida [...] o princípio mais profundo da pessoa humana, a sede do coração, entendido no sentido de princípio e de ação.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 189).

A carne que Hannibal Lecter põe à mesa também o reflete como um homem do espírito e da ação. Em qualquer das narrativas de Harris se percebe a ritualização que acompanha a construção dos pratos, o cuidado com o corpo da vítima, não como um ser, mas pela delicadeza com que escolhe os ingredientes, tempera a carne, considera o tempo de cozimento, etc. Existe nisso – a despeito de todo o horror – o espírito elevado de um *gourmet*. Existe, igualmente, um espaço para isso. Hannibal sacraliza o momento até o limite e, mesmo atento ao seu instinto, não prescinde da racionalidade a fim de buscar o que deseja, tanto no prazer da caça, quanto no preparo do alimento e na sua degustação. O que, por princípio, é considerado terrífico socialmente, aparece, na ritualização de Lecter – e para o seu leitor – como um ato sagrado que, por fim, o heroiciza e o coloca, nas narrativas, como superior àqueles que o combatem.

Considerações Finais

Comer a carne de um igual é mirar-se no espelho. É, talvez, buscar mais de si mesmo, compreender a complexidade do corpo e a sua finitude. Mas, sobretudo, é poder: de atrair, enredar, aterrorizar diante da morte inevitável. Nesse sentido, o papel que Clarice e Graham tem, nos dois primeiros livros, é essencial porque amplia a psicopatia de Hannibal Lecter. Ele agora pode cumpliciar os seus atos e apreciar os olhos da plateia, enquanto revive o banquete.

Refletindo sobre a razão por que Hannibal Lecter se tornou mais do que um simples criminoso no imaginário coletivo, gerando discussões entre internautas, tema de artigos e de livros, motivo para reedição das obras, bem como versões cinematográficas e televisivas, detecta-se nele a imagem do selvagem ou, como defende Roger Bartra, a imagem de uma ameaça que a qualquer momento pode romper com as normas estabelecidas. Lovecraft (1987) afirmava que a emoção mais forte e antiga do homem é o medo, sobretudo o medo do desconhecido. A obra de Harris aborda o medo em muitos aspectos.

Primeiramente, evidencia-se a presença de um tabu caro ao ocidente. Comer a carne do próximo é uma transgressão incontestável. Ainda que haja razões para isso, em caso de sobrevivência humana, é um horror que marca uma comunidade. Quando o canibalismo é impetrado por “selvagens”, a civilidade se outorga o direito de olhar para ele como monstro, preservando a si mesmo da barbárie. Mas Hannibal Lecter não faz parte de uma tribo antropófaga e, muito menos, é alguém à beira da morte por falta de alimento. Hannibal não devora simplesmente o outro. Ele o degusta. Ele seleciona, articula, define a culinária mais adequada, cria um ambiente para o seu deleite. Ele romantiza o canibalismo. Nesse sentido, pode-se aproximá-lo ao ogro do conto de fadas que se pauta, de um modo ou outro, também pela sedução, seja através de uma casinha de doces, seja a partir de um pedido de casamento.

Com isso, o leitor/espectador o acompanha passo a passo e, não raramente, “entende” o processo dele, gerando uma cumplicidade inegável. Mas nem por isso sente menos medo, não apenas da personagem, mas também de si mesmo diante de tal espelho. No entanto, a leitura o protege. Pode-se vivenciar o perigo do lado selvagem sem que a civilidade seja de fato rompida. Observa-se, com isso, que a personalidade do médico canibal superou a imagem de papel e da tela e se aproximou do mito. Não se trata do “mito de Hannibal Lecter”, mas da retomada do mito do ogro e, como tal, do homem selvagem, já que o monstro devorador de gente das narrativas maravilhosas também se ocultou no corpo de mulheres encantadoras, rapazes sedutores e pais amorosos.

Referências bibliográficas

BARTRA, Roger. *El mito del salvaje*. México: FEC, 2011.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CASOY, Ilana. *Serial killers: louco ou cruel?* Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2014.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.
- COLOMBO, Cristóvão. Primeira viagem. In: COLOMBO, Cristóvão. *Carta a Santagel*. Paris: Gallimard, [s.d.].
- DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- DEMME, Jonathan. *O silêncio dos inocentes*. Filme. EUA: Orion Pictures, 1991. 140 minutos.
- DIEHL, Daniel & DONNELLY, Mark P. *Devorando o vizinho: uma história do canibalismo*. Trad. Renato Rezende. São Paulo: Globo, 2007.
- GONZÁLEZ FÉRRIZ, Ramón. Entrevista con Roger Bartra. *Letras Libres*. 2004. Disponível em: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/entrevista-roger-bartra>. Acesso em: 13 de mar. 2017.
- GRIMM, Wilhelm & Jacob. *Contos de fadas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994.
- HARRIS, Thomas. *Dragão vermelho*. Trad. José Sanz. 4ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015a.
- HARRIS, Thomas. *Hannibal, a origem do mal*. Trad. Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- HARRIS, Thomas. *Hannibal*. Trad. Alves Calado. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015c.
- HARRIS, Thomas. *O silêncio dos inocentes*. Tradução Antônio Gonçalves Penna. 12ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015b.
- JACOBS, Joseph (Comp.). *English fairy tales*. London: David Nutt, 1890. Disponível em: <http://www.surlalunefairytales.com/authors/jacobs.html>. Acesso em: 20 de mar. 2017.
- LECOUTEX, Claude. *História dos vampiros: autópsia de um mito*. Tradução Alvaro Lorencini. São Paulo, Editora UNESP, 2005.
- LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- MACIEL, Maria Eunice. Olhares antropológicos sobre a alimentação – Identidade cultural e alimentação. In: CANESQUI, A. M.; GARCIA, R. W. D. (Orgs.). *Antropologia e nutrição: um diálogo possível* [online]. Rio de Janeiro: FIOCURZ, 2005. Disponível em: <http://books.scielo.org>. Acesso em: 17 maio 2017.
- MANN, Michael. *Caçador de assassinos*. Filme. Atlanta: De Laurentis Entertainment, 1986. 120 minutos.
- O GLOBO. Avião caiu nos Andes e sobreviventes precisaram comer os mortos, em 1972. 2013. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com>. Acesso em: 10 mai. 2017.
- O'BRIEN, Daniel. *The Hannibal files: The unauthorized guide to the Hannibal Lecter trilogy*. Richmond: Reynolds & Hearn, 2001.
- PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994.
- ROSOSTOLATO, Breno. Antropofagia: o canibalismo sob a luz da psicologia. Disponível em: www.campograndenews.com.br/artigos/antropofagia-o-canibalismo-sob-a-luz-da-psicologia. Acesso em: 16 dez. 2016.
- SCHÜRMMANN, Ana Elisa. Un remedio difícil de digerir. In: *Revista Ciencias de la salud*. Vol. 4, n.1, 2014. Disponível em: www.barcelo.edu.ar/uploads/contenido/RCS_-_Un_Remedio_dificil_de_digerir.pdf. Acesso em: 15 mar. 2017.

SIMPSON, Philip L. *Making murder: the fiction of Thomas Harris*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2010.

SZUMSKYJ, Benjamin (Ed.). *Dissecting Hannibal Lecter: essays on the Novels of Thomas Harris*. EUA: McFarland & CO Inc., 2007.

TATAR, Maria (Intr.). *Grimm's grimmest*. San Francisco: Chronicle Books, 1997.

TATAR, Maria. *Contos de fadas*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TATAR, Maria. *The hard facts of the Grimms' fairy tales*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

TSAI, Feng-shan. *Machine and murder: the seduction of Thomas Harris's Red Dragon*. Disponível em <http://ir.lib.nchu.edu.tw/bitstream/11455/72675/1/141595-9.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2017.

Recebido em: 31/03/2017

Aceito em: 30/05/2017

Referência eletrônica: CARDOSO, Rosane; OLIVEIRA, Marina. O ogro no espelho Hannibal Lecter e o mito do homem selvagem. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 18, p. 108–122, jun. 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd/mm/aaaa.