

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
CAMPUS A. C. SIMÕES
FACULDADE DE LETRAS
CURSO: LETRAS/INGLÊS

MARIA FERNANDA SILVA DOS SANTOS

**HIDE US FROM THE WRATH OF THE LAMB: GÓTICO E SIMBOLISMO
RELIGIOSO NA SÉRIE *HANNIBAL***

Maceió – AL
2023

MARIA FERNANDA SILVA DOS SANTOS

**HIDE US FROM THE WRATH OF THE LAMB: GÓTICO E SIMBOLISMO
RELIGIOSO NA SÉRIE *HANNIBAL***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Letras/Inglês da Universidade
Federal de Alagoas, como requisito à obtenção
do título de Licenciatura em Letras/Inglês.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinícius Matias.

Maceió – AL

2023

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário: Jorge Raimundo da Silva – CRB-4 - 1528

S237h Santos, Maria Fernanda Silva dos.

Hide us from the wrath of the lamb: gótico e simbolismo religioso na
série hannibal / Maria Fernanda Silva dos Santos.. – 2023.
65 f.

Orientador: Marcus Vinícius Matias.

Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Letras – Inglês) –
Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Maceió, 2023.

Bibliografia: f. 62-65.

1. Gótico. 2. Simbolismo religioso. 3. William Blake.
4. Literatura gótica. 5. *Hannibal*. I. Título.

CDU: 82-312.8



**ATA DA REUNIÃO DE JULGAMENTO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO
DE CURSO DO/A ALUNO/A: Maria Fernanda Silva dos Santos**

MATRÍCULA: 19110776

TÍTULO DO TCC: “Hide us from the wrath of the Lamb”: gótico e simbolismo religioso na série *Hannibal*

Ao(s) 16 dia(s) do mês de outubro do ano de 2023, reuniu-se a Comissão Julgadora do trabalho acima referido, assim constituída:

Prof./a Orientador/a: Marcus Vinícius Matias

1º Prof./a Examin./a: Daniel Serravalle de Sá

2º Prof./a Examin./a: Felipe Benicio de Lima

que julgou o trabalho (X) APROVADO () REPROVADO, atribuindo-lhe as respectivas notas:

Prof./a Orientador/a: 10,0 (Dez)

1º Prof./a Examin./a: 10,0 (Dez)

2º Prof./a Examin./a: 10,0 (Dez)

totalizando, assim a média 10,0 (Dez), e autorizando os trâmites legais. Estando todos/as de acordo, lavra-se a presente ata que será assinada pela Comissão.

Maceió, 16 de outubro de 2023.

Documento assinado digitalmente
FELIPE BENICIO DE LIMA
Data: 17/10/2023 11:21:58-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof./a Orientador/a:

1º Prof./a Examin./a:

2º Prof./a Examin./a:

Documento assinado digitalmente
MARCUS VINICIUS MATIAS
Data: 16/10/2023 20:46:41-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
Daniel Serravalle de Sa
Data: 16/10/2023 21:01:10-0300
CPF: ***.061.555-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Documento assinado digitalmente
PEDRO GUSTAVO RIEGER
Data: 17/10/2023 19:47:47-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

VISTO DA COORDENAÇÃO



inclusão
expansão
inovação

Universidade Federal de Alagoas - Ufal
Campus A. C. Simões - Av. Lourival Melo Mota, s/n, Tabuleiro do Martins - Maceió - AL, CEP: 57072-970
Coordenação da Faculdade de Letras – Fale Site: www.fale.ufal.br E-mail: coordlet@ufal.br
Fone (82) 3214-1333

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Elivania e Lúcio, e minha irmã, Amanda, que sempre acreditaram em mim e não permitiram que eu desistisse.

Ao meu orientador, professor Marcus Vinícius Matias, por sua paciência e compreensão, além das palavras de incentivo e contribuições assertivas em cada conversa. Obrigada por fazer dessa parceria algo tão proveitoso e por ter participado de momentos importantes da minha graduação.

Ao professor Felipe Benicio, a quem admiro muito, por ter aceitado fazer parte da banca avaliadora e por ter me introduzido aos estudos da adaptação e da literatura gótica, em especial *Frankenstein*, que influenciou imensamente minha escolha de tema.

Ao professor Pedro Rieger, que esteve comigo desde os primeiros passos na elaboração do projeto de pesquisa e cujas orientações perspicazes foram os alicerces sobre os quais desenvolvi a minha escrita acadêmica.

À professora Ildney Cavalcanti, por ter despertado em mim o amor pela literatura inglesa desde o início da graduação, uma área que eu temia explorar até então.

Ao professor Daniel Sá, pelas contribuições teóricas que serviram de base para o florescimento da minha ideia e por aceitar participar da banca avaliadora.

Às professoras Rosycléa Dantas e Adriana Tibana, cuja dedicação e carinho foram um apoio inestimável em diversas etapas da minha trajetória acadêmica.

Ao meu querido amigo, Lucas Matheus, por compartilhar meu entusiasmo ao longo de cada fase dessa jornada, pacientemente me ouvindo comentar sobre a série e dedicando um pouco de seu tempo para ler o meu trabalho. Obrigada por estar ao meu lado durante tudo isso.

E aos meus companheiros de curso ao longo desses anos, Gustavo da Silva, Kadu Victor, Lincon França, Magda Valéria, Mikaelle Angelo e Marissol Marques. Que possamos continuar trilhando caminhos juntos e compartilhando conquistas.

“Meus vícios são filhos da solidão forçada que eu abomino, e as minhas virtudes surgirão necessariamente quando eu viver em comunhão com uma criatura igual. Sentirei as afeições de um ser sensível e me tornarei ligado à cadeia de existências e eventos, da qual atualmente estou excluído” (Shelley, 2019, p. 155).

RESUMO

O presente trabalho pertence ao âmbito dos Estudos Literários e tem como objetivo compreender o modo gótico e as alegorias religiosas da série de televisão estadunidense *Hannibal*, criada por Bryan Fuller e transmitida pela *National Broadcasting Company* (NBC) entre 2013 e 2015. Nesse contexto, a pesquisa se concentra em seis episódios que formam a segunda metade da terceira e última temporada da série, e que constituem a adaptação do livro *Red Dragon* (1981), escrito por Thomas Harris. Com uma abordagem bibliográfica, o estudo consistiu em um levantamento de teorias na área da literatura gótica (Hogle, 2002; Martoni, 2011; Sá, 2019; Spooner, 2006), a fim de analisar a adaptação televisiva de acordo com os objetivos do trabalho e à luz dessas contribuições. Os resultados demonstram que elementos góticos como abjeção, sublime, horror e terror estão presentes na série por meio de conflitos psicológicos, transgressões sociais, imagens oníricas, cenários sombrios, dualidade da Natureza, espacialidades irreais e representações chocantes de violência física e psicológica. Ademais, foi possível observar que a coleção de pinturas *The Great Red Dragon* (1805-1810), de William Blake, serve de referência visual e temática para criar uma linguagem gótica, a partir de representações alegóricas dos personagens como figuras do Livro de Apocalipse. Diante dessa discussão, conclui-se que *Hannibal* se apropria de uma estética religiosa de maneira sentimental e subversiva, e cria seu próprio modo gótico, caracterizado por sua multiplicidade de discursos.

Palavras-chave: gótico; simbolismo religioso; William Blake; *Hannibal*.

ABSTRACT

The present work falls within the scope of Literary Studies and aims to comprehend the Gothic mode and religious allegories in the American television series *Hannibal*, created by Bryan Fuller and aired by the National Broadcasting Company (NBC) between 2013 and 2015. In this context, the research focuses on six episodes featured in the second half of the series' third and final season, which adapt the book *Red Dragon* (1981), written by Thomas Harris. Using a bibliographical approach, the study involved a survey of theories in the field of Gothic literature (Hogle, 2002; Martoni, 2011; Sá, 2019; Spooner, 2006), in order to analyze the television adaptation in line with the work's objectives and in light of these contributions. The results demonstrate that Gothic elements such as abjection, the sublime, horror and terror appears in the series through psychological conflicts, social transgressions, dreamlike imagery, dark scenarios, duality of Nature, unreal settings and shocking representations of physical and psychological violence. Furthermore, it was observed that the collection of paintings *The Great Red Dragon* (1805-1810) by William Blake serves as a visual and thematic reference to create a Gothic language, based on allegorical representations of the characters as figures from the Book of Revelation. In light of this discussion, it can be concluded that *Hannibal* appropriates a religious aesthetic in a sentimental and subversive manner, creating its own Gothic mode characterized by its multiplicity of discourses.

Keywords: Gothic; religious symbolism; William Blake; *Hannibal*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Hannibal Lecter contempla o teto da Capela Palatina em seu palácio mental	29
Figura 2 – Frederick Chilton e Hannibal Lecter sentados à mesa de jantar irreal na cela.....	29
Figura 3 – Will Graham representado com asas simbólicas	30
Figura 4 – Pesadelo de Will Graham envolvendo fotografias da família assassinada.....	31
Figura 5 – Will Graham visita Hannibal Lecter em seu palácio mental	31
Figura 6 – Transição para a realidade da cela.....	32
Figura 7 – Cadáver de Garrett Jacob Hobbs.....	32
Figura 8 – Will Graham banhado em sangue em um de seus pesadelos	33
Figura 9 – Will Graham observa seu reflexo despedaçando no espelho	34
Figura 10 – Bedelia Du Maurier assassina seu paciente ao tentar salvá-lo	35
Figura 11 – Hannibal Lecter sugere que Francis Dolarhyde assassine a família de Will Graham	36
Figura 12 – Francis Dolarhyde mostra a pintura de William Blake a Frederick Chilton	37
Figura 13 – Hannibal Lecter e Will Graham enfrentam o Dragão Vermelho	39
Figura 14 – <i>The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun</i> (Rev. 12:1-4), c. 1803-1805, William Blake.....	47
Figura 15 – Reba McClane como a Mulher Vestida de Sol.....	48
Figura 16 – <i>The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun</i> , c. 1805, William Blake	49
Figura 17 – Reba McClane acariciando um tigre	50
Figura 18 – Visão perturbadora da pintura de Blake em visão de Will Graham	51
Figura 19 – Francis Dolarhyde e sua metamorfose no Grande Dragão Vermelho	52
Figura 20 – <i>The Number of the Beast is 666</i> , c. 1800-1801, William Blake	53
Figura 21 – Hannibal Lecter e Will Graham compartilham o palácio mental após a morte	55

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. VERBO EM TRANSFORMAÇÃO	12
1.1. Do romance à série televisiva: a arte da adaptação.....	12
1.2. Resgatando Thomas Harris	15
1.3. Características gerais da série	16
1.3.1. O enredo reimaginado de <i>Hannibal</i> (2013-2015).....	18
2. ADENTRANDO AS TREVAS	24
2.1. Da era medieval à contemporaneidade: o gótico como a arte da transgressão	24
2.3. A linguagem verbo-visual sombria de <i>Hannibal</i>	27
2.3.1. Pesadelos concretos e abstratos	28
2.3.2. Decadência sublime	38
3. REVELAÇÕES ALEGÓRICAS	41
3.1. Uma biografia de William Blake (1757-1827), o artista visionário	41
3.2. Entre o divino e o macabro: temas religiosos no gótico	43
3.2.1. O dragão vermelho e a mulher vestida de sol.....	45
3.2.2. O diabo e o cordeiro	51
3.2.3. Água como renascimento	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	62

INTRODUÇÃO

O presente trabalho está inserido no campo dos Estudos Literários e busca discutir questões relacionadas ao modo gótico e ao simbolismo religioso presentes na série de televisão americana *Hannibal*, desenvolvida por Bryan Fuller para a *National Broadcasting Company* (NBC), de 2013 a 2015. Nesse sentido, o estudo tem como *corpus* seis episódios que compõem a segunda metade da terceira e última temporada da série, e que consistem na adaptação do livro *Red Dragon* (1981), de Thomas Harris. A escolha de delimitação justifica-se pelo fato de que esses episódios oferecem um terreno fértil para examinar como algumas mudanças narrativas da adaptação influenciam na atualização do gótico.

A motivação pessoal para a realização desta pesquisa remete à disciplina de Literaturas em Língua Inglesa 3, enquanto desenvolvia meus estudos sobre o romance de terror gótico *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Durante esse período, apresentei um seminário sobre as possíveis associações entre o despertar da criatura e a sequência de eventos descritos no Livro de Gênesis, além de ter tido contato com uma palestra sobre o surgimento do gótico e sua adaptação em diversos contextos históricos e locais e diferentes modalidades de mídia, ministrada pelo professor Daniel Sá¹. Diante disso, percebi que elementos góticos tradicionais podem manifestar-se também nos textos fílmicos e televisivos, o que abriu um leque de possibilidades para estudar o tópico focando nas alegorias religiosas da série *Hannibal*. Em relação à motivação profissional, considero relevante, como professora de inglês em formação, investigar as diversas formas em que esse modo discursivo² pode se manifestar atualmente, a fim de se pensar, na minha prática docente, em diferentes estratégias de abordagem e recursos pedagógicos para o ensino de línguas e literaturas.

Frente ao exposto, a pergunta central que permeia o estudo é: De que modo os elementos góticos, com foco no simbolismo religioso, estão presentes no arco narrativo *Red Dragon* da série *Hannibal*? Para responder a essa questão, analisei a adaptação televisiva a partir de uma abordagem bibliográfica, que consistiu na análise de estudos relacionados à literatura gótica.

Em vista disso, como forma de evidenciar a importância do trabalho, destaco a relevância social, uma vez que pretendo compartilhar conhecimentos com a sociedade acerca da influência de elementos góticos tradicionais em narrativas contemporâneas. Ademais, no que diz respeito à relevância pedagógica, este trabalho poderá contribuir para o ensino de

¹ cf. Literatura e Utopia (2021).

² Termo utilizado para distanciar o gótico da visão de gênero literário e que engloba formas particulares de narrar, descrever, expor e argumentar (Sá, 2019).

línguas ao discutir questões relacionadas à literatura gótica e sua presença em textos fílmicos atuais. Por fim, considerando a relevância científica, espero colaborar com o campo de estudos literários e cobrir uma lacuna no que concerne às formas de adaptação em que o gótico se expressa hodiernamente, enfatizando as questões religiosas.

Considerando o problema de pesquisa apresentado, bem como a justificativa para sua investigação, o objetivo deste trabalho consiste em investigar, com foco no simbolismo religioso, as características do gótico literário tradicional e seus desdobramentos, as quais levam ao modo gótico, na linguagem contemporânea verbal e visual da série *Hannibal*. Sendo assim, as perguntas que essa pesquisa responde são:

- a) Que elementos góticos tradicionais estão inseridos no arco *Red Dragon*, da série *Hannibal*, e como?
- b) De que maneira a série de pinturas *The Great Red Dragon*, de William Blake, se articula na trama junto à temática religiosa do Livro de Apocalipse?
- c) Como o gótico é atualizado nesta série, levando em consideração os elementos histórico-culturais e a linguagem fílmica analisada?

Nesse contexto, a primeira seção, “Verbo em transformação”, destina-se a trazer uma introdução acerca de estudos sobre adaptação realizados por Marinês Kunz (2012), Robert Stam (2006) e Linda Hutcheon (2013), discutindo sobre como obras literárias são reinterpretadas em diferentes meios artísticos, como a televisão. Com isso, são referenciados comentários acerca do conceito de série (Duarte, 2015; CartaCapital, 2015), bem como resenhas críticas sobre *Hannibal* (Seitz, 2015; Collins, 2021; Cain, 2015). Ademais, a seção discorre sobre a trama do livro que serviu de inspiração para a série, juntamente com o enredo da adaptação televisiva, de forma a demonstrar as implicações da adaptação dessa trama para outra mídia. É importante ressaltar que o foco deste trabalho, conforme já delimitado, se concentra na segunda metade da terceira temporada e, por esse motivo, é essencial contextualizar os eventos narrativos anteriores ao *corpus*. Assim, ao longo do resumo da série, serão referenciados estudos prévios como os de Blanka Šustrová (2015) e Jaquelin Elliott (2018), para ilustrar o atual estado da arte relacionado à temática da pesquisa.

Na segunda seção, “Adentrando as trevas”, a atenção se volta inicialmente para uma descrição do gótico, abrangendo sua origem nos povos godos do norte da Europa e no estilo de arquitetura eclesiástica medieval, bem como seu surgimento na expressão literária do século XVIII, conforme observado por Catherine Spooner (2006). Além disso, deixo explícita a possibilidade da atualização contemporânea do gótico no cinema, considerando sua

flexibilidade, como relatam Alex Martoni (2011), Daniel Sá (2019) e Ringo Star (2021). Para fundamentar a análise, serão explanados elementos góticos como os conceitos de abjeção (Kristeva, 1982), sublime (Burke, 1958), horror e terror (Hogle, 2002) e a contribuição do cenário para criar a ambientação da narrativa (Hogle, 2002; Martoni, 2011; Sigurðsson, 2009). Finalizo a seção analisando a linguagem verbo-visual dos seis episódios delimitados, a fim de compreender como os elementos descritos na fundamentação teórica aparecem no arco narrativo investigado.

Por fim, na terceira seção, “Revelações alegóricas”, o foco é no simbolismo religioso do arco narrativo *Red Dragon*, que tem como inspiração a série de pinturas de William Blake, a qual ilustra eventos apocalípticos (Lima, 2010, 2021). Para tanto, é apresentada, antes de tudo, uma biografia do artista, bem como suas principais convicções e obras (Ryan, 2003; *National Gallery of Art*, 2023a, 2023b), seguida de um apanhado acerca da presença de temas religiosos na literatura gótica clássica, fundamentando-se nos estudos de Nick Groom (2012), Diane Hoeveler (2012) e Maria Purves (2009). A análise final utiliza o conceito de alegoria colocado por Kelly J. Mays (2016) para compreender como o simbolismo (Chevalier; Gheerbrant, 2001) analisado no arco narrativo contribui para uma linguagem gótica na série, considerando que o gótico geralmente expressa ideias de maneira indireta.

1. VERBO EM TRANSFORMAÇÃO

1.1. Do romance à série televisiva: a arte da adaptação

Considerando a interconexão entre a literatura e outras formas de arte, o objeto de estudo deste trabalho representa um exemplo de como a literatura pode ser adaptada para a televisão, colaborando para a discussão acerca de como diferentes linguagens e formatos narrativos podem ser articulados em uma mesma obra. Nessa perspectiva, a narratividade caracteriza-se como o elemento em comum entre a literatura e o cinema, pois ao passo que a primeira é baseada na linguagem verbal, a segunda é calcada na heterogeneidade sígnica (Kunz, 2012). No entanto, há posicionamentos resistentes a esse diálogo, conforme pontua Robert Stam (2006), ao observar que adaptações fílmicas são, geralmente, consideradas pela crítica como um desserviço à literatura, por razões que vão além da qualidade do material, derivando de pressuposições inconscientemente enraizadas sobre as relações entre as duas artes. A título de exemplo, o autor enumera:

1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neoplatônica do mundo da aparência dos fenômenos); 4) logofilia (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 5) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”) (Stam, 2006, p. 20-21).

À vista disso, é importante realizar avaliações que considerem as complexidades de cada arte. Dialogando com Mikhail Bakhtin, Stam (2006) utiliza o conceito de construção híbrida para afirmar que uma expressão artística sempre é uma amálgama das palavras do próprio artista com as palavras de outrem, impedindo que a originalidade seja uma noção possível e desejável. Por conseguinte, a adaptação pode ser concebida como uma mescla de discursos, sem necessariamente haver o requisito de que seja fiel ao material original. Para mais, Linda Hutcheon (2013) conceitua a adaptação como uma transposição extensa de uma obra, caracterizando-se como uma repetição, mas sem replicação, que promove um prazer intelectual e estético ao possibilitar a análise dos possíveis significados intertextuais e a associação entre o reconhecimento e a surpresa. A estudiosa utiliza a noção de palimpsesto, pergaminho cujo texto foi apagado para permitir a posterior escrita de um novo, para

argumentar como a adaptação é uma obra que é segunda, mas não secundária, e que, ao mesmo tempo em que se configura como uma transcodificação criativa e interpretativa de outra obra reconhecível, o processo acontece em um cenário diferente de convenções.

Desse modo, adaptar na forma de uma série, por exemplo, permite que se explore de maneira gradual o desenvolvimento das complexidades de cada personagem, à medida em que se constrói o efeito dramático necessário, assim como faz um romance (Šustrová, 2015). Frente a isso, Matt Seitz (2015) elucida, em sua crítica para a revista *Vulture*, que *Hannibal*, objeto de estudo do presente trabalho, caracteriza-se como sendo literário e cinematográfico ao mesmo tempo, de forma que um modo torna-se a continuação do outro:

Um romance não é apenas um romance porque é longo. É um romance pela liberdade que assume, ou pode assumir, ao contar sua história. Pode adotar diferentes pontos de vista e viajar entre passado e presente, não apenas de capítulo em capítulo, mas dentro do contexto de uma página, um parágrafo, até mesmo uma frase. *Hannibal* faz com que quase todas as outras séries de TV pareçam esteticamente empobrecidas em comparação, porque toma essas liberdades e brinca com elas efetivamente, a fim de tornar a história e sua narrativa mais surpreendentes, confusas e multifacetadas³ (Seitz, 2015, n.p.).

De acordo com Elizabeth Duarte (2015), séries e minisséries são narrativas segmentadas em capítulos, cuja compreensão requer a assistência na sequência proposta, diferente de seriados como *Black Mirror*⁴ (2011-), que contém episódios independentes, mas articulados tematicamente entre si, podendo ser assistidos isoladamente e/ou em ordem aleatória. De maneira oposta aos filmes, que normalmente oferecem noventa a cento e vinte minutos para a construção do envolvimento com os elementos da narrativa, as séries possibilitam que a audiência acompanhe esse processo por um período de tempo mais longo – a depender da produção da obra, abrangendo meses e até anos –, transcendendo barreiras culturais, uma vez que elas se tornam parte da própria vida social e os personagens “se tornam amigos, parentes, pseudoamantes” (CartaCapital, 2015). Além disso, há ainda o fato de que os personagens adaptados de um romance para a tela podem ganhar mais complexidade por meio da postura corporal, expressões faciais e vestimentas, o que é aprofundado pelos aspectos cinemáticos formais, como iluminação e movimentos de câmera (Stam *apud* Šustrová, 2015).

³ No original: “A novel is not merely a novel because it is long. It is a novel because of the freedom it takes, or can take, in telling its story. It can adopt different points of view and slip back and forth between past and present, not just from chapter to chapter, but within the context of a page, a paragraph, even a sentence. *Hannibal* makes almost every other TV series seem aesthetically impoverished in comparison because it takes these freedoms and actually plays with them, to make the story and its telling more surprising, confounding, and multilayered”. Todas as traduções de textos teóricos e críticos originalmente escritos em inglês são de minha autoria, exceto os diálogos da série, que refletem a versão dublada oficial.

⁴ Exemplo meu.

O que se percebe, portanto, é que adaptações, pela própria definição do termo, adequam um texto, que foi produzido em um determinado contexto sócio-histórico e cultural, para outro meio, que também estará inserido em seu próprio contexto, para novos públicos, levando em conta as mudanças no desenvolvimento de tecnologias e meios de comunicação. Corroborando com Stam (2006), essa transposição terá suas inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução, seja pela reinterpretação de conceitos, exploração de outras perspectivas ou pela adição e exclusão de personagens de acordo com o propósito da narrativa. Sendo assim, avaliar uma adaptação com base em comparações de fidelidade não se constitui como um critério justo, visto que há essa relação intrinsecamente complexa de derivação e independência.

A partir dessas reflexões, é interessante observar como a série *Hannibal* se apropria de um universo ficcional já estabelecido, para compor sua própria história. A trajetória narrativa do psiquiatra canibal fictício Hannibal Lecter é contada inicialmente na tetralogia do escritor estadunidense Thomas Harris, a partir de *Red Dragon* (1981), continuando em *The Silence of the Lambs* (1988) e *Hannibal* (1999), e voltando para sua infância e juventude na prequela *Hannibal Rising* (2006). Todos esses romances tiveram suas adaptações para o cinema:

A primeira, embora não muito memorável, foi a adaptação de *Red Dragon* de Michael Mann em 1986, chamada *Manhunter* e estrelada por William Petersen como Graham e Brian Cox como Lecter. Em 1991, surgiu provavelmente a adaptação fílmica mais bem avaliada da obra de Harris – *The Silence of the Lambs*, com Anthony Hopkins (que ganhou o Oscar, apesar de aparecer na tela apenas por cerca de dezesseis minutos) como Lecter, dirigido por Jonathan Demme. A representação de Hopkins do assassino em série popularizou a franquia e adaptações de *Hannibal* (2001, dirigido por Ridley Scott) e *Red Dragon* (2002, dirigido por Brett Ratner) se seguiram. Em 2007, Peter Webber filmou uma adaptação de *Hannibal Rising*. O livro não foi aclamado pela crítica e o filme com Gaspard Ulliel como Lecter passou por um julgamento semelhante⁵ (Šustrová, 2015, p. 40).

Considerando a delimitação da pesquisa, será apresentado adiante um resumo descritivo do enredo da obra literária *Red Dragon* e, em seguida, da série *Hannibal*, sem deixar de considerar as contribuições das obras literárias e cinematográficas supracitadas para a trama, apresentando também articulações teóricas de trabalhos já realizados acerca do tema.

⁵ No original: “The first, although not very memorable was Michael Mann’s 1986 adaptation of *Red Dragon* called *Manhunter*, starring William Petersen as Graham and Brian Cox as Lecter. In 1991 emerged probably the most valued filmic adaptation of Harris’ work – *The Silence of the Lambs*, with Anthony Hopkins (who won the Academy Award despite being on the screen just for about sixteen minutes) as Lecter, directed by Jonathan Demme. Hopkins’ portrayal of the serial killer popularized the Lecter franchise and adaptations of *Hannibal* (2001, directed by Ridley Scott) and *Red Dragon* (2003, directed by Brett Ratner) followed. In 2007, Peter Webber shot an adaptation of Harris’ *Hannibal: Rising*. The book was not acclaimed by critics and the film with Gaspard Ulliel as Lecter did undergo a similar judgment.”

1.2. Resgatando Thomas Harris

O romance *Red Dragon* se passa em 1978 e acompanha Will Graham, um analista de perfil criminal do FBI com um raro senso de empatia, que o permite adentrar a cena do crime a partir da perspectiva do criminoso, tendo como vantagem a rapidez na resolução dos casos, mas o perigo da exposição às mentes transgressoras. A fim de capturar Francis Dolarhyde, um *serial killer* que mata famílias inteiras em noites de lua cheia para se transformar em sua personalidade alternativa, o Grande Dragão Vermelho – uma figura que o atormenta desde que viu pela primeira vez a pintura homônima de William Blake –, Graham se vê compelido a se aliar a Hannibal Lecter, um psiquiatra canibal que foi preso após tentar assassiná-lo três anos antes do início da narrativa, por ele ter descoberto seus crimes.

Graham, que se aposentou após o ataque, é trazido de volta ao serviço por seu ex-chefe, Jack Crawford, para resolver o caso, e decide visitar Lecter no *Baltimore Hospital for the Criminally Insane*, com a intenção de solicitar sua ajuda para capturar o assassino, a quem os jornais apelidam de “Fada do Dente”, devido à natureza noturna de seus crimes, sua tendência de morder os corpos de suas vítimas e as características incomuns de sua arcada dentária. Durante o enredo, é revelado que Dolarhyde é um homem esquizofrênico que trabalha em uma empresa de processamento de filmes. Harris (2012) também oferece *flashbacks* contextualizados ao longo do romance sobre as circunstâncias que levaram ao atual estado psicológico do personagem, que, além de ser rotulado como um monstro quando criança por ter nascido com uma fenda palatina, sofreu diversos tipos de abuso de sua avó.

Ao longo das visitas ao hospital, Lecter manipula Graham e tenta desequilibrar seu senso de ética e sua estabilidade mental, por meio de comentários acerca de um incidente em que Graham foi internado por entrar em depressão após alvejar, em serviço, um suspeito de assassinato chamado Garrett Jacob Hobbs. Nas conversas, Lecter tenta convencer Graham de que esse acontecimento é justificável, pois Deus, que criou o ser humano à sua imagem, também pune e mata, e argumenta que Graham apenas conseguiu capturá-lo utilizando suas habilidades empáticas porque ambos teriam uma mentalidade semelhante.

Enquanto isso, Dolarhyde encontra uma forma de se comunicar com Lecter dentro da prisão e afirma que considera o canibal uma grande inspiração. Como uma armadilha para atrair seu alvo, Graham encoraja Freddy Lounds, um repórter sensacionalista, a escrever um artigo depreciativo sobre Dolarhyde. Contudo, o assassino, agora enfurecido, sequestra Lounds, morde seus lábios e atea fogo no jornalista, que, fatalmente ferido, acusa Graham de conspirar contra ele. Ao fim do livro, Dolarhyde ataca Graham e sua família no endereço que

Lecter o ofereceu anteriormente em uma das cartas em que se comunicavam. O assassino esfaqueia Graham no rosto e é morto a tiros pela esposa de Graham, Molly. Durante o processo de recuperação, Graham recebe uma carta de Lecter, na qual ele o parabeniza pelo assassinato de Freddy Lounds e diz que espera que Graham não esteja muito desfigurado.

Blanka Šustrová (2015), nesse sentido, serve-se de elementos góticos para analisar o romance, discutindo o conceito de *uncanny*, a partir de Sigmund Freud⁶, em relação ao personagem Graham, que se encontra na presença de Lecter sem saber se há algo estranho dentro dele que deve permanecer oculto, apesar de parecer familiar. Outrossim, a autora menciona a importância dos sonhos na ficção gótica e como eles podem revelar ao público leitor o que o personagem tem medo de perceber sobre si mesmo, uma vez que Graham é questionado por Lecter sobre um lado sombrio dentro dele, que o leva a romper seus valores e pensar em sacrificar uma vida para proteger sua família⁷.

Portanto, o enredo do livro gira em torno do jogo de gato e rato entre Will Graham e Hannibal Lecter, bem como da busca pelo *serial killer* Francis Dolarhyde. A obra é repleta de reviravoltas que envolvem assassinatos brutais, manipulações mentais e confrontos violentos, elementos que inspiraram a série televisiva, que terá seu enredo explorado nas próximas subseções.

1.3. Características gerais da série

Hannibal foi ao ar de 4 de abril de 2013 a 29 de agosto de 2015, ao longo de três temporadas, com treze episódios cada. É considerada pela revista *RollingStone* (Collins, 2021) como a terceira melhor série de terror de todos os tempos, atrás apenas de *The Twilight Zone* (1959-1964) e *Twin Peaks* (1990-1991; 2017), e aclamada por jornais como *The Guardian* (Cain, 2015) pelo desempenho de seu elenco e sua estética visual. Apesar do sucesso entre a crítica especializada e o público, a série foi cancelada, segundo a produtora-executiva Martha De Laurentiis em entrevista ao *The Hill* (Gaglioni, 2018), parcialmente por causa do alto número de *downloads* ilegais.

Cada episódio da primeira temporada tem o título baseado em um elemento da culinária francesa⁸ e, na segunda, os episódios levam o nome de diferentes elementos da alta

⁶ O conceito deriva do adjetivo alemão “*unheimlich*”, que expressa familiaridade e estranheza simultâneas, algo que deveria ser ocultado, mas é revelado (Šustrová, 2015).

⁷ Essas e outras análises sobre o modo gótico da série serão aprofundadas na seção 2.

⁸ Em seu artigo para o site *ScreenRant*, Jack Wilhelmi (2020) demonstra que os títulos dos episódios seguem a progressão de uma refeição, desde o “*Apéritif*” até o “*Savoureux*”, relacionando-se com o desenvolvimento da trama na temporada, enquanto também contribuem para a estética geral da série.

gastronomia japonesa⁹. Segundo Kelly J. Mays (2016), as discrepâncias entre expectativas e resultados geram ironia, que, nesse contexto, pode ser notada na desconexão entre a brutalidade dos crimes cometidos pelo personagem principal e a sofisticação da apresentação visual dos pratos nos episódios, contribuindo para uma sensação de choque nos espectadores. Para Šustrová (2015), esse é um reflexo da ética deturpada e da autoproclamada superioridade de Lecter como um vilão gótico, pois, enquanto personagens como Crawford se deleitam nos arranjos opulentos de banquetes e jantares preparados por Lecter, o público também é atraído pela sensação de fome e desejo, porém, simultaneamente, sente terror e aversão, por ter o conhecimento de que tudo aquilo é carne humana: “As cenas em que Lecter cozinha têm uma qualidade visual quase semelhante a um anúncio de TV, com *close-ups*, música clássica e ritmo lento. Elas são projetadas para atrair os sentidos do público, ao mesmo tempo em que representam o terror da transgressão ética”¹⁰ (Šustrová, 2015, p. 50).

A terceira temporada, por sua vez, tem seus primeiros sete episódios nomeados a partir de diferentes pratos da culinária italiana, dado que essa parte específica da trama se passa na Itália, somando camadas de significado à história, à medida em que contribui para associações com a atmosfera do enredo. Os seis episódios subsequentes, foco que permeia este estudo, são nomeados em homenagem à série de pinturas *The Great Red Dragon*¹¹ (1805-1810), de William Blake, ao passo que a *series finale* referencia uma passagem bíblica do sexto capítulo do Livro de Apocalipse. Sendo assim, os títulos do oitavo ao décimo terceiro episódio da terceira temporada são, respectivamente: “The Great Red Dragon”, “And the Woman Clothed with the Sun”, “And the Woman Clothed in Sun”, “And the Beast from the Sea”, “The Number of the Beast is 666” e “The Wrath of the Lamb”.

A adaptação apresenta nos créditos iniciais de cada episódio a afirmação de que é baseada nos personagens de *Red Dragon* (1981), porém, é possível notar também a presença de enredos e personagens secundários do resto da tetralogia de Harris ao longo de sua narrativa. Por exemplo, o antagonista Mason Verger, do livro *Hannibal* (1999), é introduzido na segunda temporada da série, assim como a pupila do FBI Miriam Lass, em partes inspirada pela personagem Clarice Starling, do livro *The Silence of the Lambs* (1988). Além disso, a narrativa da série faz alusões ao passado de Lecter, detalhes que são explorados no livro

⁹ Possivelmente em referência à história de origem do personagem, narrada no romance *Hannibal Rising* (2006), na qual ele reside em Paris com sua tia japonesa, Lady Murasaki, após ser retirado do orfanato.

¹⁰ No original: “The scenes where Lecter cooks have almost a visual TV advertisement-like quality with close-ups, classical music and slow pace. They are supposed to attract the audience’s senses while representing the terror of ethical border crossing”.

¹¹ As pinturas ilustram passagens bíblicas do décimo segundo e do décimo terceiro capítulo do Livro de Apocalipse, que, segundo uma matéria da *National Gallery of Art* (2023a), descrevem eventos alegóricos em relação às consequências da deserção espiritual.

Hannibal Rising (2006). A versão televisiva de Graham é, na verdade, conforme observa Jaquelin Elliott (2018), uma composição tanto do Will Graham dos romances quanto de Starling, agente do FBI e eventual interesse amoroso de Lecter nos romances e filmes. Na série, Graham incorpora muitos diálogos originalmente destinados a Starling, incluindo aqueles de natureza romântica (Elliott, 2018).

Nesse sentido, a trama das duas primeiras temporadas propõe-se a ser uma prequela para os eventos de *Red Dragon*, somente adaptados a partir do oitavo episódio da terceira e última temporada, à medida em que expande a caracterização de seus dois protagonistas, Hannibal Lecter, interpretado pelo ator dinamarquês Mads Mikkelsen, e Will Graham, interpretado pelo ator britânico Hugh Dancy e, diferentemente das adaptações fílmicas anteriores, seleciona aspectos relevantes de toda a série de romances para reeditar sua própria narrativa.

1.3.1. O enredo reimaginado de *Hannibal* (2013-2015)

A primeira temporada inicia com Will Graham, afastado do FBI para ministrar aulas de investigação forense, sendo convocado de volta ao time pelo chefe da Unidade de Ciência Comportamental do FBI, Jack Crawford (Lawrence Fishburne), a fim de aplicar suas raras habilidades empáticas e ajudar a resolver um caso de jovens desaparecidas. Para evitar seu esgotamento psicológico, a Dra. Alana Bloom (Caroline Dhavernas) sugere a Crawford que requisite a avaliação da condição mental de Graham e seu devido acompanhamento para o renomado psiquiatra Hannibal Lecter, que se interessa imediatamente por ele e faz um registro falso alegando que Graham é um homem saudável e pode portar uma arma.

Durante a investigação das jovens desaparecidas, uma das vítimas quebra o padrão estabelecido, sendo teatralmente empalada em chifres de alce no meio de um campo e tendo alguns de seus órgãos vitais removidos, o que faz Graham perceber que se trata de um imitador. Em sequência, Lecter é mostrado cozinhando pulmões humanos. Após constatar outras evidências, Graham se dirige, com Lecter, a um canteiro de obras e encontra o arquivo do funcionário Garrett Jacob Hobbs (Vladimir Jon Cubrt), que se encaixa no perfil do assassino. Lecter realiza um telefonema secreto para Hobbs e o avisa que o FBI sabe a verdade. Ao chegarem à casa de Hobbs, ele mata a própria esposa e corta a garganta de sua filha, Abigail (Kacey Rohl), mas é alvejado com vários tiros por Graham. A menina sobrevive com a ajuda de Lecter, que observa curiosamente Graham em choque. A partir desse ponto,

Lecter usa a menina para estabelecer uma relação coparental com Graham e iniciar sua manipulação.

Com base nas ideias apresentadas por Elliott (2018), é possível inferir que Graham sente-se angustiado com a possibilidade de estar se transformando em um monstro, cujas visões de um grande alce negro, manifestação traumática do caso investigado, e de um *wendigo*¹², que representa o lado bestial de Lecter, simbolizam esse conflito interno e a luta de Graham para resistir à influência do psiquiatra. Para a autora, a transformação de Graham ao longo da adaptação é vista como um nascimento, ao invés de uma morte, o que se mostra relevante para sua análise *queer* da trama, uma vez que, embora doloroso e assustador, é um processo inevitável e necessário, sem ser uma mudança ontológica de uma forma para outra. Ainda segundo Elliott (2018), Graham, no decorrer da série, aceita tal conflito como uma característica latente que sempre esteve dentro dele, o que é comum em histórias modernas de lobisomens, em que a licantrópia¹³ é tida como um elemento inato. Com isso, a adaptação utiliza a iconografia e os temas dos contos de lobisomens para narrar uma história gótica pós-moderna que explora o desejo *queer* e o terror do amor obsessivo (Elliott, 2018).

Ao conceber Hannibal Lecter como um vilão gótico e analisá-lo a partir do arquétipo do vampiro moderno, Šustrová (2015), por sua vez, discute que o personagem rebela-se contra a sociedade e contra Deus – que ele considera ser uma entidade cruel, uma vez que criou o ser humano à sua imagem e, por conta disso, permite que atrocidades ocorram –, assemelhando-se a Satã, e que não precisa consumir carne humana para se manter vivo, mas o faz porque despreza as leis socialmente estabelecidas e cria as suas próprias normas: “O vampirismo de Lecter é psicológico, ele se alimenta das emoções e da força mental das pessoas, e sua estratégia para transformar suas vítimas em seus próprios semelhantes é desestabilizar a percepção delas em relação à ética e às normas”¹⁴ (Šustrová, 2015, p. 24). A autora também argumenta que, por meio da iluminação e dos movimentos de câmera

¹² Criatura da mitologia dos povos indígenas da América do Norte, geralmente retratada como um espírito maligno ou monstro que se alimenta de carne humana. De acordo com esse folclore, acredita-se que uma pessoa que se entrega ao canibalismo em circunstâncias extremas pode se tornar um *wendigo* como resultado de suas ações.

¹³ A licantrópia é um termo usado para descrever a transformação de um humano em um lobo ou criatura semelhante, frequentemente associada com luas cheias e impulsos incontroláveis. No contexto do artigo, Elliott (2018) usa a licantrópia como uma metáfora para a *queerness* e a hibridez, já que a forma do lobisomem perturba categorias tradicionais de identidade. A autora argumenta que a dualidade é um tema frequente em *Hannibal*, presente na caracterização de vilões como Randall Tier, que sofre de disforia humana e constrói um exoesqueleto hidráulico com garras para ajudá-lo a realizar seu desejo de se tornar um animal; Francis Dolarhyde, que apenas comete seus assassinatos ritualísticos durante a lua cheia; e o protagonista Will Graham, que tenta suprimir seus impulsos mais sombrios e animais em relação ao seu desejo de violência e seu desejo psicosssexual pelo próprio Lecter.

¹⁴ No original: “Lecter’s vampirism is psychological, he feeds on people’s emotions and mental strength and his strategy for transformation of his victims into his own kin is destabilizing their perception of ethics and norms.”

cuidadosamente escolhidos ao longo de toda a série, o personagem Lecter é apresentado de forma monstruosa, com suas habilidades e traços de caráter sendo destacados para impor terror e ilustrar características vampírescas, de forma a criar uma obra autônoma que aproveita as particularidades do meio em que foi adaptada.

No decorrer da temporada, a equipe do FBI trabalha na resolução de diferentes casos que sempre servem de paralelo para o arco principal, e Graham, que está desenvolvendo um quadro de encefalite e sofrendo de alucinações, pesadelos e perda de sua própria identidade, é gradualmente levado ao seu limite mental tanto pelos métodos terapêuticos não convencionais de Lecter quanto pela exploração de Crawford. Na reta final, além de esconder de Graham o diagnóstico de sua doença, Lecter o aliena de Crawford. Ao perceber que Graham está perto de descobrir a verdade sobre ele ser o imitador e o responsável pelo assassinato de Abigail, que desapareceu e foi dada como morta¹⁵, Lecter planta todas as evidências na casa de Graham, provocando seu encarceramento no *Baltimore Hospital for the Criminally Insane*.

Na segunda temporada, Graham, ainda preso, recupera lentamente as memórias da manipulação de Lecter e tenta convencer Crawford que ele é o assassino que o incriminou. À medida em que Crawford começa a acreditar nas acusações, Lecter arma para que Graham seja solto e incrimina Frederick Chilton (Raúl Esparza), chefe do hospital. Fora da cadeia, Graham inicia sua vingança e solicita a Lecter que retome as sessões de terapia, para poder revelar seus crimes e prendê-lo. Entretanto, Graham se sente cada vez mais em conflito e telefona para Lecter a fim de avisá-lo que o FBI sabe que ele é culpado. Na mesma noite, Crawford vai à casa de Lecter e é gravemente ferido por ele em uma luta. Bloom também tenta atirar no psiquiatra, mas é empurrada da janela por Abigail, que não está morta, mas sim, sofreu lavagem cerebral por Lecter e foi mantida como refém. Ao chegar à mansão, Graham é esfaqueado por Lecter, que corta a garganta de Abigail em sua frente assim como fez seu pai, e diz que o perdoa pela traição, pois planejava fugir com ele e a menina. No final da temporada, Lecter foge com sua terapeuta, Bedelia Du Maurier (Gillian Anderson), para Florença.

Conforme o exposto, após Lecter acusar Graham de ter-lhe negado um presente raro e a sua liberdade, ele questiona se Graham acreditava ter transformado Lecter da mesma maneira que Lecter o havia feito. Graham responde que, de fato, já o transformara. Essa cena, conforme aponta Elliott (2018), é mais um exemplo notável em que Graham ecoa as falas da personagem Clarice Starling, dos romances de Harris e suas adaptações.

¹⁵ Ao longo da primeira temporada, Abigail Hobbs descobre o envolvimento de Lecter na manipulação dos eventos e, gradualmente, emerge a revelação de que ela ajudava ativamente a arranjar as vítimas para seu pai.

A terceira temporada, por sua vez, é dividida em dois arcos, a primeira com sete episódios e a segunda, que conta os eventos de *Red Dragon*, com seis. Em um primeiro momento, Lecter, foragido na Itália, trabalha como curador de um museu, após ter assassinado o anterior e ter roubado sua identidade. Enquanto isso, Graham, agora recuperado, viaja até a Itália para continuar suas investigações e é levado até a Capela Palatina¹⁶, onde Lecter lhe deixou um cadáver moldado como um origami de coração. Sentindo que o canibal está próximo, Graham diz que o perdoa. Du Maurier comenta que traição e perdão estão intrinsecamente relacionados ao ato de se apaixonar e Lecter chega à conclusão de que a única maneira de perdoar Graham é consumindo-o. É possível argumentar que ele interpreta isso como um gesto de devoção e amor, fundamentado na analogia da comunhão cristã, na qual os fiéis consomem o corpo e o sangue de Cristo.

Para entendê-lo melhor, Graham viaja até a Lituânia, lugar de origem do canibal, e conhece Chiyoh (Tao Okamoto), criada da família, para quem ele afirma que apenas conseguia conhecer-se perfeitamente quando estava com Lecter. Após reunir-se com Lecter em um museu e quase ter conseguido matá-lo – sendo impedido por Chiyoh, que o baleou no ombro –, Graham é capturado e drogado, para ter sua cabeça aberta por Lecter, que pretende consumir seu cérebro. O ato, no entanto, é interrompido, pois eles são sequestrados para a fazenda de seu ex-paciente, Mason Verger (Joe Anderson), que deseja que Lecter seja comido vivo por porcos, em vingança por ele ter causado sua deformação facial e tetraplegia na temporada anterior. Bloom, com a ajuda de sua companheira Margot Verger (Katharine Isabelle), irmã de Mason, o mata e liberta Lecter para que ele salve Graham. No desfecho do sétimo episódio, Graham expressa o desejo de nunca mais ver Lecter, que se entrega voluntariamente ao FBI enquanto afirma que Graham sempre saberá onde encontrá-lo.

Nesse ponto da narrativa, há um momento em que Lecter questiona de onde vem a diferença entre o passado e o presente para Graham, que responde que, para ele, existe um antes e um depois de Lecter. A resposta de Graham é pessoal e se refere à sua própria experiência desde que o conheceu, sugerindo que a presença do psiquiatra em sua vida mudou sua perspectiva sobre o tempo e a realidade, concebendo-a como um antes e um depois da influência dele. Isso reflete a presença assombrosa do passado, tema frequente na literatura gótica, resultado das apreensões geradas pelas mudanças nos modos de percepção do tempo que ocorreram a partir do século XVIII (França, 2023). Eventos do passado, sendo assim, deixaram de fornecer orientação para o futuro e se tornaram estranhos e até mesmo

¹⁶ Ambos tinham previamente conversado sobre a igreja, a qual Lecter descrevera como seu palácio mental, confiando isso a Graham, o que será discutido adiante (cf. p. 31).

amedrontadores, retornando em formas frequentemente fantasmagóricas para influenciar as ações do presente, que, nesse caso, emergem como dilemas e conflitos que Graham experiencia de maneira mais intensa na reta final da série.

Finalmente, a partir do oitavo episódio, inicia-se a adaptação do romance *Red Dragon*. A série, a princípio, segue a mesma estrutura do livro, com Graham, agora casado e com enteado, sendo convocado por Crawford de volta ao FBI para investigar os casos de assassinatos de famílias e iniciando suas visitas a Lecter no Hospital de Baltimore, três anos após os eventos do episódio anterior. Du Maurier passa a realizar sessões terapêuticas com Graham e revela que Lecter é apaixonado por ele. Ao ser questionado se os sentimentos são recíprocos, Graham permanece em silêncio. Em uma de suas interações secretas, Lecter envia Francis Dolarhyde (Richard Armitage) para matar a família de Graham, mas não é bem sucedido, uma vez que Molly (Nina Arianda) consegue fugir com o filho.

Uma das mudanças mais relevantes da adaptação é o fato de Graham não ter usado Freddy Lounds (Lara Jean Chorostecki) para escrever o artigo depreciativo sobre Dolarhyde, aceitando a proposta de Chilton, agora inocentado, de levar os créditos a fim de conseguir mais prestígio na área da psiquiatria. Chilton, nesse caso, torna-se o bode expiatório e sofre o mesmo fim que Lounds sofreu no livro¹⁷. Graham, a essa altura, não sabe de que lado está e sugere usar Lecter como isca para Dolarhyde, o que exigiria que ele fosse transportado para fora do asilo. Durante o deslocamento, Dolarhyde mata os agentes policiais e deixa Graham e Lecter escaparem. Os dois dirigem até uma casa próxima a um penhasco, onde Lecter mantinha suas vítimas, e são emboscados por Dolarhyde, que atira em Lecter e esfaqueia Graham no rosto. Em uma luta final catártica, Lecter e Graham matam Dolarhyde.

Observa-se, portanto, como a série expandiu e acrescentou aspectos narrativos que não obtiveram destaque ou simplesmente não estavam presentes no romance original e em suas adaptações anteriores, como a questão *queer*, cada vez mais evidente e reivindicada na relação entre os dois protagonistas. O conflito central da história vem da necessidade de Lecter aproveitar a empatia pura de Graham para entrar em sua mente e despertar seu lado sombrio, o que, no livro, permanece neutralizado, mas, na adaptação televisiva, é explorado. Em diálogo com Elliott (2018), percebo que o horror no romance de Graham e Lecter, dessa maneira, deriva de suas naturezas monstruosas e homicidas, e não de o fato do romance ser entre dois homens, uma vez que esse aspecto é interpretado pelo criador da série, Bryan

¹⁷ Uma discussão dos efeitos dessa alteração na narrativa será explorada na próxima seção (cf. p. 37), uma vez que foi crucial para o desenvolvimento da relação de culpa e curiosidade de Graham em relação a seu lado obscuro.

Fuller, como uma progressão natural da trama, produzindo uma história muito mais mutuamente consensual do que a que Lecter tem com Starling nos romances originais, e retratando-o como uma figura melodramática e romântica, que diminui suas defesas e, finalmente, se torna vulnerável à captura por causa de Graham.

Sendo assim, apoiando-se nas sugestões de Stam (2006) acerca de possíveis termos que podem dar conta da mutação de formas entre mídias, considero *Hannibal* como uma reimaginação, enfatizando essa função recombinate que pode existir entre diferentes interpretações, no que se refere à complexidade dos personagens e enredos:

O termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos (Stam, 2006, p. 27).

Ao considerar a adaptação como um processo criativo e autônomo, o autor sugere que a leitura do texto primário pode gerar inúmeras possibilidades interpretativas, já que será influenciada por aspectos pessoais, sociais e culturais do seu contexto de produção. Na seção seguinte, serão exploradas a história do termo polissêmico “gótico” e suas principais características quando se manifesta na literatura, além de uma análise do modo gótico em *Hannibal*.

2. ADENTRANDO AS TREVAS

2.1. Da era medieval à contemporaneidade: o gótico como a arte da transgressão

Segundo Catherine Spooner (2006), a palavra “gótico” tem sido amplamente utilizada ao longo do tempo com diversos significados. Sua origem remonta aos godos, um povo do norte da Europa que saqueou Roma no quinto século d.C. Devido à natureza nômade e tribal dos godos, as gerações subsequentes os retrataram como bárbaros, povos primitivos que, por meio da força bruta, destruíram as conquistas culturais da civilização romana. Essa perspectiva estabeleceu uma série de dualismos convenientes, tais como primitivo *versus* civilizado e barbárie *versus* cultura, os quais moldaram a compreensão do termo ao longo da história, vindo a tornar-se, inclusive, pejorativo para o mau gosto ou desagradável.

Ainda em consonância com a autora, o termo ressurgiu na Grã-Bretanha do século XVII como uma forma retrospectiva de descrever um estilo de arquitetura eclesiástica medieval, que, em contraste com as linhas limpas e curvas dos estilos clássicos, adornava suas construções com arcos pontiagudos, ângulos grotescos, gárgulas, figuras alongadas rígidas e detalhes elaborados. Além de sua função decorativa, o arco pontiagudo, assim como os vitrais coloridos, também tinha uma utilidade prática, permitindo a entrada de mais luz natural em construções anteriormente escuras, o que resultou em espaços mais abertos e transformou as grandes construções de pedra em esculturas de luz que se elevavam em direção aos céus (Groom, 2012). Essa abordagem arquitetônica, conforme explica Spooner (2006), foi, de certa forma, um renascimento gótico, pois a rejeição ao classicismo em favor de formas fantásticas ecoava a derrubada anterior da civilização romana pela barbárie dos godos.

Na literatura, o gótico surge a partir da segunda metade do século XVIII, apropriando-se de uma óptica religiosa feudal sob um ângulo crítico e tendo como obra precursora *The Castle of Otranto* (1764), escrita por Horace Walpole, que combinou elementos realistas, fantásticos e sentimentais (Sigurðsson, 2009).

Spooner (2006) comenta que, em textos góticos, o passado retorna de forma angustiante, de modo que os mortos ressuscitam dos túmulos e exercem influência negativa sobre os vivos. Em convergência com o comentário da autora, as alucinações frequentes de Will Graham envolvendo o assassinato de Garrett Jacob Hobbs ao longo de toda a primeira temporada de *Hannibal* é uma das ilustrações dessa característica temática do gótico. Seja nos complexos labirintos das criptas e câmaras de tortura presentes nos textos góticos do século XVIII, nas passagens secretas e sótãos que percorrem as mansões ancestrais do século XIX, ou nas câmaras ocultas nos corações e mentes dos personagens das obras do século XX, esse

cenário de terror é agravado pela sensação de aprisionamento físico. Nessa perspectiva, as investigações situadas no campo dos estudos literários sobre o gótico buscam, nas palavras de Daniel Sá (2019, p. 12),

observar os limites, as transgressões e as ameaças às convenções que definem o ser humano e o mundo que criou para si. Desejos inconfessáveis, dissimulações da personalidade, obsessões, neuroses, memórias reprimidas, psicogenias individuais e coletivas, falhas na compreensão da realidade ou realidades além da compreensão, são apenas alguns exemplos dos espectros que nos assombram.

Em resumo, personagens icônicos, como as estátuas e fantasmas, em *The Castle of Otranto*; o monstro criado a partir de partes de corpos humanos, em *Frankenstein*; e o familiar Hannibal Lecter, dos romances e adaptações, compartilham uma característica fundamental: eles desafiam as normas sociais ao provocar uma sensação de inquietação e desconforto, que ecoa os desejos negados e proibidos do público (Sigurðsson, 2009). O gótico como expressão literária, portanto, tem como finalidade alcançar o sublime, a partir de comportamentos desviantes, cenários sombrios, dilema entre passado reprimido e presente incerto, transgressão de fronteiras e crítica à racionalidade neoclássica (Sá, 2019).

Nesse sentido, a abjeção, conceito cunhado por Julia Kristeva (1982), abarca essas contradições fundamentais que dificultam a formação de uma identidade coerente e permeiam nossa existência desde o momento do nascimento, no qual há uma sensação ambígua de estar simultaneamente dentro e fora da mãe, em um estado que transcende a simples existência. Essa experiência intrínseca de equilíbrio entre vida e morte cria, segundo a estudiosa, um conflito reprimido que resulta na rejeição daquilo que evoca essa sensação. O abjeto, portanto, assume formas desfamiliarizadas que despertam uma complexa mistura de medo e desejo, e que representam uma ameaça de absorção ao mesmo tempo em que prometem reconectar-nos com nossas origens primordiais. Além disso, o conceito de abjeção abarca comportamentos e características considerados inaceitáveis pelas normas sociais, mas que subsistem em nosso ser, explorando as tensões latentes entre o repulsivo e o atraente, o familiar e o estranho. A título de ilustração, Snorri Sigurðsson (2009) cita o monstro de *Frankenstein*, criado a partir de partes de cadáveres e trazido à vida, para representar essa contradição que desperta a memória do nascimento, de ser ambos e nenhum ao mesmo tempo.

Ficções góticas, de acordo com Jerrold Hogle (2002), geralmente se desenrolam em espaços antiquados como castelos, abadias, cemitérios ou casas antigas, pois ocultam segredos do passado que assombram os personagens, tanto psicológica quanto fisicamente. Tais assombrações podem se manifestar de diversas formas, trazendo à tona crimes ou conflitos não resolvidos e criando um cenário misterioso e obscuro. A mansão de Hannibal

Lecter, por exemplo, se destaca pela decoração requintada, mas abriga um porão que se assemelha a um matadouro, descoberto na segunda temporada pela agente Beverly Katz (Hetienne Park), que acabou sendo assassinada pelo personagem.

Essas narrativas, segundo Hogle (2002), desafiam a linha tênue entre as leis da realidade convencional e as possibilidades do sobrenatural, promovendo a transgressão dessa fronteira a partir de uma oscilação que originou os conceitos de terror gótico e horror gótico¹⁸. Por um lado, o terror mantém o público em um suspense ansioso (Hogle, 2002), apresentando os personagens em situações de ameaças à vida ou à sanidade, que permanecem em grande parte desconhecidas, seja por meio de sugestões de um passado oculto ou elementos percebidos de forma subjetiva. O horror, por outro lado, apresenta personagens sendo expostos à violência extrema, seja física ou psicológica, quebrando as regras e expectativas da vida cotidiana e resultando em imagens chocantes e perturbadoras (Hogle, 2002).

Para o filósofo Edmund Burke (1958), tudo aquilo que desperta as sensações de dor ou está associado a objetos terríveis e/ou difíceis de serem concebidos racionalmente por sua vastidão torna-se uma fonte do sublime, capaz de desencadear a mais forte reação emocional na mente humana. De forma paradoxal, se essas experiências ameaçadoras forem modificadas de tal forma que não causem dano real, elas podem provocar deleite (Burke, 1958). No contexto do gótico, conforme elucida Sigurðsson (2009), a criação desse falso risco iminente de destruição resulta em um alívio catártico, de modo a proporcionar ao público uma experiência fictícia de perigo, enquanto se mantém completamente seguro e distante dos eventos narrados.

Alex Martoni (2011), ao analisar o conto *A queda da casa de Usher*, do escritor estadunidense Edgar Allan Poe, destaca como a profusão de adjetivos carregados de conotações negativas desempenha um papel fundamental na construção de uma Natureza intimidante. Ademais, o autor fundamenta-se em Umberto Eco para observar que as ruínas, geralmente imersas na natureza, são apreciadas no Romantismo a partir de uma sensibilidade poética por sua incompletude, sinais deixados pelo tempo, vegetação selvagem que as cobre, musgos e fissuras. Este enfoque na grandiosidade e imprevisibilidade da Natureza para criar o efeito sublime burkeano é também observado por Sá (2019, p. 17):

Eventos históricos como o terremoto de Lisboa (1755) e as erupções do Vesúvio no século XVIII (1707, 1737, 1760, 1767, 1779, 1794) colocaram em evidência o poder da Natureza e favoreceram o surgimento de uma disposição filosófica mais sombria e Sublime. Se na Idade Média a natureza era vista como uma entidade divina e

¹⁸ Definições teóricas introduzidas no texto *On the supernatural in Poetry*, da principal escritora gótica do século XVIII, Ann Radcliffe.

benevolente (as catedrais góticas representam e louvam o mundo natural), no século XVIII a natureza passa a simbolizar uma força indomável e onipotente, capaz de desencadear destruição e morte. Acompanhando essa mudança de paradigma interpretativo, a representação da Natureza e do mundo natural na literatura, na pintura e nas artes, de modo geral, ganha tons mais malignos”.

Na contemporaneidade, e em diálogo com Star (2021), é notável que o cinema reutiliza elementos góticos para compor sua própria narrativa audiovisual. A partir de novas camadas de sentido e técnicas, o autor comenta sobre a longevidade do gótico por meio da popularização de obras como *Drácula* e *Frankenstein* e o concebe como uma expressão flexível e intertextual.

Levando em conta as conceituações explicitadas, pretendo utilizar a noção de modo gótico colocada por Star (2021), que afirma, apoiando-se nos pressupostos de Alastair Fowler sobre as estruturas rígidas e limitantes do gênero, que a percepção de modo literário possibilita uma flexibilidade às novas combinações do gótico e uma renovação de elementos e temas. De fato, como sugere Martoni (2011), a natureza da ficção gótica pode não estar apenas na estrutura da trama, que se entrelaça com elementos de horror e fantasia, mas também na forma como o discurso é construído. Em outras palavras, é importante analisar como a linguagem cria imagens específicas que envolvem um sistema de signos audiovisuais, com o objetivo de provocar determinados efeitos na sensibilidade do público espectador.

A seguir, será apresentada uma análise dos elementos góticos presentes nos episódios do arco *Red Dragon*, roteirizados por Bryan Fuller, com a direção de arte de Rory Cheyne e Peter Emmink, e a direção de fotografia de James Hawkinson e Michael Marshall. Por meio do uso cuidadoso de imagens gráficas, simbolismos e diálogos elaborados, a série transporta o público para um mundo de elegância macabra, revelando as profundezas complexas da psicologia humana e questionando os limites da moralidade.

2.3. A linguagem verbo-visual sombria de *Hannibal*

O emprego abundante de adjetivos negativos na descrição de ambientes, combinado com a associação histórica do medo com a noite, ajuda a criar uma atmosfera inquietante em narrativas góticas: “Se, no plano da literatura, a palavra consiste em um material de expressão que somente permite construir uma imagem mental da relação luz e sombras em um ambiente, o cinema, através da fotografia, nos dá um signo icônico” (Martoni, 2011, n.p.).

Ao discutir estudos antropológicos sobre a história do medo da noite no Ocidente, Martoni (2011) observa que pesquisadores como Jean Delumeau destacam que a Bíblia, por exemplo, já expressava uma desconfiança relacionada às trevas. Ademais, civilizações

antigas, como a asteca, também temiam que o sol não voltasse a aparecer ao se pôr, demonstrando essa apreensão relacionada à noite. Delumeau ainda ressalta que a cultura dominante entre os séculos XIV e XVII reforçou o aspecto inquietante e maléfico da noite e da lua, ao enfatizar temas como feitiçaria, satanismo e danação.

Já na contemporaneidade, a série *Hannibal*, aqui em foco e em conformidade com a análise de Šustrová (2015), utiliza uma paleta de cores escuras, com mais sombras do que luz, e seus episódios ocorrem principalmente no outono ou no inverno. A trilha sonora composta por Brian Reitzell, que funde música clássica a sons estridentes para criar um ambiente inquietante, também contribui em grande parte para a atmosfera gótica da série (Šustrová, 2015). Além disso, os assassinatos são cometidos por Francis Dolarhyde somente durante noites de lua cheia¹⁹, demonstrando que a premissa básica do arco narrativo que será analisado se baseia nessa inquietação cultural sobre a noite, dado que a falta de iluminação noturna também tem sido relacionada a altos índices de criminalidade, o que reforça a percepção de perigo (Martoni, 2011).

2.3.1. Pesadelos concretos e abstratos

Na primeira cena em que vemos o personagem Lecter após sua prisão, somos apresentados/as a uma montagem que retrata sua captura enquanto ele está imerso em seu palácio mental, simbolizado pela Capela Palatina, em Palermo, na Itália, lugar onde ele obteve o perdão de Graham (cf. p. 21). Nesse momento, Lecter aparenta estar sereno, contemplando uma criança cantar e apreciando o teto da igreja (Figura 1).

¹⁹ Como discutido na seção anterior (cf. p. 19), Elliott (2018) analisa a questão da transformação em *Hannibal* a partir de histórias de lobisomens, destacando o personagem Dolarhyde como um dos exemplos.

Figura 1 – Hannibal Lecter contempla o teto da Capela Palatina em seu palácio mental



Fonte: *The Great Red Dragon* (2015), sequência disponível em 00:06:10.

Em seguida, a montagem termina com o personagem algemado em sua cela, indicando a ironia de sua situação. De acordo com Luciana Colucci (2013), a espacialidade na literatura gótica não se limita apenas ao aspecto físico, mas também abrange sua dimensão psicológica. Ao longo do arco, essa espacialidade irreal continua a ser explorada em várias situações. Ainda nesse episódio, por exemplo, Bloom e Lecter dialogam em seu antigo escritório, discutindo como ele escapou da pena de morte, antes de ocorrer uma transição para o espaço físico real. Similarmente, Chilton interage com Lecter em um cenário imaginário que remonta ao tempo em que o canibal servia jantares sofisticados (Figura 2), enquanto debatem sobre como o “Fada do Dente” desafia a essência do sonho americano ao assassinar famílias consideradas perfeitas.

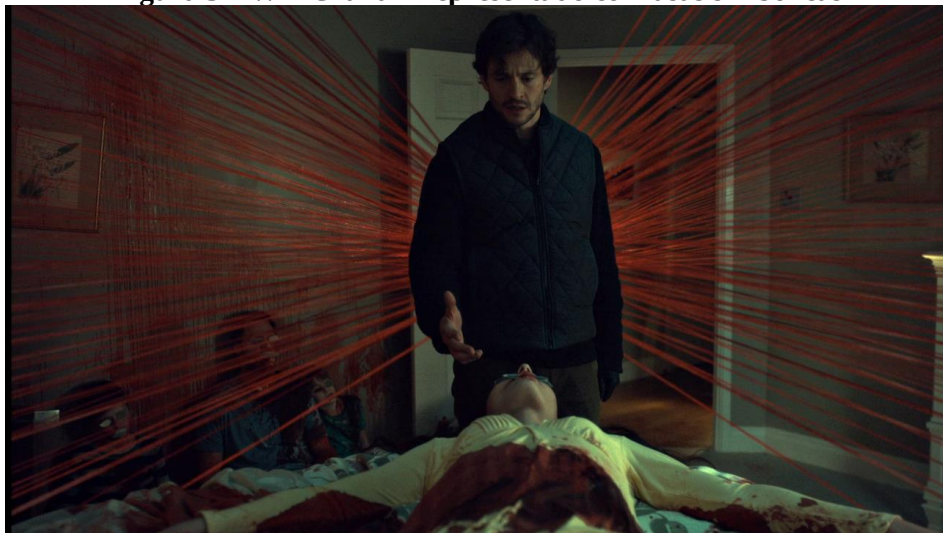
Figura 2 – Frederick Chilton e Hannibal Lecter sentados à mesa de jantar irreal na cela



Fonte: *The Great Red Dragon* (2015), sequência disponível em 00:12:04.

Graham visita a casa da família assassinada como parte de sua investigação inicial, buscando encontrar vestígios que o ajude a desvendar o mistério. Ele experiencia horror ao adentrar o quarto do casal e se deparar com a quantidade de sangue jorrado na parede. Em um enquadramento subsequente, Graham, usando sua técnica habitual de se colocar psicologicamente no lugar do assassino, é representado com fios de rastreamento de sangue sobressaindo de suas costas, que, seguindo o título do episódio, podem representar as asas de um dragão (Figura 3). Ao adotar essa perspectiva mental, Graham volta a se envolver com o lado obscuro de sua mente após três anos afastado do trabalho, impondo-se como o próprio assassino. O mantra “este é meu método”²⁰, que ele pronuncia ao final de seus devaneios perturbadores, enfatiza a abjeção, à medida em que ele busca entender a mente do assassino através de sua própria psique.

Figura 3 – Will Graham representado com asas simbólicas



Fonte: *The Great Red Dragon* (2015), sequência disponível em 00:35:46.

Mais tarde, ele é assombrado por pesadelos nos quais se vê flutuando em meio a uma escuridão composta por fotos da família assassinada (Figura 4), o que causa uma epifania crucial para a compreensão do *modus operandi* de Dolarhyde. Graham percebe, por meio de uma das fotos, que a família possuía um cachorro, peça-chave para a investigação, pois é descoberto posteriormente que Dolarhyde costuma atacar os animais de estimação dias antes de cometer seus assassinatos, eliminando qualquer obstáculo. Douglass Thomson (2014) explica que, na literatura gótica, os sonhos evocam emoções profundas e premonições que refletem intensamente sobre os personagens, revelando aquilo que pode ser ocultado enquanto se está acordado e emergindo durante esse estado emocional elevado para assombrar e/ou

²⁰ No original: “this is my design”.

despertar o sonhador. Logo, ao evocar estados oníricos em Graham, é possível ilustrar sensações em um nível mais direto e aterrorizante para o público espectador.

Figura 4 – Pesadelo de Will Graham envolvendo fotografias da família assassinada



Fonte: *The Great Red Dragon* (2015), sequência disponível em 00:40:54.

No desfecho do episódio, Lecter é retratado de costas no altar, enquanto Graham chega para visitá-lo e buscar conselhos sobre os assassinatos ocorridos (Figura 5). Vale ressaltar que Graham é o único personagem que tem acesso a esse palácio mental específico, enfatizando a conexão única que ele tem com Lecter. A cena é marcada por uma transição para a espacialidade real da prisão de Baltimore (Figura 6), de forma a impactar o público acerca de como os limites entre a realidade física e a psicológica se mesclam de forma intrigante.

Figura 5 – Will Graham visita Hannibal Lecter em seu palácio mental



Fonte: *The Great Red Dragon* (2015), sequência disponível em 00:42:08.

Figura 6 – Transição para a realidade da cela



Fonte: *The Great Red Dragon* (2015), sequência disponível em 00:42:13.

Dando sequência à trama, em um *flashback* do episódio seguinte, Lecter conduz sessões terapêuticas com Abigail e propõe à menina a tarefa de cortar a garganta do cadáver de Garret Jacob Hobbs (Figura 7), uma vez que, desse modo, ela estaria se permitindo amar seu falecido pai como ele a “amava”, por meio da violência. O ato de roubar cadáveres de seus túmulos é um elemento comum na literatura gótica, tendo como exemplo mais comum o romance *Frankenstein*. Como observado por Thomson (2014), essa era uma prática recorrente durante um período em que cadáveres eram escassos para estudos científicos, do início do século XVIII ao meio do século XIX, tornando-se um símbolo de sacrilégio por invadir um espaço religioso.

Figura 7 – Cadáver de Garrett Jacob Hobbs



Fonte: *And the Woman Clothed with the Sun* (2015), sequência disponível em 00:18:59.

Ao reproduzir a violência sofrida por seu pai no próprio cadáver dele, Abigail é forçada a refletir sobre os limites entre violência e afeto, bem como a mortalidade e a inevitável decadência do corpo humano, o que remete ao conceito de abjeção:

O cadáver, visto sem Deus e fora da ciência, é a mais profunda abjeção. É a morte infectando a vida. Abjeto. É algo rejeitado do qual não se pode se despedir, do qual não se pode se proteger como de um objeto. Um estranhamento imaginário e uma ameaça real, ele nos chama e acaba nos engolindo²¹ (Kristeva, 1982, p. 4).

Desse modo, a personagem encara seu passado traumático e confronta o horror repulsivo diante do cadáver violado de seu pai, de forma a mergulhar nas profundezas de sua psique em busca de sua própria redenção e superação. No mesmo episódio, Graham volta a ser atormentado por pesadelos, agora envolvendo as mulheres vítimas de Dolarhyde. Nele, o personagem surge coberto de sangue, imponente como o Dragão (Figura 8), pairando sobre a mulher iluminada, que aparenta ser sua esposa²².

Figura 8 – Will Graham banhado em sangue em um de seus pesadelos



Fonte: *And the Winner is* (2015), sequência disponível em 00:37:00.

Ao despertar, Graham vai ao banheiro e se depara com seu reflexo no espelho despedaçando (Figura 9). Os cacos do espelho representam não apenas uma referência aos atos violentos cometidos por Dolarhyde – que os coloca nos olhos e boca das vítimas para se enxergar após os crimes, apreciando, de uma maneira distorcida, sua transformação no Dragão, que ele acredita ser possível por meio dos assassinatos –, mas também os fragmentos de uma personalidade quebrada. Essa representação visual intensifica o sentimento de

²¹ No original: “The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us.”

²² As demais referências visuais à pintura de William Blake serão analisadas na seção 3.

desintegração interna e o questionamento de Graham sobre quem ele realmente é, e os pesadelos perturbadores servem como uma manifestação simbólica das profundezas sombrias da mente de Graham, onde o abjeto reside.

Figura 9 – Will Graham observa seu reflexo despedaçando no espelho



Fonte: *And the Winner is* (2015), sequência disponível em 00:37:26.

O trauma de Dolarhyde, em relação à sua fenda palatina e à sensação de ser considerado uma aberração por sua aparência, estabelece um paralelo com a própria experiência de Graham. Embora as circunstâncias possam ser diferentes, ambos os personagens são moldados por eventos traumáticos que os isolaram e os fizeram sentir-se deslocados na sociedade, como monstros. O interesse de Reba (Rutina Wesley), que tem deficiência visual, em Dolarhyde, paraleliza a solidão e a alienação que Graham também experimenta, pois a única pessoa com quem ele estabeleceu uma conexão verdadeira foi Lecter.

No próximo episódio, Graham e a Dra. Du Maurier conversam sobre a influência de Lecter, e ela admite que fugir com ele para a Itália não foi a primeira vez que ela ultrapassou os limites éticos entre médico e paciente. Em um *flashback*, Du Maurier relembra várias de suas sessões de terapia com Neal Frank (Zachary Quinto), um paciente encaminhado por Lecter. Neal acredita que há algo de errado com Lecter, sentindo que as sessões na verdade pioraram sua condição. Tendo rejeitado os medicamentos de Lecter, ele busca conselhos com Du Maurier, que afirma que dará a ele exatamente a mesma prescrição. No presente, ela questiona Graham sobre o que ele faria com um pássaro em aflição: ele quer ajudá-lo, enquanto ela deseja matá-lo. Retornando ao *flashback*, Frank, enfurecido, começa a sufocar com a própria língua, provavelmente uma resposta condicionada a algum procedimento de

hipnose realizado por Lecter. Com isso, Du Maurier tenta salvá-lo limpando suas vias aéreas, mas acaba empurrando a mão em sua garganta até o esôfago, resultando em sua morte.

O ritmo alternado entre passado e presente cria uma aura de terror, pois, à medida em que Du Maurier explica que atos extremos de crueldade exigem um alto nível de empatia – aludindo também à habilidade de Graham –, é estabelecido um paralelo entre o pássaro e seu paciente, preparando o público para a cena de horror que ocorre com Frank (Figura 10). A abjeção, nesse caso, é evidente no comentário de Du Maurier sobre como a experiência de Graham com Lecter é prejudicial e, ao mesmo tempo, irresistível.

Figura 10 – Bedelia Du Maurier assassina seu paciente ao tentar salvá-lo



Fonte: *And the Winner is* (2015), sequência disponível em 00:34:20.

Em um telefonema secreto do episódio subsequente, Lecter sugere a Dolarhyde que ele se livre da fúria do Dragão, que anseia por atacar Reba, direcionando-a contra a família de Graham. A cena acontece na espacialidade irreal do consultório, com Lecter posicionando-se próximo ao ouvido de Dolarhyde como uma figura maligna que o influencia (Figura 11), remetendo ao papel do diabo no pensamento judaico-cristão²³.

²³ As alegorias religiosas serão exploradas com mais profundidade na seção 3.

Figura 11 – Hannibal Lecter sugere que Francis Dolarhyde assassine a família de Will Graham



Fonte: *And the Beast from the Sea* (2015), sequência disponível em 00:05:05.

Após a interação, Dolarhyde passa a vigiar a família de Graham e a familiarizar-se com os arredores da casa. A aura de terror gótico é intensificada pela presença da lua cheia, que sinaliza a iminência do ataque, uma vez que é o período propício para o personagem, e pelo mar violento se chocando contra as rochas²⁴, expressando a fúria de uma Natureza sublime. Além disso, os cachorros de Graham começam a apresentar sintomas de mal-estar e são levados por Molly ao veterinário, que suspeita de uma possível intoxicação. Enquanto ela e o filho deixam a clínica, a câmera direciona o foco para o aviso do FBI fixado na parede, que alerta sobre a importância urgente de denunciar qualquer ataque a animais de estimação. O terror aumenta dramaticamente com a cena de perseguição silenciosa na casa de Molly, que mantêm o público em um suspense ansioso em meio à escuridão da residência.

Na continuidade do enredo, no penúltimo episódio, uma das cenas que evoca o terror gótico ocorre quando Chilton é sequestrado e amarrado a uma cadeira de rodas, enquanto Dolarhyde o questiona sobre sua verdadeira compreensão do Dragão. Dolarhyde mostra-lhe a pintura de Blake que o inspira e exibe gravações das vítimas, desafiando Chilton a considerar aquilo como arte. O personagem assume uma postura ameaçadora por trás de Chilton, falando lentamente e de forma sinistra para incutir o terror, afirmando que ele é mais do que apenas um simples homem (Figura 12).

²⁴ Sequência disponível de 00:05:50 a 00:06:13 do episódio *And the Beast from the Sea* (2015).

Figura 12 – Francis Dolarhyde mostra a pintura de William Blake a Frederick Chilton



Fonte: *The Number of the Beast is 666* (2015), sequência disponível em 00:25:12.

Por outro lado, o horror se manifesta quando Chilton tem seus lábios arrancados por Dolarhyde, como uma punição literal por sua blasfêmia contra o Dragão. A tortura é acompanhada pelo ato grotesco em que Dolarhyde atea fogo em Chilton, criando uma imagem chocante. O termo “grotesco”, conforme explicado por Thomson (2014), tem origem em ornamentações encontradas em residências romanas, conhecidas como grotas, durante o século I e, na literatura, implica na transformação exagerada de personagens, resultando em características assustadoras e/ou perturbadoramente cômicas.

Em mais uma sessão de terapia com a Dra. Du Maurier, Graham comenta que Chilton recebeu uma punição divina pelo pecado de querer fama no caso investigativo, ao desejar que vissem seu rosto. A resposta irônica de Du Maurier é que agora ele não tem mais um rosto. Graham confessa que não está surpreso com o resultado e admite ter concordado em participar da publicação de mentiras sobre Dolarhyde movido pela curiosidade de ver o que aconteceria. Nesse momento, é evidente que Graham está começando a aceitar o abjeto, seu lado obscuro. Com isso, Du Maurier sugere que ele pode ser também responsável por ter acendido o fósforo e que Lecter, mesmo preso, tem agência sobre o mundo por meio de Graham, insinuando que ele, como uma figura diabólica, o fez agir daquela maneira.

Ao se despedirem – por acreditarem que o caso está encerrado devido ao suicídio forjado de Dolarhyde – Lecter diz a Graham que, mesmo que ele se afaste novamente do trabalho, sua vida nunca mais será a mesma, porque ele sempre terá a companhia indesejada de um conhecimento implícito, como algo proibido. A curiosidade, segundo Julio Jeha (2009) em sua análise de *Frankenstein*, é tida por Aristóteles como intrínseca à natureza humana, mas condenada por Agostinho como uma tentação, pois o apetite pelo conhecimento, assim

como o desejo carnal, leva os homens a se afastarem de Deus. O tema, dessa maneira, retorna para lembrar a audiência de que Graham também foi responsável pelo que aconteceu com Chilton. Mesmo que ele negue, Lecter o indaga se o inimigo dentro dele concorda com a acusação, e ele simplesmente responde que voltou à ativa para deter o Dragão, que de fato foi detido, o que indica que ele não se importava com as consequências.

2.3.2. Decadência sublime

No último episódio da série, após fugirem para a casa próxima ao penhasco, Lecter comenta com Graham que a falésia está erodindo desde a época em que esteve ali com Abigail enquanto forjava a morte dela. A escolha deliberada de Bryan Fuller em usar a palavra “bluff” para descrever a falésia ressalta a conexão entre a paisagem física e a jornada emocional dos personagens. Assim como uma falésia está sujeita à erosão e ao colapso, Lecter acredita que a falsa identidade que Graham construiu para si mesmo, como um blefe, também está desmoronando e sua máscara está se desgastando gradualmente. Essa metáfora visual da erosão da falésia reflete a transformação de Graham e a ambiguidade do termo adiciona uma camada extra de significado e complexidade ao diálogo entre eles, estabelecendo uma ligação de sentido entre o cenário e o estado psicológico do personagem.

Seguindo essa ideia, Sigurðsson (2009) destaca a importância da decadência na literatura gótica, que pode ser entendida aqui como declínio ou decomposição e, quando combinada com a abjeção, reforça os estímulos psicológicos da narrativa, gerando maior tensão. O autor também explica que descrições de melancolia e desolação provocam uma resposta emocional similar àquela causada ao confrontar uma audiência com o que é anormal. Dessa forma, o medo da instabilidade mental e o confronto do lado sombrio de Graham, que podem ser considerados o abjeto na narrativa, cooperam para criar o efeito sublime a partir de uma Natureza obscura, imensa e melancólica, gerando uma comoção estética e emocional no público espectador, uma vez que Lecter também comenta sobre como tudo aquilo se perderá no mar, uma forma de Bryan Fuller pressagiar o destino dos dois protagonistas.

No desfecho, Graham e Lecter unem forças para eliminar Dolarhyde, perpetrando uma morte conjunta, com uma imagem simbólica e surreal do Dragão perecendo (Figura 13), remetendo ao que Hogle (2002) descreve como características das ficções góticas, que desafiam os limites entre as leis da realidade convencional e as possibilidades do sobrenatural.

Figura 13 – Hannibal Lecter e Will Graham enfrentam o Dragão Vermelho



Fonte: *The Wrath of the Lamb* (2015), sequência disponível em 00:39:25.

Como trilha sonora da cena, a música *Love Crime*, composta pela cantora britânica Siouxsie Sioux e produzida por Brian Reitzell para a série, reflete o acerto de contas final entre os personagens e uma exploração romântica do relacionamento entre Lecter e Graham. A presença da canção induz o público a experimentar uma combinação de aversão e fascínio, pois, de certa forma, é levado a torcer por dois personagens monstruosos, ilustrando como o gótico subverte valores morais convencionais. A letra descreve um relacionamento complexo, permeado por elementos sombrios, como o sentimento sublime que surge da associação entre aspectos naturais e a perseguição entre os protagonistas, algo tão transcendental que ultrapassa o conceito de temporalidade e materialidade: “Ah, os céus, desabando dos teus olhos / Tão sublime / A maior perseguição de todos os tempos / As estações vêm e vão, graciosas e uniformes / Anatômicas e metafísicas”²⁵ (Siouxsie, 2015). Posteriormente, alguns versos voltam a aludir a uma Natureza aterrorizante, com um sol tingido de vermelho-sangue perpassando o eu lírico de forma visceral e evocando a iminência de um fim apocalíptico, em paralelo a eventos bíblicos que, geralmente, descrevem desordem cósmica. Entretanto, o eu lírico expressa sua determinação em prosperar, além de referir-se a um amor criminoso que desafia convenções sociais: “Ah, a cor, um sol poente vermelho sangue / Correndo pelas minhas veias / Queimando a minha pele / Eu vou sobreviver, vou viver e vou triunfar / Vencer esse jogo mortal / Crime de amor”²⁶ (Siouxsie, 2015).

²⁵ No original: “Oh, the skies, tumbling from your eyes / So sublime / The chase to end all time / Seasons call and fall, from grace and uniform / Anatomical and metaphysical”.

²⁶ No original: “Oh, the dye, a blood red setting sun / Rushing through my veins / Burning up my skin / I will survive, live and thrive / Win this deadly game / Love crime”.

Com isso em mente, na próxima seção, será apresentada uma biografia do artista William Blake, cujas obras foram referenciadas ao longo da narrativa analisada, bem como a influência da série de pinturas *The Great Red Dragon* na trama, junto à temática religiosa do Livro de Apocalipse.

3. REVELAÇÕES ALEGÓRICAS

3.1. Uma biografia de William Blake (1757-1827), o artista visionário

Segundo a *National Gallery of Art* (2023b), William Blake nasceu em Londres, em 28 de novembro de 1757, terceiro de cinco filhos de Catherine e James Blake. Ingressou na escola de desenho de Henry Pars aos dez anos de idade e aos doze já escrevia poesia. Em 1772, se tornou aprendiz do gravador James Basire por sete anos e em 1779 entrou para a *Royal Academy Schools* como gravador. Em 1782, Blake casou-se com Catherine Boucher, sua parceira de negócios e apoiadora constante, e não teve filhos.

De acordo com relatos hodiernos, a originalidade do trabalho de Blake, bem como seu conteúdo, às vezes gráfico, e a excentricidade de seu caráter, levaram alguns de seus colegas a questionar sua sanidade e estabilidade mental (*National Gallery of Art*, 2023a). O artista tinha visões de anjos e espíritos desde os dez anos de idade e, em sua obra, criou um universo de simbolismo que refletia essas visões, retratando uma realidade espiritual e sobrenatural além do mundo físico.

Após a morte de seu pai em 1784, Blake abriu uma gráfica próxima à sua cidade natal com James Parker, um colega aprendiz de Basire e, em 1788, inventou um processo de gravura em relevo, que mais tarde denominou de “*Illuminated Printing*”. Isso tornou possível imprimir na mesma placa de cobre tanto o texto de seus poemas quanto as imagens que ele criava para ilustrá-los, garantindo total independência de expressão e combinando o pintor e o poeta (*National Gallery of Art*, 2023b). A esse respeito, a obra de Blake é marcada pela união indissociável entre poesia e ilustração, o que gera um diálogo entre os seus signos verbais e não verbais, uma vez que a “leitura de uma obra iluminada blakeana se realizaria não necessariamente na imagem ou no texto, mas em um entre-lugar potencialmente capaz de significar multiplamente; uma instância sempre em movimento” (Tavares; Santos, 2015, p. 116).

Tavares e Santos (2015) ainda pontuam que, nos romances de Thomas Harris e suas adaptações, foco da minha análise, são feitas remissões à obra poética e/ou pictórica de Blake. Como exemplo, além da pintura que dá título ao romance *Red Dragon*, Harris reconstrói, em *The Silence of the Lambs*, dois poemas de Blake, *The Lamb* e *The Tyger*, que representam respectivamente os estados de inocência e experiência presentes em *Songs of Innocence and of Experience* (1789-1794). Por esse ângulo, conforme os autores explicitam, Clarice Starling é relacionada à figura inocente do cordeiro e Lecter é retratado como um animal predatório

em sua cela, aproximando-se da ferocidade presente na obra de Blake. Ambos discutem a coexistência do bem e do mal em um universo governado por um Deus amoroso e justo, mencionando Urizen, o demiurgo de Blake, como uma figura que representa a dualidade desses conceitos. Outra referência a Urizen é a presença do frontispício de *Europe a Prophecy* (1793) no quarto de Mason Verger, na terceira temporada da adaptação televisiva (Tavares; Santos, 2015).

Ademais, Michelle Gompf (2014) explora as alusões a Blake ao longo dos quatro romances e fornece uma leitura no que diz respeito ao caráter de Lecter e à natureza do mal no mundo, concluindo que Harris usa Blake para sugerir que o bem e o mal se estendem além das bases ideológicas cristãs tradicionais e não podem ser vistos simplesmente como binários opostos, não como uma forma de justificar as ações transgressivas dos personagens, mas para que a audiência perceba a complexidade da natureza humana, enfatizando também a complexidade na relação entre Graham e Lecter.

Em 1799, Blake foi contratado por Thomas Butts, um funcionário público, para pintar cinquenta pequenos quadros com temas bíblicos, os quais executou em têmpera. Butts, seu patrono mais importante, parece ter comprado a maior parte de sua produção até pelo menos 1810. Em 1800, o artista mudou-se para Felpham, Sussex, a convite do poeta William Hayley, que lhe ofereceu um emprego por três anos. Lá, ele recuperou a calma espiritual e foi profundamente influenciado pelo estudo de John Milton, inclusive produzindo ilustrações de *Paradise Lost* (National Gallery of Art, 2023b).

Retornando a Londres, ele iniciou *Jerusalem: The Emanation of the Giant Albion* em 1804, um projeto no qual trabalhou continuamente até sua morte, e executou para Butts um grande número de aquarelas de temas bíblicos, incluindo a série de pinturas que inspirou a narrativa do objeto de estudo desta pesquisa. Com problemas financeiros, Blake foi apresentado em 1818 a John Linnell, que se tornou seu segundo maior patrono e lhe encomendou uma sucessão de obras, incluindo *Illustrations of the Book of Job* (1823–1826), a obra mais popular do artista, e um conjunto de ilustrações para a *Divina Comédia*, de Dante (1824–1827), projeto interrompido por sua morte em 12 de agosto de 1827 (National Gallery of Art, 2023b).

Robert Ryan (2003) explica que Blake, inserido em um contexto de agitação política intensa²⁷, acreditava que uma transformação radical na consciência religiosa da nação era o

²⁷ A Constituição Britânica foi, em grande parte, resultado de antagonismos religiosos crônicos que tiveram início com a Reforma Protestante e se manifestaram com maior violência durante as convulsões revolucionárias do século XVII (Ryan, 2003).

primeiro requisito para uma séria reforma política e econômica. Sendo assim, sua poesia denunciava de forma incisiva as crueldades cometidas em nome de Deus, mostrando como a Igreja, considerada por ele como uma representação do Anticristo, colaborava para perpetuar injustiças sociais. O artista concebia o erro religioso enraizado na mente humana e buscava uma transformação radical para combater a corrupção do cristianismo pela religião estatal:

O Satanás de Blake não é o poder sobrenatural malévolo da tradição cristã que tenta os seres humanos a pecar. [...] Em última análise, Satanás existe em cada um de nós como a barreira que impede o acesso ao Paraíso interior (cf. *Paradise Lost* 12:585–587), onde reencontraríamos nossa humanidade plena e nossa liberdade como seres eternos. Blake às vezes chama Satanás de “o Deus deste mundo”. Ele é o Deus que a maioria dos cristãos realmente adora e persegue os outros por não adorar. A religião de Satanás é a que é praticada na maioria das igrejas na maioria dos domingos, uma ideologia que aceita a atual ordem defeituosa do mundo como uma manifestação da vontade eterna de Deus. Atende à necessidade de segurança do Estado, designando capelães para seus exércitos e prisões e fornecendo uma justificativa religiosa para qualquer política pública que exija uma, desde genocídio e escravidão até formas mais sutis de racismo e injustiça econômica. Geralmente definindo a moralidade em termos sexuais e não éticos ou econômicos, ela encoraja a repressão e a submissão ao invés da libertação²⁸ (Ryan, 2003, p. 159-160).

Em suma, o artista foi fascinado por temas épicos e expressou suas crenças sobre a decadência da humanidade, forças opressivas e crises espirituais e morais em suas obras. Como pintor, poeta e gravador, Blake foi influenciado pela mitologia, literatura e história da arte, incluindo a arquitetura gótica da Abadia de Westminster, cujas lições ele absorveu e refletiu em sua arte (*National Gallery of Art*, 2023a).

3.2. Entre o divino e o macabro: temas religiosos no gótico

Elemento presente no objeto de estudo desta pesquisa, a espiritualidade, conforme pontua Nick Groom (2012), é concebida como uma das sete obscuridades que podem estar presentes em uma narrativa gótica, na forma de mistérios religiosos, alegorias e simbolismos, rituais católicos, ocultismo, satanismo, invocações, condenação etc.²⁹ A propósito, Diane

²⁸ No original: “Blake’s Satan is not the malevolent supernatural power of Christian tradition who tempts human beings to sin. [...] Ultimately, Satan exists in each of us as the barrier preventing access to the Paradise within (see *Paradise Lost* 12:585–87) where we would rediscover our full humanity and our freedom as eternal beings. Blake sometimes calls Satan ‘the God of this world’. He is the God most Christians actually worship and persecute others for not worshipping. The religion of Satan is the one that is practiced in most churches on most Sundays, an ideology that accepts the present defective order of the world as a manifestation of God’s eternal will. It serves the State’s need for security by assigning chaplains to its armies and prisons and by providing a religious rationale for any public policy that requires one, from genocide and slavery to subtler forms of racism and economic injustice. Usually defining morality in sexual rather than in ethical or economic terms, it encourages repression and submission rather than liberation.”

²⁹ Entre elas, o crítico ainda propõe as obscuridades: meteorológica (névoas, tempestade, escuridão); topográfica (florestas impenetráveis, montanhas inacessíveis, abismos, desertos); arquitetônica (torres, prisões, castelos, mosteiros, conventos, cemitérios, labirintos, passagens secretas); material (máscaras, véus, cortinas esvoaçantes,

Hoeveler (2012) esclarece que, no final do século XVIII, inúmeros romances góticos se valeram do sentimento anticatólico para compor suas narrativas, explorando também as controvérsias em torno do mito cristão em que Jesus oferece seu corpo e sangue aos apóstolos durante a última ceia, como uma promessa de salvação imortal. Nesse sentido, a população comum da Grã-Bretanha, à época, nutria, além do medo da presença diabólica, desconfianças políticas em relação ao clero, divergências teológicas sobre a transubstanciação e temores de invasões estrangeiras de países católicos como a França e a Espanha:

Se o diabo assumiu a forma humana de um monge ou jesuíta no século XVIII e antes disso, ele começará, no século XIX, a assumir a forma de um vampiro, um sugador de sangue que consome a vida e infecta com doenças uma nação (protestante) próspera e saudável. O foco obsessivo no sangue e nos vampiros, posteriormente no gótico, também se conecta ao medo de rituais de bruxaria, mas pode ser visto como mais uma tentativa velada de confrontar alguns dos aspectos mais excêntricos dos debates teológicos sobre a doutrina católica da transubstanciação (exatamente quando “sangue é vida” e como um corpo é invadido quando esta transferência de poder é realizada através de um fluido?)³⁰ (Hoeveler, 2012, p. 7-8).

No *corpus* que analiso, mais especificamente em um *flashback* de *And the Woman Clothed in Sun*, por exemplo, Lecter colhe sangue de Abigail para forjar sua morte e explica a ela que rituais de sangue frequentemente envolvem uma morte simbólica, seguida por um renascimento, representando a nova vida que ele planejava proporcionar à menina quando eles escapassem juntos, ao lado de Graham.

Maria Purves (2009) destaca que muitos críticos veem no gótico uma iconografia religiosa distorcida, na qual emblemas cristãos não são apenas esvaziados de todo o seu significado tradicional, mas são também ressignificados como demoníacos, demonstrando o horror da tirania. A autora, em contrapartida, desafia essa visão predominante da crítica literária de que o gótico reproduz uma consciência anticatólica e sugere que muitas análises desconsideram a complexidade dessas representações. Dessa forma, argumenta que, apesar de exprimir aversão às restrições opressivas de práticas religiosas ortodoxas, estéticas religiosas são descritas com sentimentalismo em *The Castle of Otranto* e personagens católicos exibem qualidades heroicas em algumas narrativas góticas escritas de 1790 a 1816, de forma que o

armaduras, tapeçarias); textual (charadas, folclore, manuscritos); e psicológica (sonhos, visões, alucinações, drogas, sonambulismo, personalidade dupla, loucura, presenças fantasmagóricas, esquecimento, morte, assombrações).

³⁰ No original: “If the devil assumes the human shape of a monk or a Jesuit in the eighteenth century and earlier, he will, in the nineteenth century, begin to take the form of a vampire, a blood sucker who consumes the life of and infects with disease a prosperous and healthy (Protestant) nation. The obsessive focus on blood and later vampires in the gothic also connects to fears of witchcraft rituals, but can be seen as yet another veiled attempt to confront some of the more eccentric aspects of the theological debates about the Catholic doctrine of transubstantiation (just when is ‘blood the life’ and how does a body become invaded when this transfer of power is accomplished through a fluid?).”

tema central dessas obras, conforme concebe Purves (2009), seria a devoção, que permite que o herói ou a heroína sobreviva a situações sombrias.

Como já discutido, o gótico se configura como uma linguagem complexa e orientada por multiplicidades, que representa ideias de forma indireta por meio de alegorias de significados e comparações subentendidas, e que abrange temas como a espiritualidade. Nessa perspectiva, utilizarei o conceito de alegoria descrito por Mays (2016) como uma associação ampliada de símbolos que abrange os níveis literal e abstrato de significado, a fim de demonstrar, nas subseções seguintes, como o simbolismo religioso é incorporado em *Hannibal*.

3.2.1. O dragão vermelho e a mulher vestida de sol

O Livro de Apocalipse, concebido no cristianismo primitivo no final do primeiro século, é uma das obras mais célebres das escrituras bíblicas, apresentando uma rica linguagem simbólica e imagética que o torna um patrimônio literário e mitológico nas culturas cristã e ocidental. De acordo com Anderson Lima (2010, 2021), que o analisa por uma óptica literária, o livro é interpretado de duas maneiras por seu público leitor: como um roteiro profético dos dias futuros ou como uma crítica política aos primeiros anos do século II, buscando paralelos com eventos históricos da época em que foi escrito. Dessa forma, o Apocalipse traz um imaginário religioso típico da cultura judaico-cristã, que reduz a história a uma narrativa linear com personagens divididos em dois grupos antagônicos: os salvos e os perdidos (Lima, 2021). Enquanto Deus atua como o autor, oferecendo a cada indivíduo a oportunidade de escolher entre a salvação e a perdição, o narrador assume o papel de arauto do fim dos tempos, manipulando o/a leitor/a ou ouvinte por meio de promessas e ameaças para conduzi-los à posição desejada, utilizando o rótulo de “bem-aventurado” para seduzir aqueles/as que concordam com seus valores e práticas sugeridas (Lima, 2021).

No décimo segundo capítulo do livro religioso, uma mulher grávida é o primeiro sinal visto no céu, seguida por um imponente dragão vermelho, que é descrito como assustador, com sete cabeças e dez chifres, símbolos de realezas e governantes. Enquanto a mulher é adornada pelos astros, o Dragão exibe símbolos de poder humano, representados pelos reis e imperadores que o acompanham (Lima, 2010). Após dar à luz um menino, a mulher foge para o deserto, escapando dos planos do Dragão, que não consegue devorá-lo como havia pretendido. O menino é milagrosamente salvo por Deus e levado ao reino dos céus, à medida em que o Dragão percebe que seu governo está ameaçado, pois a figura messiânica voltará

para acabar com os poderes terrenos atuais que ele controla³¹. Embora o texto bíblico não o mencione diretamente, Lima (2010) esclarece que é possível identificar o menino como Cristo, principalmente considerando o contexto de uma comunidade cristã.

Tanto no romance de Thomas Harris como na série, o personagem Francis Dolarhyde, obcecado pela figura de *O Grande Dragão Vermelho e a Mulher Vestida de Sol*, de William Blake, faz-se passar por um estudioso do artista a fim de obter acesso ao acervo do Museu do Brooklyn e literalmente consumir a pintura, feita entre 1803 e 1805, a fim de absorver a natureza monstruosa retratada.

A obra (Figura 14), que mostra um dragão com várias cabeças e chifres atemorizando a mulher, combina elementos simbólicos, bíblicos e mitológicos, para criar uma tensão visual complexa. A figura do monstro de costas pode ser interpretada como uma metáfora da falta de acesso às suas verdadeiras intenções, contribuindo para sua aura sinistra, oculta e ameaçadora. A composição da pintura é marcada por contrastes fortes, como a aparência pálida do dragão e a luminosidade amarela da mulher. Além disso, é notável que a mulher aparenta estar vulnerável, mas, ao mesmo tempo, evoca esperança e uma aura divina, ao passo que a imagem do dragão simboliza o mal e o sofrimento. A cena também contém elementos que remetem à Natureza, como o cabelo ondulado da figura feminina, que lembra raios solares, e o fato de que ela está deitada sobre estrelas brancas e descansando seus pés em uma lua crescente.

³¹ Nesse caso, Lima (2010) argumenta que, segundo a crença, Satanás manifesta sua influência no mundo por meio de agentes humanos, principalmente líderes políticos, e não seria exagero supor que a atuação do dragão mencionada nesse texto bíblico corresponda à ação do Império Romano.

Figura 14 – *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun* (Rev. 12:1-4), c. 1803-1805, William Blake



Fonte: *National Gallery of Art* (2023a).

Na série, Graham e Lecter discutem o símbolo do dragão gravado por Dolarhyde na árvore da casa de uma das famílias assassinadas, relacionando-o à pintura de Blake, que Lecter descreve como uma das representações mais aterrorizantes de sexualidade demoníaca na arte ocidental. Com o ataque de Dolarhyde à família de Graham, incitado por Lecter, esse é confrontado por Crawford sobre ter acolhido o Inferno, ao que ele responde sempre acolher, demonstrando sua inclinação para um favorecimento do lado sombrio da humanidade.

Considerando que “a ficção gótica [...] contém uma alegorização dos significados, ou seja, são narrativas que representam de forma indireta uma coisa ou uma ideia sob a aparência de outra, substituindo a significação habitual por comparação subentendida” (Sá, 2019, p. 12), Dolarhyde é retratado como um predador sexual, marcando suas vítimas femininas com mordidas após seus assassinatos. Ademais, após um encontro sexual com Reba, ele tem uma visão dela como a Mulher Vestida de Sol (Figura 15), indicando que o Dragão deseja destruí-la, mas encontra resistência no próprio Dolarhyde, que quer protegê-la.

Figura 15 – Reba McClane como a Mulher Vestida de Sol



Fonte: *And the Winner is* (2015), sequência disponível em 00:20:00.

Contudo, essa representação visual de Reba parece fazer uma referência mais direta à outra versão da ilustração de Blake (Figura 16), sobre o mesmo evento apocalíptico. A pintura mostra o Dragão pairando paralelamente sobre a mulher, enquanto Deus lhe concede asas para sua segurança (*National Gallery of Art*, 2023a). A imagem do dragão com os braços estendidos, assim como os da mulher, reflete a dualidade entre bem e mal, sugerindo que não são forças independentes. Além disso, é possível notar que a figura feminina posa com mais imponência, como se desafiasse a entidade satânica com determinação.

Figura 16 – *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun*, c. 1805, William Blake



Fonte: *National Gallery of Art* (2023a).

Ambas as pinturas mencionadas possuem o mesmo nome; entretanto, na série, os títulos do nono e do décimo episódio refletem uma interessante diferenciação simbólica na progressão da narrativa. A escolha das preposições “with” e “in” influencia sutilmente a percepção do relacionamento entre a mulher e o sol, do ponto de vista de Dolarhyde, sugerindo diferentes níveis de integração entre os elementos. Em *And the Woman Clothed with the Sun*, a preposição pode insinuar uma conexão mais externa e tangencial entre a mulher e a luz, uma vez que Dolarhyde acabara de conhecer Reba, enquanto *And the Woman Clothed in Sun* evoca uma imersão mais profunda e pessoal da mulher na luz solar. Nesse episódio, Dolarhyde leva Reba ao zoológico para que ela toque um tigre sedado³², e cores vibrantes iluminam a cena (Figura 17), em contraste com a aura obscura da série. Essa luminosidade contrastante ecoa como as obras de William Blake tingem a visão que Dolarhyde tem do mundo ao seu redor, já que ele vê a personagem literalmente vestida de sol, devido ao seu fascínio por ela, em oposição à natureza sombria do Dragão, que apenas será

³² A cena pode ser interpretada como uma alusão ao poema *The Tyger*, de William Blake (cf. Gompf, 2014).

revelada a Reba no penúltimo episódio, quando ele confessa a verdade sobre os assassinatos e forja seu suicídio.

Figura 17 – Reba McClane acariciando um tigre



Fonte: *And the Woman Clothed in Sun* (2015), sequência disponível em 00:14:32.

Pode-se afirmar, por essa óptica, que Dolarhyde deseja destruir a ordem social como uma vingança por ter sido considerado um monstro a vida toda, devido à sua aparência. Seu alvo são famílias consideradas perfeitas, de acordo com o sonho americano, assim como a tentativa do Dragão de ameaçar o poder da criança, que representa a norma moral. Essa abordagem remonta a uma das características clássicas de uma narrativa gótica acerca do conceito de monstro, tidos como artifícios para rotular infrações de limites sociais, pois qualquer transgressão de fronteiras estabelecidas pela sociedade causa desconforto e requer que o mundo retorne ao estado considerado certo (Jeha, 2009). Nessa perspectiva, seu trauma passado ressurgiu, proveniente dos abusos de sua avó, e molda sua psique, remetendo à hipótese de Steven Bruhm (2006, p. 262) acerca do gótico contemporâneo, que incorpora conscientemente na narrativa essas ansiedades sociais na forma de traumas, fixações, obsessões e bloqueios:

Textos e filmes góticos estão intensamente conscientes dessa retórica freudiana e autoconscientes sobre os anseios e medos que ela descreve. Em outras palavras, o que torna o gótico contemporâneo realmente contemporâneo é que a maquinaria freudiana é mais do que uma ferramenta para discutir a narrativa; é em grande parte o assunto da própria narrativa³³.

³³ No original: “Gothic texts and films are intensely aware of this Freudian rhetoric and self-consciously about the longings and fears it describes. In other words, what makes the contemporary Gothic contemporary is that the Freudian machinery is more than a tool for discussing narrative; it is in large part the subject matter of the narrative itself.”

Em relação à obra em análise, em visões recorrentes após o atentado, Molly é retratada como a mulher vulnerável da pintura de Blake (Figura 18) e Graham se vê como o Dragão, afirmando que sente que está matando sua esposa repetidamente, devido à culpa que sente por ainda não ter capturado o assassino.

Figura 18 – Visão perturbadora da pintura de Blake em visão de Will Graham



Fonte: *The Number of the Beast is 666* (2015), sequência disponível em 00:00:35.

Du Maurier sugere que Lecter permitiu a Graham três anos para formar uma família, com a certeza de que, eventualmente, tiraria isso dele. Tendo em vista que no Livro de Apocalipse a mulher fugiu para o deserto por três anos para um lugar que Deus havia preparado, buscando refúgio das investidas malignas, pode-se traçar um paralelo em que Graham também tentou passar por um período de refúgio, antes de ser trazido de volta ao caos.

3.2.2. O diabo e o cordeiro

Dolarhyde diz que anseia ser reconhecido por Lecter e sentar-se perante ele, assim como o Dragão se prostrou diante da revelação do 666, demonstrando sua admiração e servidão ao canibal. Conforme explicam Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001), os dragões simbolizam as legiões de Lúcifer, o oposto dos exércitos angelicais de Deus, movendo-se mais rápido que a luz divina e carregando o fogo do inferno. Nessa cena, uma representação visual retrata Dolarhyde como o Dragão em um cenário em chamas (Figura 19), sugerindo, portanto, que ele assume o papel de servo do diabo, nesse caso, Lecter.

Figura 19 – Francis Dolarhyde e sua metamorfose no Grande Dragão Vermelho



Fonte: *And the Winner is* (2015), sequência disponível em 00:06:19.

Por meio do exposto, a adaptação televisiva utiliza conscientemente seus recursos visuais para expor sua própria linguagem gótica a partir de um texto já existente, o que corrobora com a visão de Hutcheon (2013), que concebe adaptações como reinterpretações criativas para um novo contexto de convenções. É possível perceber a alusão à outra pintura de Blake do mesmo conjunto de aquarelas (Figura 20), em que o dragão aparece ordenando uma besta, o que ilustra o décimo terceiro capítulo do Livro de Apocalipse³⁴.

³⁴ Na Bíblia, o termo “dragão” é empregado como outra identidade de Satanás, enquanto na série, há uma distinção ao apresentar o dragão apenas como o servo dele. A única pintura da coleção que não recebe referência visual na série é *The Great Red Dragon and the Beast from the Sea*, c. 1805 (cf. *National Gallery of Art*, 2023a), que ilustra o mesmo capítulo do Apocalipse, no qual duas bestas aparecem sendo comandadas pelo dragão, sendo uma no mar e outra na terra. No entanto, a obra aparece como referência temática no título do episódio que, conforme já analisado (cf. p. 36), retrata as investidas de Dolarhyde contra a família de Graham, a mando de Lecter, e apresenta montagens góticas da lua e do mar como elementos aterrorizantes da natureza.

Figura 20 – *The Number of the Beast is 666*, c. 1800-1801, William Blake



Fonte: *National Gallery of Art* (2023a).

O tema de devoção está presente desde o primeiro episódio do arco, sendo evidenciado pela réplica da pintura (Figura 14) que Dolarhyde mantém em seu porão, juntamente com um livro contendo colagens de notícias de seus assassinatos. Nesse espaço, ele trata a pintura como um altar, performando reverências e rituais como se estivesse invocando a entidade. No último episódio, durante os momentos finais da vida de Dolarhyde, ele é retratado contemplando o altar em chamas.

Na série, Lecter é concebido com um caráter ameaçador, evocando entidades malignas e sobrenaturais da época medieval que, de acordo com a crença popular, assombravam e exerciam influência sobre as pessoas. Dentro de diversos âmbitos do pensamento judaico, segundo Thomson (2014), a figura de Satanás se encontra associada aos impulsos malignos, frequentemente referenciados como a justificativa para atos questionáveis. Em contrapartida, a caracterização de um Satanás brilhante, ainda orgulhoso e quase trágico, feita por Milton em *Paradise Lost*, teve um impacto significativo no desenvolvimento do vilão-herói gótico (Thomson, 2014). Assim, de forma complexa, a natureza diabólica e vingativa de Lecter é acompanhada, especialmente na terceira temporada da série, por uma representação

romântica, com traços melancólicos e autodestrutivos, além de uma obsessão por um amor impossível.

Essa associação de Lecter a uma figura diabólica é frequente e reaparece em episódios seguintes. De forma ameaçadora e sarcástica, Graham alerta Du Maurier que forjará uma fuga de Lecter para atrair Dolarhyde, e eles discutem sobre o propósito que Graham encontrou nessa conexão doentia:

Bedelia Du Maurier: Quem agarra o Diabo, que o agarre bem. Vai ser difícil pegá-lo pela segunda vez³⁵.
 Will Graham: Não pretendo que o Hannibal seja pego pela segunda vez.
 Bedelia Du Maurier: Não pode viver com ele. Não pode viver sem ele. É disso que se trata?
 Will Graham: Acho que essa é a minha transformação.
 Bedelia Du Maurier: No que você está se transformando é patológico.
 Will Graham: Atos extremos de crueldade requerem um alto grau de empatia.
 Bedelia Du Maurier: Você acabou de encontrar religião. Não há nada mais perigoso do que isso.
 Will Graham: Eu faria as malas se fosse você, Bedelia. A carne voltou ao menu (*The Wrath of the Lamb*, 2015, sequência disponível em 00:19:30).

A “religião” que Graham está descobrindo é uma jornada psicológica arriscada, uma busca por significado e compreensão em um contexto moralmente ambíguo, em que a linha entre atração e aversão é tênue. O fato de Graham não ter a intenção de que Lecter seja preso novamente pode ter duas interpretações: a primeira é que ele espera que Dolarhyde o mate na armadilha, e a segunda é que ele, de fato, deseja fugir com o canibal, conforme já admitido pelo personagem anteriormente na série. É por meio desse artifício narrativo que se cria uma sensação de dualidade abjeta em relação ao personagem. Em cenas adiante, Crawford, Bloom e Graham conversam sobre as implicações que a fuga de Lecter pode trazer, discutindo a possibilidade de executar os dois assassinos. A expressão corporal de Graham não deixa claro se suas intenções, ainda ocultas, estão alinhadas com o plano ou se ele deseja favorecer Lecter. Isso não passa despercebido pelos outros dois personagens, que o observam com curiosidade e desconfiança:

Will Graham: Deixe que se desesperem. Autenticidade. Deixe que achem que eu ajudei Hannibal a fugir.
 Jack Crawford: Autenticidade?
 Will Graham: Alguém tem que estar perto quando o Dragão vier.
 Alana Bloom: E depois?
 Jack Crawford: Nós matamos o Dolarhyde. Depois, matamos o Hannibal.
 Will Graham: Ao Diabo o que é dele (*The Wrath of the Lamb*, 2015, sequência disponível em 00:26:41).

³⁵ Referência a *Faust: Part 1* (1808), poema trágico do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe.

Em um episódio anterior, por oportuno, Crawford questiona Lecter sobre o que realmente o intrigou em toda essa situação, mencionando a dinâmica entre Deus, o Diabo e o Grande Dragão Vermelho. Lecter então acrescenta que ele se esqueceu de mencionar o Cordeiro, referindo-se implicitamente a Graham. Com um tom intimidante, ele faz alusão ao rompimento de selos, evento presente no sexto capítulo do Apocalipse, para se referir à iminência da resolução do conflito. Ainda, enfatiza que o julgamento final e a guerra contra o Dragão estão se aproximando, citando o texto bíblico diretamente ao questionar quem poderá permanecer de pé diante do senso de justiça e ira do Cordeiro, que é ainda mais letal que a do Dragão. Com isso, Crawford o afronta, acusando Lecter de ser o diabo em pessoa, ao que Lecter responde que, nesse caso, Crawford seria Deus, e todos os deuses exigem um sacrifício.

Graham, representado como o Cordeiro nessa alegoria – por evocar uma suposta inocência – realiza um sacrifício que pode ser considerado, nesse contexto, como um ato subversivo, pois ele escolhe unir-se a Lecter, a figura do Diabo, em um final que desafia expectativas convencionais. O personagem afirma que, diante de tudo que já fez, não acredita que possa ser salvo, e está em paz com isso. Em uma cena deletada alternativa, que seria exibida após os créditos, Lecter e Graham são retratados sentados na Capela Palatina (Figura 21), palácio mental agora compartilhado por ambos, transmitindo uma sensação de harmonia e serenidade. A espacialidade irreal é representada para sugerir uma dimensão metafórica após a possível morte dos dois protagonistas, de forma que pode ser interpretada como a resolução do conflito entre eles e uma representação de sua conexão romântica, que se estende para além da realidade.

Figura 21 – Hannibal Lecter e Will Graham compartilham o palácio mental após a morte



Fonte: Niebuhr (2020).

3.2.3. Água como renascimento

O som do mar presente em uma cena de transição, após a vitória de Graham na residência de uma das famílias assassinadas³⁶, não é mera coincidência sonora, mas um tema recorrente que atua como um prenúncio sublime. No último episódio, a simbologia do elemento aquático é reforçada, enriquecendo a narrativa. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2001), as significações simbólicas da água podem abranger temas de purificação, carregando promessas de desenvolvimento, mas também ameaças de reabsorção. De maneira semelhante, o abismo simboliza estados distintos da existência: o caos da origem e as trevas dos dias finais (Chevalier; Gheerbrant, 2001), engolindo e transformando seres. O mar, ainda segundo os autores, e de acordo com a crença cristã, traz à tona monstros das profundezas que podem simbolizar o subconsciente, sendo fonte de correntes que podem ser tanto mortais quanto vivificadoras. Essa dualidade de simbolismos, que representa tanto a regeneração quanto os perigos do subconsciente, espelha a jornada de Graham.

Assim sendo, ao mergulharem nas águas após o confronto apocalíptico em que juntam forças contra o Dragão, Graham e Lecter passam por uma experiência de renascimento, tendo suas histórias apagadas e restauradas em um estado novo. Esse ato simbolicamente os faz retornar às suas origens primordiais e, como discutido na seção anterior, aceitar o abjeto.

A presença de uma igreja gótica como cenário para a cena em questão evoca uma estética religiosa de maneira sentimentalista, conforme Purves (2009) observa em algumas narrativas góticas do século XVIII, mas também irônica, a partir da definição de Mays (2016). Ambos os personagens retornam a esse ambiente irreal de espiritualidade, embora, de acordo com a crença cristã, suas ações hediondas os tornariam indignos e os destinariam à danação. No entanto, na narrativa, eles encontram refúgio e paz em um lugar tradicionalmente associado à busca de redenção. Sob essa perspectiva, a representação da igreja como um espaço de transcendência não implica necessariamente em perdão, mas abre a possibilidade de explorar uma dimensão além da materialidade. Essa subversão de valores religiosos questiona conceitos preestabelecidos e explora nuances da psicologia humana, características típicas de uma narrativa gótica, pois convida a audiência a questionar suas próprias concepções sobre o bem e o mal, o sagrado e o profano, bem como as escolhas morais dos protagonistas.

Adicionalmente, é possível encontrar uma ressonância sutil entre a imagem representada na Figura 21 e o vigésimo segundo capítulo do Livro do Apocalipse, no qual é descrito um rio da água da vida que flui do trono de Deus e do Cordeiro. A sensação de

³⁶ *The Great Red Dragon* (2015), sequência disponível em 00:35:47.

serenidade que permeia esse momento culminante, em que os protagonistas estão diante de um cenário sacro, ocorrendo após o julgamento final, confirma a interpretação da cena como uma manifestação de regeneração espiritual após a morte. Isso reflete o conteúdo do trecho bíblico que encerra as revelações, representando uma visão do paraíso restaurado, um estado de renovação e paz eterna subsequente aos eventos apocalípticos descritos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como parte conclusiva desse trabalho, revisito as perguntas norteadoras apresentadas na introdução, a fim de expor os resultados da pesquisa e avaliar o alcance dos objetivos. Também reitero a relevância acadêmica do trabalho e, em seguida, teço as palavras finais, ressaltando as limitações identificadas no estudo e temas para futuras pesquisas.

Este trabalho buscou compreender de que modo os elementos góticos, com foco no simbolismo religioso, estão presentes no arco narrativo *Red Dragon*, da série *Hannibal*, traçando, para isso, três objetivos específicos. Primeiramente, o foco era identificar a manifestação do modo gótico ao longo da trama, a qual foi analisada tanto visualmente, por meio de enquadramentos e aspectos imagéticos, quanto verbalmente, através de diálogos. O segundo objetivo centrou-se em debater a influência das pinturas de William Blake intituladas *The Great Red Dragon* e as alegorias bíblicas do Livro de Apocalipse no enredo, revelando como o simbolismo religioso, tanto pictórico quanto temático, desempenha um papel significativo na criação de uma atmosfera gótica densa em camadas de significado. Finalmente, os objetivos supracitados foram interligados para examinar como esses elementos dialogam e produzem efeitos estéticos na narrativa. Partindo da concepção de que temas religiosos frequentemente permeiam ficções góticas, a análise reforçou como a alegoria bíblica presente no arco narrativo se conecta diretamente com as características intrínsecas ao modo discursivo.

No que concerne à primeira pergunta de pesquisa, “Que elementos góticos tradicionais estão inseridos no arco *Red Dragon*, da série *Hannibal*, e como?”, Kristeva (1982) forneceu a base teórica para entender que a abjeção aparece por meio de conflitos psicológicos representados por formas desfamiliarizadas, frequente evocação de pesadelos e transgressão de normas sociais. Diálogos sobre a natureza prejudicial e irresistível do relacionamento entre Will Graham e Hannibal Lecter, bem como representações surreais do Dragão Vermelho também contribuem para essa atmosfera. Somado a isso, foi possível observar como o sublime se manifesta no arco por meio da utilização da decadência como elemento narrativo, refletindo não apenas a jornada psicológica do protagonista, mas também estabelecendo uma associação metafórica entre o fascínio pela vastidão e o temor do colapso iminente. O horror, por sua vez, causa aversão por meio de representações chocantes de violência física e psicológica, como mutilações, cadáveres, assassinatos e tortura, e o terror, que desafia os limites entre o real e o sobrenatural, evocando medo ligado ao desconhecido, é alcançado através de espaços irrealis de interação dos personagens, transições entre passado e presente, e

perseguições silenciosas para gerar suspense, bem como o uso de elementos naturais para prenunciar perigos, mas também para possibilitar o renascimento dos protagonistas, a fim de criar o efeito sublime.

No que diz respeito à segunda pergunta de pesquisa, “De que maneira a série de pinturas *The Great Red Dragon*, de William Blake, se articula na trama junto à temática religiosa do Livro de Apocalipse?”, foi apontado como as pinturas aparecem como referências temáticas e visuais ao longo dos episódios para criar uma linguagem gótica. Para mais, a partir do conceito de alegoria de Mays (2016), analisou-se a representação dos personagens da série como figuras do Livro de Apocalipse, que serviu de inspiração para as pinturas, além do simbolismo do renascimento associado às águas, que emerge como uma alusão aos temas centrais do Apocalipse: destruição e renovação. Essa representação de dualidade de águas turbulentas e ameaçadoras atua como um espelho para as complexas jornadas internas dos protagonistas e a forma como eles acolhem o abjeto.

Em relação à terceira pergunta de pesquisa, “Como o gótico é atualizado nesta série, levando em consideração os elementos histórico-culturais e a linguagem fílmica analisada?”, pode-se concluir que a maleabilidade do gótico reside em diversas contradições examinadas. Os momentos em que a série explora as fissuras da razão³⁷ dos personagens remontam a uma das características fundamentais do gótico de criticar a ênfase excessiva na racionalidade. Notavelmente, em *Hannibal*, observa-se a presença de uma polícia científica, porém seus esforços são ironicamente prejudicados pelo próprio agente da lei que se encontra em conflito devido à sua conexão com um criminoso. Outra atualização significativa é a liberdade criativa que a adaptação televisiva conferiu a Bryan Fuller, ao permitir que seus personagens *queers* tivessem a chance de consumir um amor considerado impossível, mesmo que em outra realidade. Em diálogo com Elliott (2018), percebo como a partir da negação do convencional em sua representação de anti-heróis *queer* – retratados aqui de forma explícita, ultrapassando o subtexto – que, na maioria das vezes, são devidamente punidos por suas transgressões contra a ordem cívica heteronormativa, *Hannibal* oferece uma sensação de futuridade para o gótico *queer*.

A propósito, entrando no tema da moralidade, a estética religiosa é empregada na série com nuances sentimentais, ao permitir uma espacialidade irreal de transcendência para os protagonistas, e também explorada de maneira irônica e subversiva, desafiando os cânones da moral cristã. A representação dual de Lecter como figura demoníaca influenciadora,

³⁷ Expressão utilizada por Sá (2019).

reminiscente das ficções góticas clássicas, e simultaneamente romântica, em linha com narrativas posteriores, encapsula essa ambiguidade. A escolha de uma igreja como cenário para encontros irrealistas entre os dois protagonistas monstruosos, assim como para um desfecho, ainda que alternativo, traz uma crítica à ideia tradicional de redenção. Outra ilustração para a complexidade da narrativa é a alegoria de Graham como o Cordeiro e Lecter como o Diabo, que permite promover uma união paradoxal dos protagonistas contra um mal compartilhado, consolidando sua conexão metafísica e dando espaço a uma resolução não esperada. A interação da série com as pinturas de Blake e a temática apocalíptica, por fim, não só reafirma o caráter contemporâneo do gótico, como sublinha a capacidade da arte de transcender o tempo e os meios, dialogando com audiências hodiernas. A adaptação em foco, portanto, transcende sua natureza de série policial, tornando-se uma narrativa que não apenas abraça elementos góticos, mas os reinterpreta e os atualiza conforme o contexto de sua produção, culminando em seu próprio modo gótico, com alterações significativas em relação ao material fonte.

Diante do exposto, a análise do modo gótico na série *Hannibal* pode ser aproveitada no contexto do ensino-aprendizagem de língua inglesa, permitindo que os discentes explorem como essa linguagem se manifesta em diversas formas artísticas. Outrossim, a atualização do gótico em narrativas contemporâneas pode enriquecer discussões sobre a transformação cultural e estilística literária.

No decorrer da pesquisa, deparei-me com limitações que levantaram questionamentos sobre a extensão da conexão direta entre as referências religiosas na série e o modo gótico. Ao conduzir esse estudo, levei em consideração o fato de que o gótico, dada a sua inclinação para o simbolismo e o obscuro, viabiliza uma exploração de significados alegóricos em várias camadas. Entretanto, é pertinente reconhecer que a análise pode não ter abrangido todas as complexidades intrínsecas a essas relações. Cabe ressaltar que a interpretação de símbolos é amplamente subjetiva, sujeita a variações de acordo com distintos pontos de vista.

Através desse estudo, desdobram-se algumas possibilidades para pesquisas futuras. Aprofundar a análise das referências a Dante, mais frequentes na terceira temporada da série, pode fornecer perspectivas complementares sobre a intertextualidade e o diálogo com a literatura clássica. Adicionalmente, investigar a atualização contemporânea de histórias de detetive dentro do contexto gótico e examinar como as demais obscuridades de Groom (2012)³⁸ se manifestam na narrativa de *Hannibal* também são caminhos promissores.

³⁸ cf. p. 43.

O interesse que cultivei pelo gótico, despertado durante meus estudos sobre *Frankenstein*, resultou em uma oportunidade de crescimento substancial, tanto no âmbito acadêmico quanto intelectual, pois deu origem à elaboração desse trabalho, no qual me dediquei a investigar temas clássicos da literatura gótica em uma narrativa televisiva contemporânea como *Hannibal*. A adaptação televisiva de *Red Dragon* não apenas desafia a noção tradicional de fidelidade ao material original, consoante ao que foi posto por Robert Stam na primeira seção, como também amplia a compreensão do gótico ao explorar como seus elementos são recontextualizados e reimaginados em diferentes meios, de forma a demonstrar a adaptabilidade dessa linguagem ao longo do tempo e nas diversas formas de expressão artística. Minha própria imersão na exploração desse campo reitera como a curiosidade por um tópico pode catalisar descobertas enriquecedoras e aprendizado contínuo, espelhando o ciclo de atualização de um modo discursivo que, como os protagonistas estudados nesse trabalho, passa por processos de renovação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AND the Beast from the Sea (temporada 3, episódio 11). **Hannibal**. Roteiro: Bryan Fuller, Steve Lightfoot. Direção: Michael Rymer. Estados Unidos: NBC, 2015. Série disponível na Amazon Prime Video (44 min.), son., color. Acesso em: 19 jun. 2023.

AND the Woman Clothed in Sun (temporada 3, episódio 10). **Hannibal**. Roteiro: Bryan Fuller, Don Mancini. Direção: Guillermo Navarro. Estados Unidos: NBC, 2015. Série disponível na Amazon Prime Video (44 min.), son., color. Acesso em: 19 jun. 2023.

AND the Woman Clothed with Sun (temporada 3, episódio 9). **Hannibal**. Roteiro: Bryan Fuller, Jeff Vlaming, Helen Shang, Steve Lightfoot. Direção: John Dahl. Estados Unidos: NBC, 2015. Série disponível na Amazon Prime Video (44 min.), son., color. Acesso em: 18 jun. 2023.

BRUHM, Steven. The contemporary Gothic: why we need it. In: HOGLE, Jerrold E. (ed.). **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. London: Cambridge University Press, 2002. Cap. 13. p. 259-276. Publicado online em 2006. Disponível em: http://eccenglishextension.weebly.com/uploads/4/2/2/5/42250357/bruhm13_contemp_gothicpdf_handler.pdf. Acesso em: 02 ago. 2023.

BURKE, Edmund. **A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas about the Sublime and the Beautiful**. London: Routledge and Kegan Paul, 1958.

CAIN, Sian. **Hannibal**: farewell to the best bloody show on TV. 27 ago. 2015. The Guardian. Disponível em: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/aug/27/hannibal-finale-bryan-fuller-best-show-on-tv>. Acesso em 19 fev. 2023.

CARTACAPITAL. **Como as séries estão mudando a TV e o cinema**. 24 jun. 2015. CartaCapital. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/como-as-series-estao-mudando-a-tv-e-o-cinema-1181/>. Acesso em 21 fev. 2023.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução: Vera da Costa e Silva *et al.* 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COLLINS, Sean T. **30 Best Horror TV Shows of All Time**. 12 jun. 2021. RollingStone. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-lists/best-horror-tv-shows-of-all-time-164169/twin-peaks-1990-1991-145545/>. Acesso em 19 fev. 2023.

COLUCCI, Luciana M. Presença da tradição da espacialidade gótica nos contos The tapestried chamber e The dreams in the witch house. In: **Anais do SILEL**. Uberlândia: EDUFU, 2013, p. 1-11, n. 1, v. 3.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Ficção televisual: entre séries e seriados. In: **Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom**. Rio de Janeiro, 2015. p. 1-15.

ELLIOTT, Jaquelin. This is my becoming: transformation, hybridity, and the monstrous in NBC's Hannibal. **University of Toronto Press**, Toronto, v. 87, n. 1, p. 249-265, 13 mar. 2018. DOI 10.3138/utq.87.1.249. Disponível em: <https://www.utpjournals.press/doi/abs/10.3138/utq.87.1.249>. Acesso em: 20 fev. 2023.

FRANÇA, Júlio. Gótico brasileiro: uma irresistível contradição em termos. In: MARKENDORF, Marcio; SÁ, Daniel Serravalle de; DROZDOWSKA-BROERING, Izabela (org.). **Góticos: perspectivas contemporâneas**. Florianópolis: UFSC, 2023. cap. 9, p. 123-135.

GAGLIONI, Cesar. **Hannibal | Produtora diz que série foi cancelada devido à pirataria**. 29 jun. 2018. Omelete. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/hannibal/hannibal-produtora-diz-que-pirataria-foi-parcialmente-culpada-pelo-cancelamento#hannibal-tv-2>. Acesso em 19 fev. 2023.

GOMPF, Michelle Leigh. **Thomas Harris and William Blake: allusions in the Hannibal Lecter novels**. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014.

GROOM, Nick. **The Gothic: A Very Short Introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

HARRIS, Thomas. **Dragão Vermelho (edição de bolso)**. Trad. José Sanz. 10 ed. [S. l.]: BestBolso, 2018. 384 p.

HOGLE, Jerrold E. Introduction: the Gothic in western culture. In: HOGLE, Jerrold E. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. 1. ed. London: Cambridge University Press, 2002. cap. 1, p. 1-20.

HOVELER, Diane. **Anti-Catholicism and the Gothic Imaginary: The Historical and Literary Contexts**. Brooklyn: AMS Press, ed. 3, p. 1-31.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JEHA, Julio. Das origens do mal: a curiosidade em Frankenstein. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (org.). **Da fabricação de monstros**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. cap. 2.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

KUNZ, Marinês Andrea. Literatura e cinema: diálogo intersemiótico. In: KIRCHOF, Edgar Roberto (Org.). **Novos horizontes para a teoria da literatura e das mídias: concretismo, ciberliteratura, e intermedialidade**. Canoas: Editora da ULBRA, 2012.

LIMA, Anderson de Oliveira. APOCALIPSE 12: UM CONJUNTO LITERÁRIO. **Perspectiva Teológica**, [S. l.], v. 42, n. 117, p. 205-226, 2010. Disponível em: <<https://www.faje.edu.br/periodicos/index.php/perspectiva/article/view/860>>. Acesso em: 16 jul. 2023.

LIMA, Anderson de Oliveira. O apocalipse como literatura: o que é e o que há de vir na história da leitura bíblica. **Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura**, São Paulo, v. 23, n. 3, p. 1-13, set./dez. 2021. DOI 10.5935/1980-6914/eLETDO2114925.

LITERATURA e Utopia. **Daniel Sá: Mapeando o gótico: Inglaterra, Estados Unidos, Brasil**. Youtube, 26 nov. 2021. 1 vídeo (150min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/live/Cug211Q02os?feature=share>>. Acesso em: 13 ago. 2023.

MARTONI, Alex. A ESTÉTICA GÓTICA NA LITERATURA E NO CINEMA. In: **Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC**. Curitiba, 2011. 9 p. Tema: Centro, Centros – Ética, Estética. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0607-1.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2023.

MAYS, Kelly J. **The Norton Introduction To Literature**. 12. ed. New York: W. W. Norton & Company, 2016.

NATIONAL Gallery of Art. **Blake: The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun**, c. 1805. Washington, D.C., 2023a. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/highlights/blake-great-red-dragon-woman-clothed-with-sun.html>. Acesso em: 02 ago. 2023.

NATIONAL Gallery of Art. **William Blake: British, 1757 - 1827**. Washington, D.C., 2023b. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/artist-info.970.html#biography>. Acesso em: 21 fev. 2023.

NIEBUHR, Chad. **Hannibal | Deleted Scenes (Season 3)**. Youtube, 29 jun. 2020. 1 vídeo (10min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zAaHm9sw6Do>. Acesso em: 03 ago. 2023.

PURVES, Maria. **The Gothic and Catholicism: religion, cultural exchange and the popular novel, 1785-1829**. Cardiff: University of Wales Press, 2009.

RYAN, Robert. Blake and religion. In: EAVES, Morris (ed.). **The Cambridge companion to William Blake**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. cap. 8, p. 150-168.

SÁ, Daniel Serravalle de. Por Uma Cartografia do Gótico: teoria, crítica, prática. In: SÁ, Daniel Serravalle de (org.). **O Gótico em Literatura Artes Mídia**. 1. ed. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019. p. 11-22.

SEITZ, Matt Zoller. **Hannibal Redefined How We Tell Stories on Television**. 31 ago. 2015. Vulture. Disponível em: <https://www.vulture.com/2015/08/hannibal-redefined-how-we-tell-stories-on-tv.html>. Acesso em: 21 fev. 2023.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Tradução: Silvio Antunha. 1. ed. Jandira, SP: Principis, 2019. 240 p.

SIGURÐSSON, Snorri. **The Gothic: Function and Definition**. Ritgerð til B.A.-prófs (Hugvísindasvið) – Háskóla Íslands, 2009.

SIOUXSIE. **Love Crime** (Amuse-Bouche Version). Compositor: Siouxsie Sioux; Brian Reitzell. Intérprete: Siouxsie Sioux. [S. l.]: Lakeshore Records, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vFLajhNkcog>. Acesso em: 05 ago. 2023.

SPOONER, Catherine. **Contemporary Gothic**. Londres: Reaktion Books Ltd. 2006

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, n. 51, p. 19–53, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em: 20 fev. 2023.

STAR, Ringo. **FRANKEN(STEIN)WEENIE**: a reescritura do gótico por Tim Burton. 2021. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2021.

ŠUSTROVÁ, Blanka. **Adapting the cannibal**: the gothic essence of Hannibal Lecter. 2015. Tese (Bacharelado em Língua Inglesa e Literatura) – Universidade Masaryk, Brno, 2015.

TAVARES, E. F.; SANTOS, A. J. R. dos. **Tradução intersemiótica iluminada a obra de William Blake e sua releitura no Século XX**. Letras, Santa Maria, v. 25, n. 51, p. 109-134, jul./dez. 2015.

THE Great Red Dragon (temporada 3, episódio 8). **Hannibal**. Roteiro: Bryan Fuller, Nick Antosca, Steve Lightfoot. Direção: Neil Marshall. Estados Unidos: NBC, 2015. Série disponível na Amazon Prime Video (44 min.), son., color. Acesso em: 18 jun. 2023.

THE Number of the Beast is 666 (temporada 3, episódio 12). **Hannibal**. Roteiro: Bryan Fuller, Jeff Vlaming, Angela LaManna, Steve Lightfoot. Direção: Guillermo Navarro. Estados Unidos: NBC, 2015. Série disponível na Amazon Prime Video (44 min.), son., color. Acesso em: 20 jun. 2023.

THE Wrath of the Lamb (temporada 3, episódio 13). **Hannibal**. Roteiro: Bryan Fuller, Steve Lightfoot, Nick Antosca. Direção: Michael Rymer. Estados Unidos: NBC, 2015. Série disponível na Amazon Prime Video (43 min.), son., color. Acesso em: 20 jun. 2023.

THOMSON, Douglass H. **A Glossary of Literary Gothic Terms**. 09 dez. 2014. Disponível em: <https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2012/05/engl403-1.3.1-A-Glossary-of-Literary-Gothic-Terms.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2023.

WILHELMI, Jack. **Hannibal**: The Meaning Behind Season 1's Episode Titles Explained. 26 jan. 2020. ScreenRant. Disponível em: <https://screenrant.com/hannibal-show-season-1-episode-titles-explained/>. Acesso em: 19 out. 2023.