

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
NÍVEL MESTRADO**

VANESSA RAMOS FURTADO DA SILVA

***BON APPÉTIT:*
CONSTRUÇÃO NARRATIVA E VISUAL DA SÉRIE HANNIBAL**

SÃO LEOPOLDO

2018

Vanessa Ramos Furtado da Silva

BON APPÉTIT:
CONSTRUÇÃO NARRATIVA E VISUAL DA SÉRIE HANNIBAL

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Orientador: Prof. Dr. João Damasceno Martins Ladeira

São Leopoldo
2018

S586b

Silva, Vanessa Ramos Furtado da

Bon appétit : construção narrativa e visual da série
Hannibal / por Vanessa Ramos Furtado da Silva. – 2018.
146 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado) — Universidade do Vale do Rio dos
Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação,
São Leopoldo, RS, 2018.

“Orientador: Dr. João Damasceno Martins Ladeira”.

1. Construção cinematográfica. 2. Construção narrativa.
3. Hannibal (Seriado). I. Título.

CDU: 791.43.01

VANESSA RAMOS FURTADO DA SILVA

BON APPÉTIT: CONSTRUÇÃO NARRATIVA E VISUAL DA SÉRIE HANNIBAL

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

APROVADA EM 20 DE MARÇO DE 2018.

BANCA EXAMINADORA



PROFA. DRA. GABRIELA MACHADO RAMOS DE ALMEIDA – ULBRA



PROF. DR. TIAGO RICCIARDI CORREA LOPES – UNISINOS



PROF. DR. JOÃO DAMASCENO MARTINS LADEIRA – UNISINOS

AGRADECIMENTOS

Escrevo este agradecimento à meia noite do dia dezessete de fevereiro, enquanto a vida me faz terminar esta tarefa sob uma nova (e complicada) perspectiva, mudando itens de prioridade e aprendendo o valor das pessoas na marra, bem como essa instabilidade e impotência sobre as coisas da vida que nos assustam e tornam frágeis.

Desde que entrei no Programa de Pós-Graduação, muita coisa mudou. Em mim, na minha vida e na forma com que me relaciono com o mundo. Agradeço, então, à Unisinos e ao grupo de pesquisa Audiovisualidades e Tecnocultura: Comunicação, Memória e Design (TCAv) por me fazerem criar novas cascas.

Não posso deixar de agradecer, primeiramente, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pois, sem a concessão desta bolsa, nada teria acontecido.

Agradeço à minha família, que me criou para enfrentar grandes lutas, e assim seguimos sempre – juntos e vencendo batalhas, com muito amor. Ao meu parceiro de vida, que aguentou junto aos meus familiares, todos os meus surtos, e, pasmem, não arredou o pé do meu lado, sempre com muita paciência e carinho.

Ao meu orientador que tantos novos filmes, livros e séries me fez conhecer, por, desde o momento da seleção, me instigar a pensar sempre para além do comum. Dar-me ensinamentos que, por vezes, e por analogias, foram além da dissertação.

Aos meus incentivadores acadêmicos – e de vida: Gabriela e Deivison. À Julieta, pois foi onde tudo começou. E também às pessoas que conheci pelos corredores, aos amigos que fiz nesta trajetória. Mas, em especial, à minha irmã de alma perdida que questionou comigo cada segundo desse processo de tornar-se mestre comigo. Afinal, viver não cabe no Lattes, né?!

Aos meus colegas do Laboratório de Arte e Criação – LAC pelas ajudas, pelas conversas sobre Hannibal, séries e sobre “aguentar firme”.

Às forças espirituais, ansiolíticos e florais que não me deixaram desistir e me ampararam nos piores momentos. Ao meu corpo e sanidade mental que aguentarem até aqui.

RESUMO

Este estudo tem por objetivo analisar a construção da narrativa seriada *Hannibal*, que traz a história do personagem já conhecido da literatura e do cinema ainda em ação – antes de ser preso. Partimos de conceitos tanto relacionados à construção de narrativa quanto à construção cinematográfica para entendermos a complexidade processual como um todo. Para tal, fomos passando por aspectos que vão desde o processo criativo com Brett Martin, questões narrativas com Mittell e de gêneros com Carroll, Wood e Todorov. Compreendendo, também, a forma do crime trocado utilizado por Hitchcock a partir de Chabrol e Rohmer e Truffaut, da qual a série se apropria, bem como pela forma sinestésica do cinema com Eisenstein, Deleuze e Aumont, até o estilo utilizado no período do expressionismo alemão, com Lotte Eisner e Kracauer, que deixou alguma herança nesse objeto. Somente após todo esse aporte pudemos dissecar e desmembrar *Hannibal*, identificando como se compuseram seus arcos e cenários, como funcionaram suas inspirações e propósitos. Para isso, dividimos a análise em três vias de dissecação: dos crimes aleatórios e suas construções estéticas visuais e cinematográficas; da narrativa e a análise dos arcos que culminam em um crime trocado; e a via da análise do *Hannibal design*, em que analisamos como a série constrói sua metodologia assassina durante os episódios, de forma desconexa e cuidadosa. Desse modo, fazendo uma analogia à própria série e sua temática investigativa, nós seguimos as evidências e pontas soltas da forma com que a obra se apresenta, de modo a descobrir quais foram os seus passos – esse é o nosso método.

Palavras-chave: Construção cinematográfica. Construção narrativa. *Hannibal*.

ABSTRACT

This study aims to analyze the construction of the serial narrative Hannibal, which brings the story of the already known character of literature and movie still in action - before being arrested. We start from concepts related to narrative construction and to the cinematographic construction in order to understand procedural complexity as a whole. For that, we have gone through aspects ranging from the creative process with Brett Martin, narrative issues with Mittell and genres with Carroll, Wood and Todorov. Understanding also the form of the exchanged crime used by Hitchcock from Chabrol and Rohmer and Truffaut from which the series appropriates, as well as by the synesthetic form of cinema with Eisenstein, Deleuze and Aumont, to the style used in the period of German expressionism with Lotte Eisner and Kracauer that left some inheritance in this object. Only after all this contribution we were able to dissect and dismember Hannibal, identifying how his arcs and scenarios were composed, how his inspirations and purposes worked. For this, we divided the analysis into three dissecting avenues: random crimes and their aesthetic visual and cinematographic constructions; of the narrative and the analysis of the arcs that culminate in a changed crime; and the life of the analysis of Hannibal design, in which we analyze how the series constructs its killer methodology during the series, in a disconnected and careful way. In this way, by analogy with the series itself and its investigative theme, we follow the evidence and loose ends of the visceral way in which the series presents itself in order to discover its steps - this is our design.

Keywords: Cinematographic construction. Narrative construction. Hannibal.

SUMÁRIO

1 - APRESENTAÇÃO	9
1.1 - Hannibal e seu método	13
1.2 - O enredo	15
2 - PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	30
2.1 - Televisão: as séries	31
2.1.1 - <i>Showrunner</i> e a ascensão das séries	33
2.1.2 - Narrativas Complexas	36
2.2 - Horror	39
2.2.1 - Cinema de Horror.....	39
2.2.2 - O horror como afeto	41
2.2.3 - A investigação do monstro – o gênero policial	45
2.3 - UM TIPO DE NARRATIVA: O CRIME TROCADO DE HITCHCOCK	48
2.4 - Visualidade: construção cinematográfica	52
2.4.1 - Montagem: a sinestesia da série.....	53
2.4.2 - Deleuze: a grande e pequena-forma.....	56
2.4.3 - Estilo: atualização do viés expressionista na série	60
3 – MOVIMENTOS E INSPIRAÇÕES METODOLÓGICAS	65
4 - DISSECAÇÃO	73
4.1 - Análise da estetização visual – os crimes banais	74
4.2 - Análise narrativa – O Crime Trocado	86
4.2.1 - ITEM 0 – O PASSADO.....	92
4.2.2 - EVIDÊNCIAS	95
4.2.3 - INCRIMINAÇÃO.....	108
4.3 - Hannibal design – Os Crimes Cometidos Por Lecter.....	115
5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	135
REFERÊNCIAS.....	142

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . A sala de aula do FBI.....	19
Figura 2 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . Assassinato da menina fincada em chifres.....	20
Figura 3 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . O consultório.....	21
Figura 4 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . O alimento.....	22
Figura 5 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . O jantar.	22
Figura 6 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . Casa de Will Graham.	23
Figura 7 – Pintura de Caravaggio, domínio público.....	24
Figura 8 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . Hannibal nas sombras.	24
Figura 9 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . A cozinha de Hannibal.	62
Figura 10 – Imagem produzida para utilização na série.....	71
Figura 11 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . Plantação de cogumelos.....	74
Figura 12 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . Cogumelos plantados em cadáveres.....	75
Figura 13 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . Morte à mesa.	76
Figura 14 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . A família morta no Natal.....	77
Figura 15 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . O crime dos anjos.	78
Figura 16 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . O crime dos anjos.	79
Figura 17 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . A resolução do crime dos anjos.	79
Figura 18 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . O presente: Chesapeake Ripper.....	80
Figura 19 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . Salvando a vítima.....	81
Figura 20 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . Violoncelo humano: detalhes.	82
Figura 21 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . Totem humano.....	83
Figura 22 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . <i>Glasgow smile</i>	84
Figura 23 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . Gravata colombiana.	85
Figura 24 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . Coração como enfeite.....	86
Figura 25 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . A descoberta e o desaparecimento de Miriam Less.	95
Figura 26 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . Importância dos objetos: os desenhos.....	96
Figura 27 – Impressão de tela série <i>Hannibal</i> . A investigação na casa de Will.	99

Figura 28 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . A análise das iscas: a ponta solta.	100
Figura 29 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . A importância do objeto: ponta solta.	102
Figura 30 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . Hannibal mata para incriminar Will.	109
Figura 31 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . A morte de Georgia Madchen.	110
Figura 32 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . Will vomita a orelha de Abigail.	112
Figura 33 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . A lembrança dos crimes.	114
Figura 34 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . Will atrás das grades.	115
Figura 35 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . <i>Traveling</i> do jantar.	117
Figura 36 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . A menina fincada em chifres.	118
Figura 37 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . Pulmões: preparando o jantar.	119
Figura 38 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . Referência ao sangue no prato.	120
Figura 39 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . A menina na cabana de chifres.	121
Figura 40 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . <i>Boudin Noir</i> à mesa.	122
Figura 41 – Impressões de tela da série <i>Hannibal</i> . O pulo rápido do coelho.	122
Figura 42 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . A cozinha.	123
Figura 43 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . Os detalhes do prato.	123
Figura 44 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . O <i>flashback</i> de <i>Chesapeake Ripper</i> .	124
Figura 45 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . <i>Tangyuan</i> em <i>papillote</i> .	125
Figura 46 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . Partido ao meio.	126
Figura 47 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . Para o jantar: coração.	127
Figura 48 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . O espetáculo do jantar.	128
Figura 49 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . Um convite para jantar.	128
Figura 50 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . Empratando sobremesas.	129
Figura 51 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . Um jantar com referências.	130
Figura 52 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . <i>Jamón</i> à mesa.	131
Figura 53 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . Imitação do <i>glasgow smile</i> .	132
Figura 54 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . A dimensão do fogo.	133
Figura 55 – Impressão de tela da série <i>Hannibal</i> . <i>Tête de Veau en Sauce Verte</i> .	134

1 - APRESENTAÇÃO

Sabemos que, desde a década de 90, se fala na Era de Ouro da televisão, em produtos de qualidade sendo vistos migrar das telonas para as telinhas, e considerando que, de lá para cá, cada vez mais, a demanda de produtos audiovisuais para públicos segmentados cresce; os audiovisuais se reinventarem é uma estratégia. O *showrunner*¹ (MARTIN, 2014) virou a peça principal por idealizar tudo, as histórias contadas em séries ganham espaço para se desdobrarem melhor, passam a contar enredos e narrativas mais complexos (MITTELL, 2012), os finais tornam-se instáveis – afinal, levar em conta o que o público está pensando é importante e pode alterar os rumos de uma história. A lógica também está alterada, o que antes era pensado para a televisão tradicional passa a se render ao *streaming* e suas novas demandas, produtos tecnoculturais (SHAW, 2008). É preciso estar atento àquilo que é contado, pois o início, o meio e o fim podem estar envoltos por diversas pontas soltas, que, em separado, não fazem muito sentido. A própria ideia de gênero pode se tornar instável, visto que esses produtos podem ainda misturar diversos estilos para atingir o objetivo que almejam: horror? Policial? Suspense? Um pouco de cada, talvez.

*Hannibal*² é um exemplo de série desse período, visto a sua narrativa, sua exploração no campo visual e as referências que traz em sua criação, pois atende a todas as características que citamos acima. Porém, apesar de trazer um viés inovador em determinados aspectos, a obra parece unir diversos estilos e padrões já conhecidos, como veremos. Essa série foi desenvolvida pelo *showrunner* Bryan Fuller, comprada e transmitida pela NBC. Ela teve, ao todo, três temporadas, e nela (re)conhecemos a vida do psiquiatra Hannibal Lecter. Ele é convidado a dar consultoria em alguns casos do FBI, juntamente com Will Graham – personagem que divide o protagonismo com Hannibal. O que surge no contexto da primeira temporada, que será nosso foco de análise, é que, além de atuar como psiquiatra, descobrimos que Lecter é um *serial killer* canibal, que transforma suas vítimas em belos pratos culinários e manipula as pessoas e situações a sua volta para “ver o

¹ “*Showrunner* é um termo utilizado nos Estados Unidos para designar a pessoa responsável por uma série de televisão. Normalmente, ele assume as funções combinadas de produtor-executivo, roteirista e criador. Diferentemente do que ocorre no cinema, seu poder de decisão e controle criativo costuma ser maior do que o do diretor [N. de E.]” (MARTIN, 2014, p. 25).

² A palavra, quando em itálico, refere-se à obra, à série.

que pode acontecer” e livrar-se da culpa. A inspiração para o personagem parte do que Thomas Harris criou para o livro *Dragão Vermelho* (*Red Dragon*), em 1981, que originou também outras obras. A diferença principal, como promessa do *showrunner*, está em ver o protagonista ainda em ação, pois, nas demais obras, já o conhecemos preso – e esse foi o critério de análise focado na primeira temporada.

De acordo com as concepções de Mittell (2012), ela é uma série complexa, que segundo as definições de Machado³ (2000) sobre os tipos de narrativas seriadas, tem os três tipos existentes em um só produto. As tramas de seu enredo parecem já ter sido vistas em outro momento, em filmes de suspense e horror, com a história do crime trocado, característico de Hitchcock, a partir do que vimos em Truffaut (2004). Porém, só conseguimos perceber essa história ao desconstruir a obra e reconstruí-la, unindo as pontas soltas e a tornando uma história linear para a análise. A sua construção cinematográfica traz peculiaridades que foram recorrentes no período do expressionismo no cinema alemão (EISNER, 1985), acrescidas das possibilidades tecnológicas que o período atual permite. Para além dessa atualização expressionista, a série usa desse artifício para estetizar crimes e jantares, especialmente: o crime artístico, bonito; e o caminho de uma vítima até se tornar alguma receita. A violência não é explícita, pelo contrário, são utilizados recursos de elipses para esconder o que seria ainda mais forte, porém, as cenas de crime que aparecem carregam uma carga pesada de brutalidade e de beleza.

Outras tantas obras⁴ são exemplos de algo semelhante ao que pretendemos analisar, produtos de uma mesma época com características que se repetem, com relação a esse aproveitamento de recursos já consagrados por outras obras. Há uma mistura de gêneros, como horror e ficção científica, e esses traços causam ao espectador aquela sensação de já ter visto isso em algum outro lugar. Basicamente, as imagens foram produzidas com base e inspiração em outras imagens que já foram sucesso em outro momento.

A partir do método intuitivo de Bergson, que será mais bem desdobrado a seguir, formulamos o misto, que permitiu chegarmos às seguintes concepções: o

³ Os três tipos são: os da história que mantém uma continuidade entre os episódios, tal como novelas; o da história que muda a cada episódio, com início, meio e fim, mas mantém a mesma temática na série, tal como a série brasileira *A Grande Família*; e o das histórias independentes, que podem, além de mudar o conteúdo, mudar personagens e cenários, tal como *CSI*.

⁴ Como a série *Stranger Things* (2015), idealizada e dirigida por Matt Duffer e Ross Duffer. Construída para a lógica *streaming*, produzida pela própria Netflix e, apesar disso, traz diversas referências explícitas a filmes dos anos 1980.

virtual, ou seja, aquilo que dura, é a estetização do horror na série; enquanto o atual é a própria série *Hannibal*. Problematicando no processo de formulação desse misto, passamos por diversos embates sobre o que englobava o que queria observar e o que de fato me incomodava. Cogitamos construtos de *serial killer*, memória dos modos de construí-lo, construção estética do personagem, e assim por diante. Chegamos a aclarar que, caso nos restringíssemos somente à figura do personagem, não abordaríamos aspectos importantes para a estetização do todo, e, enfim, chegamos à seguinte indagação: como se dá a estetização do *serial killer* em *Hannibal*? Sendo assim, essa pesquisa, primeiramente, pretendia buscar o que há nessa série no que se refere ao personagem *serial killer* e sua estética. Porém, durante o percurso, vimos que, na verdade, o ponto principal que nos interessa não está somente no *serial killer*, mas, sim, na construção da imagem cinematográfica e da narrativa dessa produção, e entendemos o que dura ali. Isso inclui, identificarmos e analisarmos as referências pelas quais ela foi criada.

Vemos, à nossa frente, um protagonista que manipula mentalmente aqueles que o rodeiam, e manipula ao mesmo tempo vítimas que se tornam alimentos, e até mesmo pratos e receitas que possuem uma ironia às vítimas que ele gostaria de saborear. Para dar conta de analisar essa série dentro desses aspectos levantados, propomos dividi-la em eixos. A arquitetura pela qual pensamos esse objeto inclui diversas divisões e subdivisões, pois sua complexidade e pontas soltas nos exigem um modo de pensar também complexo. Enxergamos *Hannibal* em duas partes, dentre suas tantas dualidades: uma primeira esfera que envolve manipulação mental; e outra, a manipulação física. Ambas as manipulações são feitas pelo personagem principal para moldar as situações conforme a sua vontade – como se todos os demais personagens fossem marionetes de Hannibal.

A manipulação física se refere ao que falamos do impacto visual da obra, pois isso inclui corpos, objetos e, até mesmo, expressões construídas a partir de recursos cinematográficos intencionalmente pensados para causar certo efeito. Isso inclui a esfera dos cortes que produzem elipses, não mostram a execução da violência explícita e permitem a estetização. A manipulação mental, por sua vez, é sobre a forma como Hannibal manipula Will Graham e outros personagens a tomarem ações conforme sua vontade e curiosidade profissional. Essa parte é atrelada ao contexto do enredo e da narrativa da série, principalmente na forma como ela é construída. Dentre essas manipulações mentais, a que nos atemos a analisar é a troca que ele

manipula para que Will seja preso em seu lugar, como culpado de crimes que não cometeu.

Esses dois âmbitos da alçada criminal da série podem ser mais bem entendidos com um exemplo: existem os crimes realizados por criminosos aleatórios, que são a base da história policial e de investigação que dão a dinâmica para o seriado. Tal como uma plantação de cogumelos em cadáveres, cujo assassino buscava uma espécie de conexão com as vítimas e o universo. A cena em si possui relevância visual como um todo, mas não efetivamente para sua história. Por outro lado, as mortes também esteticamente curiosas, que por vezes tornam-se pratos culinários, são cometidas por Hannibal e possuem um propósito maior dentro do enredo – tal como em um momento da série em que ele serve aos seus convidados o que diz ser carne de coelho. Receosos por nunca terem comido tal carne, Hannibal e um de seus convidados brincam: “ele deveria ter corrido mais rápido para não ser pego”. Ao dizer essa frase, ocorre a inserção de duas cenas rápidas, que funcionam como elipses: na primeira, em câmera subjetiva, ele corre atrás da vítima; e, na segunda, ele a está cozinhando, o que permite que o espectador entenda o percurso desde o crime, até o prato.

Para melhor situar o leitor, evidenciamos aqui a estrutura do trabalho que segue. Após a apresentação que se desenrola, inicia o capítulo da fundamentação teórica, que traz os seguintes temas: primeiramente, uma contextualização sobre a questão da televisão e como está seu momento atual, o mundo das séries contemporâneas e sua produção. Em seguida, uma seção sobre o gênero de horror no cinema, em especial a contribuição de Noël Carroll (1990) sobre o horror artístico, e uma discussão sobre o gênero policial e outros (TODOROV, 2003) que os influenciaram em seu surgimento, bem como as heranças de tais gêneros e estilos que identificamos na obra. Ainda neste capítulo, esmiuçamos a história do crime trocado, advinda do cinema de Alfred Hitchcock, para desdobrarmos, posteriormente, na análise narrativa. Esse levantamento foi feito a partir dos conceitos de Truffaut (2004) e Rohmer e Chabrol (1979). Posteriormente, entram as questões teóricas sobre a construção cinematográfica, a partir de Eisenstein (2002), Aumont (1993; 2004), Deleuze (1983; 1985; 1999), Machado (2007). A sequência é a seção sobre o que chamo de atualização do viés expressionista na série, a partir dos conceitos de Lotte Eisner (1965; 1985) e Kracauer (1988).

Enfim, no terceiro capítulo, apresentamos as ideias para os procedimentos e movimentos metodológicos que serão articulados para a análise dessa produção. Posteriormente, entramos no capítulo quatro, que é o da dissecação, que está dividida em dois momentos: a análise narrativa, e a análise da construção cinematográfica das cenas de maior impacto visual. Em ordem, primeiramente, analisamos os crimes esporádicos, depois, a análise narrativa do crime trocado, e por fim, o esquema de análise a partir dos crimes cometidos por Hannibal, que englobam as duas esferas anteriores.

Aqui, em um movimento empático com a própria série, queremos investigá-la e descobrir como ela se compõe. Assim como quando Will Graham trabalha em cenas de crime para reconstituí-las⁵ e identificar o método de cada assassino, ele coloca os sapatos do criminoso em questão e diz: “*this is my design*”. Aqui, em suma, o que propomos com a dissecação e desconstrução da obra é reconstituir crimes, analisar as linhas narrativas e desvendar o design de *Hannibal*.

1.1 - Hannibal e seu método

De onde surge a história de Hannibal Lecter? O que há nela que dura, e se atualiza? *Hannibal*, segundo Bryan Fuller em entrevista ao IGN, busca explorar ao longo da série um Dr. Lecter ainda não exposto nos livros e filmes que já existem: o psiquiatra canibal em atividade. Nas obras já existentes, Hannibal ou já está preso como em *O Silêncio dos Inocentes*⁶, ou conta a história de sua juventude no contexto da Segunda Guerra Mundial em *Hannibal – A Origem do Mal*. Ao todo, a saga escrita por Thomas Harris se estendeu por quatro livros, e ainda rendeu cinco filmes, e o seriado de televisão.

O mundo ficcional envolvendo Hannibal vai para além do ciclo entre livros, filmes e a série, e também se dá através de um novo comportamento engajado do público evocado através do uso de redes sociais e internet, por exemplo. As narrativas complexas (MITTELL, 2012) exigem mais de um espectador que possui recursos para assistir aquelas obras de uma forma diferente, e com espaço para

⁵ Neste momento da série, aparece em tela um efeito visual tal como um pêndulo, a cena de crime é desfeita e retrocede o tempo – então, Will Graham assume o papel do assassino e refaz os seus passos.

⁶ Dirigido por Jonathan Demme, estrelado por Anthony Hopkins e Jodie Foster, o filme rendeu cinco estatuetas do Oscar.

discussão e propagação de assuntos que a envolvam. De acordo com Jenkins (2014), as novelas, por exemplo, “tem poder de permanência porque fornecem um universo de contação de histórias substancialmente maior do que o programa em si, oferecendo material quase infinito para discussões e debates de fãs, e, portanto, garantindo conteúdo “propagável” através das redes de fãs” (JENKINS; GREEN; FORD, 2014). Neste caso, apropriado este mesmo argumento para as séries. Os autores ainda afirmam que essas narrativas complexas se desdobram em diversos materiais que alimentam a fascinação do público pelo produto, chamadas de “entretenimento transmídia” (2014, p. 174). *Hannibal*, inclusive, quando lançada no Brasil teve um aplicativo disponibilizado pelo canal AXN. Ele funcionava como uma ideia de segunda tela, e sincronizado a cada episódio, dispunha aos fãs diversas informações extra como cenas de bastidores e demais informações sobre personagens, curiosidades e entrevistas com o elenco. “*Fandom forense*” é o termo que Mittell utiliza para se referir a este público engajado e que se envolve com o enredo das narrativas seriadas para discutir e se entreter em longo prazo, eles entram na história e a propagam.

A série do canibal também rendeu um livro com receitas realizadas pelo protagonista, e dirigidas pela *food stylist* da produção, Janice Poon. O livro de Janice, mais um produto que contempla o universo da obra, conta com cerca de 135 receitas, bem como um pouco de como foi o seu processo criativo nos bastidores da produção dos alimentos, pratos e banquetes de *Hannibal*.

Esse universo no entorno de Lecter é anterior à série, e rendeu diversas inspirações e parâmetros à Fuller em sua criação. Uma matéria da BBC publicada em setembro de 2015 afirma que, apesar da admiração de Fuller pelos livros e filmes com Hannibal Lecter que inspiraram a criação de nosso objeto de estudo, as coisas da história poderiam ser adaptadas. Alguns exemplos são personagens com gênero ou cor trocados – como Jack Crawford, Alana Bloom e Fredricka Lounds. Outros personagens, como Will Graham, são dispostos na série de TV de forma mais emotiva e transparente. A BBC ainda afirma que essas trocas compensaram o fato de Fuller não ter conseguido comprar os direitos para usar em sua história a personagem Clarice Starling, que é importante para os filmes da saga.

Existem outras aproximações entre a adaptação dos filmes para a série. O exemplo que mais salta aos olhos, com vista ao que pretendemos estudar, são algumas elipses utilizadas para evitar o horror explícito. Porém, ao mesmo tempo, e

em contraponto, também aparecem de forma explícita algumas atrocidades. Um exemplo é o que ocorre em uma cena do filme *Hannibal* (2001). Nessa cena, Hannibal está à mesa com dois personagens que estão na posição de reféns. Um homem está com o crânio serrado, porém, primeiramente só se vê a marca do corte, pois a tampa do crânio está imóvel no local. Em determinado momento, Hannibal retira essa parte de cima da cabeça do homem; em seguida, retira também as meninges que envolvem o cérebro e, por fim, corta um pedacinho do órgão, frita em uma panela, e dá para a própria vítima degustar. Uma cena muito semelhante, inclusive, é repetida em alguns aspectos na terceira temporada da série: a vítima, no caso, é Will Graham, que também está à mesa e sua cabeça é serrada explicitamente, sem cortes ou elipses que nos protejam dessa imagem.

Esse exemplo acima serve para notarmos como a relação entre personagens e refeições são extremamente diferentes nas obras: nos filmes, é como se isso fosse algo irrelevante, ao passo que na série é algo tido como quase erudito. As relações entre as construções são diferentes em mínimos detalhes, tanto na narrativa, quanto na parte cinematográfica, o que culmina para sentidos distintos.

1.2 - O enredo

O contexto da primeira temporada⁷ é em torno da investigação de crimes realizada pelo FBI, comandadas por Jack Crawford, com auxílio de Will Graham, que é professor da academia do FBI. Will consegue ter uma espécie de empatia com os assassinos e, dessa forma, consegue se colocar no lugar deles para entender o que aconteceu em cada cena de crime e, por fim, auxiliar a polícia a traçar seu perfil. Em um dos primeiros casos em que Will trabalha como consultor, ao descobrir o *serial killer* que sequestra jovens universitárias, ele presencia o assassino, Jacobs, matar sua esposa e ferir gravemente a sua filha. Will reage atirando nele e socorrendo a menina. A partir desse acontecimento, o agente Jack Crawford indica que Will seja acompanhado por um psiquiatra, que vem a ser o próprio Dr. Hannibal Lecter.

⁷ Temporada 2 – Will está preso e tenta provar a sua inocência de dentro do hospital psiquiátrico. Uma colega de trabalho tenta ajudá-lo, mas Hannibal acaba dando um fim nisso. Ele manipula e mantém as provas que implantou contra Will funcionando. Hannibal passa a substituir Will nas consultorias para o FBI. Jack passa a suspeitar de Lecter, e o final acaba levando ambos e Will a um confronto totalmente manipulado.

Temporada 3 – A terceira temporada é um remake de *Dragão Vermelho*. Hannibal foge para a Itália com sua psiquiatra, enquanto isso, todos os personagens que foram vítimas da manipulação de Hannibal estão à sua caça.

Com a chegada de Lecter para assessorar o FBI, os crimes esporádicos dos arcos narrativos curtos por hora se mesclam a outros crimes mais elaborados e artísticos – que chamam tanta atenção da polícia que cogitam o retorno de um assassino que estava adormecido há dois anos: o *Chesapeake Ripper*. Ao focarem esse novo âmbito, descobrimos que esse criminoso é o próprio Hannibal Lecter, que já incriminou no passado outro personagem em seu lugar, Guideon, um médico. Agora, Guideon quer provar à polícia que é o tal assassino, e eles percebem que isso tudo foi uma farsa. Para culpar outro autor de seus crimes, Hannibal passa a manipular provas e pessoas para acreditarem que Will Graham é esse assassino.

Pensando sob a lógica da construção de arcos narrativos, os arcos curtos são sobre os crimes investigados pelo FBI, em que basicamente conhecemos novos casos e assassinos a cada episódio, tal como em séries de investigação policial como *CSI* ou *Criminal Minds*, que possuem, como principal, um crime pronto e o acompanhamento da investigação desse crime, sem influência e alteração sob as ações já feitas (TODOROV, 2003). Como vimos na fundamentação teórica, esse é um dos tipos de narrativa, tal como conceitua Machado (2000). O primeiro é o das meninas universitárias que estão desaparecendo, e, posteriormente, descobrimos que o assassino desse caso é Garret Jacob Hobbs, mas que há um copiadador.

Ao longo do primeiro episódio, vamos acompanhando os passos da polícia e da investigação como um todo para encontrá-lo – e esse processo se repete em todos os casos que surgem na série. Cabe ressaltar que essa lógica de novos casos a cada episódio é uma estrutura de narrativa comum àqueles tipos que possuem uma história que se resolve em um só episódio (MACHADO, 2000). Além disso, são esses pequenos casos que movimentam e dinamizam a trama e permitem que ela dure e se mantenha dinâmica, de certo modo, pois articula personagens que entram e saem da trama, envolvidos em casos distintos, sem necessariamente interferir no enredo principal.

Apesar de estar nesse mesmo arco investigativo, temos um tema que discorre ao longo das três temporadas, que, apesar de surgir somente no meio da temporada, é o gancho principal do arco longo: é a caçada do FBI por um assassino chamado *Chesapeake Ripper*, que é procurado há anos, mas não se sabe quem é. Essa busca torna-se clara ao espectador de que se refere a uma caçada ao próprio Hannibal – um assassino invisível aos olhos do FBI, mesmo estando ali dentro como consultor nos casos.

O mesmo arco longo articula a relação entre os dois protagonistas da série, que acarreta no desenvolvimento do enredo do arco principal. Hannibal, ao conhecer Will Graham, desperta uma curiosidade sobre o que poderá acontecer ao fazê-lo “chegar perto demais”, como diz a personagem Alana Bloom – ou seja, ver no que vai dar quando Will extrapolar os seus limites ao se aproximar tanto das cenas de crime, quanto dos assassinos. Ao longo disso, vemos o desenrolar da história do crime trocado, pois Hannibal consegue manipular provas e pessoas para que Will seja tido como culpado e preso ao final da temporada em seu lugar.

Parte da construção do personagem Hannibal Lecter permeia o mundo artístico e dos sentidos aguçados que ele construiu e possui⁸. Isso é trabalhado na obra tanto na estética do contexto, como em seu consultório, sua casa, sua apreciação pela arte – tocando instrumento ou assistindo e/ou escutando concertos – e em seus desenhos detalhados quanto na estética de seus crimes, que, em determinado ponto, estão diretamente relacionados à estética de alguma pintura.

Existe um jogo de esconde e mostra com Dr. Lecter, já conhecido e atualizado em praticamente todas as obras que tratam de *serial killers*. Geralmente, é sabido o quão perigoso é o assassino, e se buscam indícios para provar sua condição, ou, ainda, como em *Hannibal*, não se consegue ver – existe uma espécie de terror invisível. Os *serial killers* são personagens que se escondem e que criam em seus mundos uma estética própria para se mostrarem ao espectador. Em *Hannibal*, noto que existe uma estetização do horror, que é atrelada às cenas de crime e também à gastronomia – visto que ele é, também, um canibal. Dr. Lecter é, a nosso ver, um assassino artista: que vê em seus atos abomináveis uma beleza de obra de arte.

Em entrevista⁹ o diretor de fotografia da produção explica a importância de cada cenário para a construção visual e estética em *Hannibal*, tanto com relação aos personagens quanto ao todo da série. Cabe, nesse momento, atrelar essa enunciação de Hawkinson com o que Brett Martin (2014) fala sobre o trabalho das imagens, que ficam livres do básico estipulado para as gravações típicas televisivas e ganham em liberdade: “Agora, poderiam trabalhar com sombras e com escuro,

⁸ De acordo com entrevistas ao canal AXN dadas por Fuller e Mathew Davies, o *showrunner* se inspirou nas obras e no estilo de David Lynch⁸ para construir a série. A inspiração parte do viés expressionista e da mistura de aspectos de gêneros diversos para a construção de uma só obra.

⁹ Essa entrevista inspirou o movimento de análise dos locais em que a série acontece, a partir da fala de Hawkinson, diretor de fotografia da série, e David Slade, produtor/diretor: *Refined Savagery*, à American Cinematographer, por John Calhoun, em 2014.

com a hipnótica profundidade de campo, com tomadas amplas, lindas e intermináveis, com a pirotecnia manual, e toda a gama de recursos que antes só existiam nos filmes para cinema” (tradução nossa, p. 34). Esse comentário transmite a ideia de complexidade na construção visual da série e em como cada decisão foi intencional para causar a impressão incômoda que temos ao assistir alguns *takes*. Tal como Chabrol e Rohmer (1979) comentam sobre a importância da forma em Hitchcock, aqui, também, houve a execução de uma forma para mostrar e montar tais lugares, com tais objetos, para que o espectador fosse envolvido por essa atmosfera. As concepções a seguir, que foram explicitadas pelos realizadores, irão nos auxiliar a compreender a construção cinematográfica de alguns lugares, portanto, são informações relevantes para questões de análise.

Agora trazemos a descrição e análise dos lugares em que a série se desenrola, pois, este passo é necessário para entender o contexto da trama e como incidem algumas de suas características e estilísticas na construção e composição de cenários e cenas. Eles podem ser resumidos em: FBI, que é o local que vemos o dia a dia da investigação criminal; casa de Hannibal Lecter, onde o cenário é dividido em cozinha, sala de jantar e consultório; casa do Will Graham, onde acompanhamos em suma o seu processo de adoecimento e outros arcos afetivos; e por fim, as cenas de crime, que são locais esporádicos em que surgem os assassinatos a serem investigados.

No FBI, temos um cenário mais operacional, onde o trabalho de todos ocorre. Além de escritório, necrotério e sala de biópsia, também existe a parte referente à academia de polícia, onde ocorrem as aulas dadas pelo personagem Will Graham. É o local onde as tramas ganham gatilhos através das pistas que surgem durante as análises da perícia, e também o local em que acontece parte de suas alucinações e insights tidos por Graham. Como podemos notar através do *frame* a seguir, neste local, temos a identificação do uso da iluminação pensada como uma figura para criar uma afetação diferenciada ao público. Existe uma penumbra no entorno do personagem, como se algo sombrio estivesse em sua volta, e no entorno mais próximo a ele percebemos uma iluminação sutil. Na verdade, talvez o uso mais recorrente para criar os cenários e sensações dessa série seja a própria sombra e a paleta de cores.



Figura 1 – Impressão de tela da série *Hannibal*. A sala de aula do FBI.

Identificamos, aqui, na dissecação desse cenário, que nesse *frame* o que precisamos perceber é a composição de luz, que traz uma sensação de algo pesado ali, com os tons escuros. Também não podemos deixar de reparar na figura que está presente e será importante para entender a composição de cenas desse tipo: o sangue. Cabe acrescentar que os produtores explicam que o único local que foge da construção cinematográfica estruturada pela escuridão de *Hannibal* é o FBI, em especial o necrotério. Devido a pesquisas que fizeram sobre locais deste tipo, descobriram que eles geralmente não são iluminados por luzes artificiais, para não deprimir os funcionários que trabalham realizando autópsias. Por isso, este local é mais claro e brilhoso que o restante dos cenários.

Já nas cenas de crime, o que mais nos salta aos olhos é a estetização da morte construída pela série. Essa parte engloba o que chamamos anteriormente de manipulação física. A cada corpo encontrado, é um novo cenário, com um corpo artisticamente colocado (ou partes dele), de uma forma que chega a causar um desconforto em quem assiste ao pensar (e achar) que aquela cena é bonita, limpa, clara. A iluminação também faz parte da construção da cena como um fator importante, à primeira vista, como pode ser percebido no *frame* a seguir com a contraluz que exalta a silhueta do corpo desfalecido. Essa limpeza artística vista nas cenas se contrapõem ao que geralmente estamos acostumados a ver em audiovisuais do gênero de horror – e até mesmo policial: sangue para todo e qualquer lado, uma bagunça visual. Aqui, não. É entregue a nós uma cena minuciosamente pensada para apresentar a morte.



Figura 2 – Impressão de tela da série *Hannibal*. Assassinato da menina fincada em chifres.

A composição dessa “harmonia” é simples, porém, mais impactante. São figuras, que se resumem a corpos de pessoas mortas. E a luz, arquitetada para fazer com que aquele corpo se destaque esteticamente agradável. Todas as cenas de crime obedecem a esse tipo de estética, nenhuma morte é comum. Posteriormente, pretendemos selecionar as cenas de crime mais marcantes ao longo da primeira temporada, para analisar sua construção e as elipses que evocam.

A casa de Hannibal é composta por três lugares principais: consultório, cozinha e sala de jantar. O consultório do Hannibal, por sua vez, é um dos lugares mais estáveis visualmente e que mais marca a quem assiste e vê as duas janelas enormes e suas cortinas. O cenário é muito escuro, com apenas dois riscos de luz transmitidos através de duas janelas idênticas, que ficam alinhadas às cadeiras de paciente e psiquiatra. Além disso, o consultório tem dois andares e é um dos lugares em que as tramas são elaboradas e várias cenas do protagonista em ação ocorrem. Conforme citado anteriormente, foi a partir dessa cena que suspeitei algo expressionista presente na série, identificado através dessa “arquitetura da luz”.



Figura 3 – Impressão de tela da série *Hannibal*. O consultório.

Identificando novamente um cenário, percebemos que no consultório de Hannibal não existem as tais figuras utilizadas para o horror artístico – o que já mostra um ponto destoante dos demais locais. Porém, o ponto mais forte aqui é a iluminação, como já foi descrito; e a cor – vermelho – novamente presente. Aqui é onde mais ocorrem as manipulações mentais feitas por Lecter, pois ele costuma persuadir seus pacientes e em especial, o personagem Will Graham, que possui toda a sua história na trama baseada nesse jogo.

Na sequência, vemos que a cozinha e a sala de jantar do Hannibal não são no mesmo ambiente, mas aparecem sempre juntas, pois as sequências são dele preparando e servindo o alimento – que na maior parte das vezes fica bem explícito que é humano. No caso que retrato a seguir para exemplificar, é uma sequência de quadros em que ele está na cozinha preparando e cozinhando este pulmão, facilmente identificado como algo humano pelo seu visual e também pela narrativa, que nesse momento diz que esse é o órgão que falta em uma das vítimas. Em seguida, aparece ele fazendo uma refeição, comendo o pulmão, envolto de uma escuridão. As demais cenas nestes locais obedecem a este visual: comida bem identificável e clara na cozinha e pouca iluminação na sala de jantar, com um foco de luz mais voltado para o alimento. Geralmente, as cenas que se passam na cozinha e na sala de jantar são as que mais afetam os espectadores: instigam, assustam, reviram o estômago. Também as identificamos como os momentos que evocam estados emocionais intensos, de acordo com Ionita (2014).

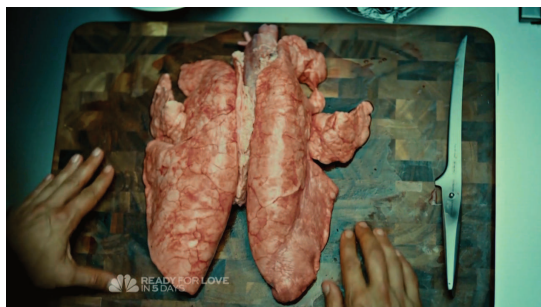


Figura 4 – Impressão de tela da série *Hannibal*. O alimento.

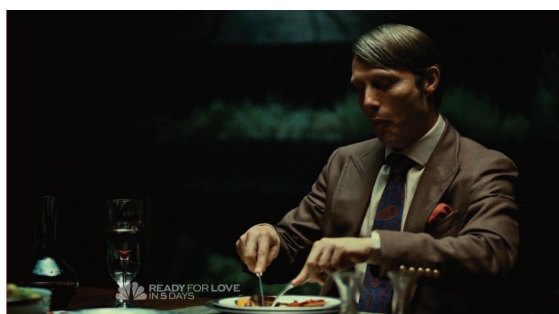


Figura 5 – Impressão de tela da série *Hannibal*. O jantar.

Na cozinha, e nas cenas de crime, é onde vemos com mais recorrência as figuras mais fortes: como pulmões, nesse caso (sejam crus, ou cozidos), e também, geralmente, são destes objetos que surgem as elipses. Sabemos que para aquele pulmão estar na cozinha de Hannibal, ele o tirou de alguém. A iluminação, por sua vez, contrasta nos dois ambientes: na cozinha, a iluminação é parelha para que sejam bem identificados os elementos que são manuseados; ao passo que, na sala de jantar, existe uma penumbra circundada em Hannibal, e essa iluminação estável é vista somente direcionada aos pratos. Este é o único local da série que possui diferenciação com relação ao uso da iluminação, pois os alimentos precisam ser bem destacados com a luz suavizada. Cabe ressaltar algo que pode aparecer em outro momento e também caracteriza esses dois locais: geralmente, Hannibal trabalha ao som de música clássica.

Por fim, a casa de Will Graham é o cenário fixo mais distante dos demais, talvez sirva para ilustrar um aspecto presente na fisionomia intelectual do personagem, que não é muito adepto de aproximações e afeições com outras pessoas, devido ao seu diagnóstico psicológico. Isso também fica claro na construção dos olhares do personagem através dos quadros, que geralmente não

são correspondidos por Will, que volta os olhos para baixo. Através do *frame* a seguir, demonstro a atmosfera presente na casa do personagem, que também é bem escura.



Figura 6 – Impressão de tela da série *Hannibal*. Casa de Will Graham.

A harmonia aqui também é simples, apesar de ser o cenário mais conturbado e em que ocorrem a maior parte das alucinações, devido à mente perturbada do personagem. São tons frios e uma iluminação escura (ou a falta dela). A construção da casa de Will traz muito do personagem e sua personalidade. Também é nesse local em que diversas tensões tanto cinematográficas quanto narrativas acontecem, como as alucinações de Graham, que podem ser pensadas como figuras que causam horror artístico, pois elas sempre se referem às cenas de crime em que ele participou, e por isso torna-se um lugar importante para analisarmos.

No episódio piloto, revelam David Slade e James Hawkinson, que a preocupação era **como** fazer o protagonista Hannibal aparecer da maneira adequada – como o personagem é algo escondido, que ninguém consegue enxergar o que ele realmente é, optaram por mantê-lo sempre envolto em uma escuridão. Já a construção de Graham, devido ao seu estado intelectual que é abordado desde o início, fez com que os produtores o mantivessem sempre isolado do quadro, de alguma maneira – principalmente se estivesse em meio a outros personagens. Essa informação permite que pensemos a respeito não só da construção de cenários, mas também como isso foi realizado intencionalmente para influir na apresentação dos personagens.

Além disso, os profissionais revelam que pinturas serviram como inspiração para a criação do visual da série, em especial a pintura *Tomada de Cristo*, de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1602): David Slade a mostrou para Hawkinson e ela se tornou parâmetro para diversas cenas que são tomadas pela escuridão e iluminadas por um pequeno feixe de luz vindo de alguma janela. “Você realmente tem que olhar para a tela e ver nas sombras”, explica Hawkinson. Também conhecida como “Captura de Cristo”, a pintura consiste na representação do momento bíblico em que Cristo foi preso. Ela possui o fundo todo escuro, com poucos focos iluminados no rosto dos personagens ali representados. De fato, é exatamente deste modo que os personagens são representados.

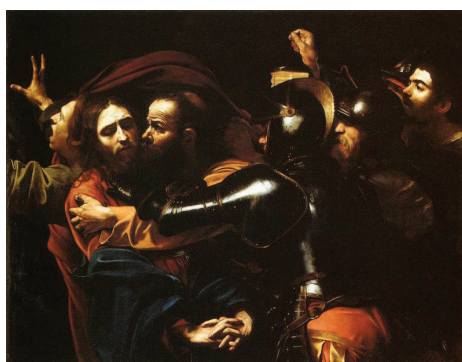


Figura 7 – Pintura de Caravaggio, domínio público.



Figura 8 – Impressão de tela da série *Hannibal*. Hannibal nas sombras.

Inclusive, essa escuridão que acompanha Hannibal é transmitida aos demais personagens ao decorrer da narrativa. É como se fossem afetados e manipulados pelo personagem – e assim, atingidos pela escuridão. Hawkinson (p. 94) também

traz comentários interessantes sobre o que, aqui, chamamos de esfera de manipulações mentais. Ele explica que nos primeiros episódios da primeira temporada a divisão entre o mundo real e o mundo interior de Will Graham eram bem divididos, pelo marco do pêndulo na tela que antecedia suas reconstituições. Porém, ao longo da sua piora com a encefalite e a exposição às fortes cenas de crime que o afetaram, o personagem começa a ficar cada vez mais confuso, e esta confusão nos é representada pela fusão dos dois mundos: não se sabe mais o que é alucinação e o que é real. Essa manifestação da piora da saúde de Graham também pode ser relacionada ao horror psicológico, representado com esta mescla entre o real e o irreal.

A narrativa da série, por sua vez, mantém uma estrutura complexa que engloba a mistura de diversos arcos narrativos – curtos e longos – que emolduram as manipulações de Lecter. Pensando a partir dos conceitos de Deleuze (1983; 1985), a obra mescla a grande e a pequena-forma, como se contasse mais de uma história ao mesmo tempo, misturando gêneros e estilos. A forma dela, além de atualizada conforme os moldes deste tipo de narrativa e de sua criação já conhecendo seu público conectado e as formas via *streaming*, traz um esquema de enredo já conhecido, como vimos anteriormente. Esta mistura entre estilos e referências mescladas nos desperta curiosidade, e por isso moldamos os recortes para que fosse possível dar conta das atualizações que encontramos, entendendo a linha narrativa do crime trocado, principal história contada nesta primeira temporada.

Antes de adentrar nas minúcias da história desta primeira temporada, apresento os personagens e uma sinopse de cada episódio, para que o leitor possa melhor compreender o contexto no momento da análise e de onde partem os personagens, organizo este pequeno trecho para apresentá-los. A série possui um elenco principal composto por nove personagens, que se cruzam de diversos modos e situações durante as tramas para a composição da narrativa e de seus arcos. Alguns deles, inclusive, acabam dividindo o protagonismo em todo o decorrer da história.

Cabe ressaltar que ao longo da análise cito personagens transitórios da trama, que não estão descritos abaixo. Eles movimentam os arcos curtos, e por isso, não mantêm uma linearidade em sua participação na temporada.

Primeiramente, devemos conhecer **Hannibal Lecter** (Mads Mikkelsen) – ele é um médico psiquiatra que faz consultoria para o FBI e auxilia na elaboração de

perfis criminais dos suspeitos. É, também, o *serial killer* canibal mais procurado pelo departamento de polícia. Traços de sua construção, enquanto personagem, preveem que o espectador já o conhece das obras anteriores.

Em seguida, devemos conhecer **Will Graham** (Hugh Dancy) que, curiosamente, aparece na série antes de Lecter – é um professor da academia do FBI, agente especial, com certo grau de deficiência intelectual, que, por ter certa sensibilidade empática, é chamado também para auxiliar a polícia indo a campo e analisando provas para traçar o perfil do assassino procurado. Acredito que seja o personagem que divide o protagonismo com Hannibal.

Alana Bloom (Caroline Dhavernas) é outra personagem importante para a trama – ela é professora de psiquiatria e também atua como consultora do FBI, foi aluna de Lecter e o indica para Jack Crawford. Ao longo da trama, envolve-se em questões românticas com ambos os protagonistas.

O personagem **Jack Crawford** (Laurence Fishburne) é imponente no enredo e gatilho para diversos arcos – agente especial do FBI, responsável pelas investigações, o chefe. É ele quem chama Will Graham para participar das investigações e contrata Hannibal como consultor.

Fredricka Lounds (Lara Jean Chorosteki) – a Freddie, uma jornalista sensacionalista que mantém um *blog* que dá detalhes de crimes. Geralmente, ela os consegue invadindo as cenas de crime que estão isoladas, e acaba se envolvendo como testemunha e até mesmo vítima em diversos crimes.

Outra personagem que surge em alguns momentos é **Bedelia du Maurier** (Gillian Anderson) – a psiquiatra de Hannibal Lecter, que o conhece mais que os demais personagens. Em determinado momento da trama, percebemos que eles tem algum segredo escondido.

Agora, vamos conhecer os personagens que trabalham no FBI: **Beverly Katz** (Hetienne Park) – investigadora do FBI que atua nos laboratórios e cenas de crime, torna-se amiga de Will Graham. **Jimmy Price** (Scott Thompson) – investigador do FBI que também atua nos laboratórios em cenas de crime, especialista em digitais e geralmente trabalha em conjunto ao **Brian Zeller** (Aaron Abrams) – que também é investigador do FBI, lida com as causas de mortes. Em determinado momento, vazam informações para Freddy Lounds.

Para essa primeira temporada, é importante conhecermos dois personagens que surgem a partir de um dos crimes banais que serão analisados. **Abigail Hobbs** (Kacey

Rohl) – filha do primeiro assassino que o FBI investiga nessa temporada. Sua presença acaba interferindo nas manipulações e na relação entre Will e Hannibal. E **Garret Jacob Hobbs** (Vladimir Jon Cubrt) – é o primeiro assassino que o FBI investiga, sua imagem é sempre repetida nas alucinações de Will Graham, pois foi sua primeira vítima no retorno do trabalho em campo.

Do meio para o final da temporada, conhecemos **Abel Guideon** (Eddie Izzard) – cirurgião, preso no Hospital para Criminosos Insanos, alega ser *Chesapeake Ripper*, e **Frederick Chilton** (Raúl Esparza) – responsável por administrar o Hospital para Criminosos Insanos, atende alguns pacientes.

A sinopse dos episódios é importante para que o leitor entenda como os acontecimentos se dispõem na linha temporal que a série apresenta. Tendo em vista que, apesar de trazermos o contexto e o *ploting* inicial dessa primeira temporada, em diversos momentos reconstruímos essa linha do tempo para entendermos e analisarmos os arcos em separado, unindo todas as informações que parecem ser pontas soltas.

No **primeiro episódio**, Jack Crawford chama Will Graham para trabalhar como consultor em um caso que o FBI está investigando, de meninas universitárias que estão desaparecendo. Para completar o time, Crawford convoca o psiquiatra Hannibal Lecter para auxiliar também. Will acaba afastado por uns dias por se aproximar demais de um caso, e, no **segundo episódio**, volta a trabalhar em cenas de crime e se envolve em um caso em que o assassino é um farmacêutico que planta cogumelos em suas vítimas, como um jardim.

Durante o **terceiro episódio**, o arco do crime das universitárias desaparecidas continua. Crawford suspeita que Abigail esteja envolvida nos crimes de seu pai, a menina acorda do coma, e Will, Hannibal e Alana não querem que ela seja exposta a isso. Eles a levam de volta à Minnessota, e acaba acontecendo um confronto entre ela e o irmão de uma das vítimas. No **quarto episódio**, ocorre a investigação que envolve crimes realizados por um grupo de crianças, influenciados por uma mulher adulta a voltarem para casa e assassinar suas famílias. Resquícios do primeiro episódio se mantêm ao longo de toda a temporada, e Hannibal e Abigail passam a se ver fora do hospital em que ela está internada.

O FBI, durante o **quinto episódio**, está em busca de um assassino que transforma suas vítimas em anjos para que zelem por ele. A esposa de Crawford conta um segredo para Hannibal, e não quer contar a seu marido – esse arco curto

que surge é somente um melodrama que potencializa algumas manipulações de Lecter, mas que não afetam o arco principal. O **episódio 6** traz à tona o possível retorno de um assassino cujo rosto a polícia desconhece. Will acredita que ele, o *Chesapeake Ripper*, esteja à solta, enquanto isso, Crawford relembra a última possível vítima desse assassino: sua estagiária Miriam Less. No **sétimo episódio**, o caso de *Chesapeake* ainda está em investigação, ocorrem alguns crimes com características semelhantes e surge a dúvida se são todos do *Ripper* ou se está havendo outro assassino imitando suas técnicas, o que serve para despistá-los. Will piora seus pesadelos com Abigail Hobbs, e Hannibal se aproxima de sua psiquiatra – surge mais um elo misterioso envolvendo o protagonista e seu passado.

O **oitavo episódio** traz uma nova história temporária: o FBI investiga o crime em que o assassino expôs as cordas vocais da vítima e montou um violoncelo; coincidentemente, descobre-se que o executor é amigo de um paciente do Hannibal. Além disso, surge mais um contexto afetivo em que Will e Alana Bloom se aproximam. Durante o **nono episódio**, começam a surgir traços mais fortes de que algo está errado com Will, que passa a ter perda de noção do tempo e lapsos de memória. Assustado, pede ajuda à Hannibal. Enquanto isso, em mais um crime esporádico, o FBI investiga o assassino que montou um totem com cadáveres humanos. A doença de Will piora no **décimo episódio**, e ele contamina uma cena de crime em que está trabalhando. Hannibal o leva para consultar com um médico amigo seu, e descobrem que ele tem encefalite e escondem o diagnóstico.

No **episódio 11**, Guideon – o falso *Chesapeake Ripper* – foge e quer assassinar todos os psiquiatras que o atenderam e manipularam de alguma forma, de modo que ele acreditasse ser esse assassino. A comunicação entre eles é feita por meio do *blog* de Freddie Lounds, que é sequestrada, e Will Graham tenta agir contra Guideon e é manipulado por Hannibal.

Entendendo que há um assassino copiado e querendo entender como ele se infiltrou nos casos, no **décimo segundo episódio**, Will vai à Minnessota com Abigail, mas, como suas alucinações estão fora de controle, acaba perdendo a menina. Hannibal convence Crawford que Will é perigoso, e revela para Abigail que ele é um assassino tal como seu pai. Por fim, o desfecho da série em seu **último episódio** é a fatídica troca – Hannibal entrega provas à Crawford que incriminam Will. Ele é preso e as evidências, de fato, apontam para sua incriminação. Desesperado, foge

rumo ao Hospital para Criminosos Insanos e leva Hannibal à Minessota para provar sua inocência e culpá-lo.

2 - PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Aqui, iniciam as discussões teóricas para pensarmos a obra *Hannibal*. Primeiramente, iniciamos com uma contextualização sobre as séries pensadas para a televisão, como esse meio funciona para esses produtos, como os processos complexos se dispõem atualmente. Para isso, entendendo que este movimento ocorre em um contexto tecnocultural, contamos com o aporte de Debra Shaw (2008), João Ladeira (2016) e Gustavo Fischer (2013) para falarmos sobre tecnocultura, Brett Martin (2010), Jason Mittell (2012) e Arlindo Machado (2000) para discutir sobre a produção e formato de narrativas seriadas televisivas e suas pretensões estéticas.

Em seguida, entramos em uma breve discussão sobre os gêneros e estilos, primeiro sobre o horror, e em seguida o policial, para entender como funcionam seus diversos formatos. Isso irá permitir compreendermos as atualizações do gênero na série, como, por exemplo, suas linhas expressionistas que entenderemos a partir de Eisner (1965; 1985), bem como pensar no horror como um afeto e na construção do monstro, a partir de Noël Carroll (1990) e Robin Wood (2003). A partir destas articulações e hipóteses levantadas, acrescidas de uma análise sobre outros gêneros a partir de Todorov (2003), poderemos perceber que *Hannibal* é uma mistura de gêneros e estilos: horror, policial, expressionismo, suspense.

Na sequência, o foco é a narrativa, o próprio enredo que encontramos na obra. Conforme o que vimos na seção anterior sobre os diversos tipos diferentes que existem dentro dos gêneros, notamos que em *Hannibal* a história é a do crime trocado, que é uma referência ao cinema de Hitchcock, e por tanto, a partir de Truffaut (2004) e Chabrol e Rohmer (1979), desdobraremos a respeito.

Posteriormente, a fundamentação se desdobra sobre a construção cinematográfica. Eisenstein (2002) e Aumont (1993; 2004) nos auxiliam a compreender a montagem e as ideias de quadro, enquadramento e plano. A partir de Deleuze (1983; 1985) entendemos o funcionamento da grande e pequena forma, compreendendo como os formatos clássicos do cinema ainda se fazem presentes nas séries. Além disso, a partir dele e de Gerbase (2014), entendemos o funcionamento das elipses, que são utilizadas aqui como um recurso estético. E, por fim, mas não menos importante, cabe discutirmos sobre as formas cinematográficas

do expressionismo, a partir de Eisner (1965; 1985), para captarmos características que se atualizam em *Hannibal*.

2.1 - Televisão: as séries

Antes de adentrar conceitos específicos sobre a construção de seriados televisivos e seu viés criativo, é preciso partir do contexto do qual falamos. Para isso, e indo de acordo com a proposição do lugar do qual partimos, entendemos o audiovisual a partir de um olhar tecnocultural. Assim, a partir de Fischer (2013), compreendemos que discutir sobre *tecnocultura* é importante para pensarmos nas audiovisuais – temas estes que são caros para o grupo de pesquisa¹⁰ em que este estudo está vinculado. De acordo com o autor “O que se quer evidenciar, portanto, é uma angulação de pesquisa que se apresenta interessada nas materialidades midiáticas, pensadas em suas técnicas e estéticas, mas como substâncias da cultura” (FISCHER, 2013, p. 43). A essa cultura, com novos formatos, mediações, usos e apropriações que envolvem a tecnologia é o que entendemos como tecnocultura, a partir de um conjunto de autores.

Partimos aqui do olhar de Debra Shaw (2008), e o que traz em sua obra intitulada “Technoculture: the key concepts”, embasando suas concepções a partir de Benjamin e MacLuhan – sobre a reprodutibilidade técnica e as mudanças instauradas a partir de novas tecnologias (FISCHER, 2013, p. 48-49). Existe um conjunto de ferramentas e técnicas para a produção de cultura (SHAW, 2008, p. 1). A autora divide essa ideia em duas questões centrais: a) a cultura depende da técnica; e b) por causa disso a técnica é algo onipresente. Assim, todas as relações que temos com a cultura são mediadas por alguma técnica. A cultura contemporânea é afetada pela (ou é a própria) tecnocultura. A autora diz que a tecnologia parece mágica em dois sentidos: seu funcionamento, pois a evolução da mesma, por vezes, ultrapassa a compreensão dos leigos; e por esperarmos que elas mudem nossa vida para melhor. Vemos esse panorama do impacto tecnológico em diversos âmbitos sociais desde a Segunda Guerra Mundial, mas, aqui, volto o olhar às formas de arte e sua evolução – em especial, com a televisão. A tecnologia não afeta somente a técnica do meio, mas também a nossa experiência com relação a ele. Desse modo, Shaw (2008, p. 4-5) especifica que o estudo da tecnocultura se

¹⁰ Audiovisualidades e tecnocultura: comunicação, memória e design (TCAv).

refere à relação entre: cultura, tecnologia e como essa relação se expressa, por exemplo, na cultura. Não existem dúvidas de que essas relações influenciem na produção de conteúdo, em específico, nesse caso, séries de televisão. Ainda de acordo com Fischer (2013, p. 50) a contribuição que a autora deixa sobre este conceito é de que ele funciona como a imagem de um *loop* entre as tecnologias.

Tal como a autora traz um olhar ao que Walter Benjamin dizia sobre a reprodutibilidade técnica, notamos como este processo de disseminação cultural foi ampliado e modificado a partir da tecnologia e de suas evoluções. Essa expansão da tecnologia também culminou com a diversificação do conteúdo audiovisual, a técnica permite que vejamos conteúdos diferentes e que antes não eram feitos, ou não eram tão disseminados. A diversificação está, também, na maneira de fazer. De acordo com Ladeira (2016):

A expansão do audiovisual – segmentado, flexível, diversificado – em estruturas de streaming – com seus acervos, emissoras desagregadas, conteúdo inédito – proporciona dinâmicas que retomam a circulação da imagem de uma perspectiva muito mais intensa (p. 50).

A cultura, afirma Ladeira, é associada à predominância do *software* (2016, p. 50), que nos dispõe conteúdo *on demand*, tal como a *Netflix* – com seu acervo de filmes e séries, divididos por temas e relacionando conteúdos que possam ser do agrado de seu usuário. Foi através deste software que tivemos contato com a obra que aqui analisamos, por exemplo. É um novo modo de assistir televisão: é possível pausar, ou ela pausa sozinha, se por acaso ficar muito tempo sem interagir com a interface, ela avisa o que tem de novo, o que podemos gostar com base no nosso gosto por *Hannibal*, por exemplo. A própria *Netflix*, neste novo modelo de produção e circulação que vivenciamos, tornou-se uma importante produtora de conteúdo próprio. Sobre estes novos processos que nos referimos aqui, que são também importantes para entender as séries na contemporaneidade.

Ladeira (2016, p. 50-51) ainda afirma que esse processo permite que a imagem possa “tomar o informacionalismo para si”. É como se agora a produção de audiovisual só fosse possível conhecendo os gostos e vontades dos indivíduos espectadores, apesar de ser produzido para todos, ela pensa também nos gostos particulares da época e de determinados nichos. Deste modo, é preciso termos como ponto de partida que se hoje temos acesso a este tipo de conteúdo mais trabalhado, por diversos canais e com tanta variedade, a causa foi o avanço da

técnica. Caso não houvesse mudança tecnológica para mediar a cultura, provavelmente ainda estaríamos presos ou restritos a três ou quatro canais e conteúdos. Por isso, é importante considerarmos o contexto em que estamos inseridos, para então compreender o processo de produção dentro da tecnocultura. O quadro que temos hoje, como traz Ladeira (2016) em sua obra, é uma “imitação do excesso”, com uma multiplicidade de conteúdos que de alguma forma deram certo, sendo repetidos nos mesmos moldes. Essa sugestão culmina com as articulações de pensamento que Mittell (2012) dispõe sobre a narrativa complexa, que é como tal, devido a todas essas mudanças técnicas e culturais já explicitadas pelo viés da tecnocultura, também algo complexo.

Houve um enfraquecimento do monopólio televisivo, uma fragmentação do público e, por consequência, uma demanda de programação inovadora. E, neste ponto, entram os possibilitadores deste feito: os seus criadores, em especial, o *showrunner*, criador da história, e a técnica. Mittell, inclusive, fala de um aspecto interessante sobre a mudança do público: ele se torna metarreflexivo¹¹, e tende a perceber, nas séries deste tipo, duas coisas ao mesmo tempo: a técnica e a diegese.

A televisão como produtora de conteúdos renomados e de qualidade não foi uma constante, de acordo com os levantamentos. Geralmente, os grandes criativos estavam no cinema – ou seja, lugar no qual (dizia-se) a arte acontecia. Porém, por volta da década de 90, começa a emergir da televisão diversas séries que chamaram a atenção do público e da crítica. A partir destas tais novas técnicas, formatos e modelos criativos, algumas produções se tornaram marcos neste novo modelo. Para entender melhor como se deu este processo, contamos com as concepções de Brett Martin, sobre o processo de construção de séries renomadas a partir dos anos 1990, e de Jason Mittell, sobre como se constituem as narrativas destas obras.

2.1.1 - *Showrunner* e a ascensão das séries

O livro *Difficult Man* de Brett Martin discute sobre a grandiosidade das séries e o poder dos *showrunners*. Ele parte da ideia de que, a partir dos anos 90, essas

¹¹ A ideia de metarreflexivo, para o autor, condiz na ideia de que o público torna sua percepção mais aguçada com relação ao que ocorre na série – percebendo para além do que está intrínseco somente à história.

produções passam a ser “levadas a sério”. Seu panorama passa por todo o processo criativo e histórias de bastidores de diversas séries, a partir de entrevistas, livros e matérias encontradas sobre esse assunto que foram reunidas pelo autor. É possível acompanhar com a leitura uma linha do tempo, que passa pelas Eras de Ouro da televisão até o desmerecimento desse meio como arte, a idealização de algumas obras, o pensamento, as dificuldades e os problemas vividos ao longo do percurso de criação passados por grandes diretores, roteiristas e atores. Todos os nomes e casos citados contribuíram para essa fase de potência criativa da televisão: com novos formatos, novos personagens, novas histórias e um campo gigante de possibilidades e tentativas (de sucesso) em aberto.

Nas séries televisivas, os roteiristas têm mais espaço para produzir os seus roteiros, elaborar suas histórias e trabalhar seus personagens, o que, de acordo com a crítica, instaura uma Era de Ouro a partir de *Os Sopranos*¹², de 1990, obra de David Chase, produzida pela HBO. Além de problematizar a questão das séries que fizeram sucesso a partir dessa década na televisão, o autor afirma que esse sucesso leva a cara de um *showrunner*, mas esse é um processo [de construção de seriados] que também depende de seus colaboradores (MARTIN, 2014, p. 8).

Para o autor, os personagens das séries que se tornaram um sucesso eram diferentes do convencional, cada vez com mais frequência, vimos personagens infelizes, moralmente incorretos e complicados (MARTIN, 2014, p. 21) invadindo nossa casa através da televisão. Para o autor, o espectador estava em uma nova condição em seu relacionamento com os personagens: “Eles se envolviam em um jogo sedutor com o espectador, desafiando-o emocionalmente a investir, às vezes a torcer e até amar uma gama de personalidades criminosas cujos delitos acabariam incluindo tudo, de adultério e poligamia a vampirismo e assassinatos em série” (MARTIN, 2014, p. 21). Assim, o público foi se acostumando (e até mesmo se afeiçoando, diria eu) por personagens com vidas duplas, histórias complicadas e temas diferentes que não eram recorrentes nas obras de televisão, “esses programas apresentavam narrativas cruéis” (MARTIN, 2014, p. 22) – outro exemplo é a série *Dexter*¹³, produzida pela *Showtime*. Foi assim, por esse questionamento de

¹² A série *Os Sopranos* conta a história de Tony Soprano, um homem dividido entre os negócios da máfia, os problemas de família e suas consultas com a psiquiatra.

¹³ Aqui, o personagem principal é um analista de sangue da polícia de Miami e um *serial killer* que segue um código de conduta criado por seu pai adotivo, o policial Harry, de modo a matar somente outros assassinos. Com essas novas séries, o público não estava mais a salvo de imagens fortes e

“como adoramos estes caras maus?”, que surgiu a motivação por pesquisar obras desse tipo.

Essas duas séries que citamos, e trazidas pelo autor, se aproximam com *Hannibal* no quesito “dupla identidade”. Dexter, em especial, no quesito estético e na brutalidade explícita que se vê em cena: corpos esquartejados e uma estética de beleza para o horror. A partir dela, Martin (2014) afirma que foram alteradas as “regras” do que poderia ser visto em cena – foi como se a televisão, que antes protegia seus espectadores de determinadas atrocidades, agora os deixasse livres (e desprotegidos) para ver de tudo. Com essa emancipação de personagens e histórias +18, a televisão passou a compor sua própria arte no que se refere aos seriados norte-americanos.

Para contextualizar, outra discussão crescente nesse contexto é o formato das narrativas seriadas, que, em suma, de acordo com Arlindo Machado (2000), podem ser de três tipos diferentes: aquela que possui um enredo que se mantém e continua ao longo dos capítulos; as que possuem novas e independentes histórias a cada episódio; e, por fim, aquelas que mantêm somente uma mesma temática, e pode mudar os personagens, locações, etc. Já nesse novo âmbito da televisão, apesar de as obras serem mais curtas que o convencional da tevê aberta, contando com algo em torno de 12 episódios – ao passo que o tradicional era algo com 22 (MARTIN, 2014) – as histórias mesmo assim eram mais complexificadas, pois precisavam ser mais objetivas; esse formato acabava rendendo menos risco financeiro, e mais risco criativo (p. 23). Sendo assim, com mais liberdade de criação, fugia do padrão de franquias processuais com episódios independentes (como CSI, por exemplo).

A partir desse formato mais trabalhado das histórias, o autor Jason Mittell as intitula de narrativas complexas. Elas possuem diversos arcos narrativos que ocorrem em paralelo e possuem personagens mais ricos e multifacetados (MITTELL, 2012). Além disso, os modos de consumo também influenciam nessa ascensão narrativa, visto os recursos disponíveis como a própria televisão a cabo anteriormente, depois o DVD, *blu-ray*, *on-demand*, gravadores digitais, a própria internet propiciando locais de discussão e engajamento – o que o Martin (2014) chama de fãs-críticos e Mittell (2012) de engajamento. Também recursos de

aprendeu a acompanhar tramas menos previsíveis, sem dó aos personagens e seus futuros. Idealizada por James Manos Jr., oito temporadas de doze episódios, de 2006 até 2013.

manipular e assistir as produções fora do fluxo, e agora inclusive a Netflix, propiciam horas a fio de maratonas. Os próprios recursos cinematográficos e estéticos utilizados, como a direção de fotografia, ganharam maior liberdade – liberdade esta mais comumente vista no cinema – e auxiliaram em uma maior criação de vínculo entre espectador e obra, e, até mesmo, emissora, levando em conta o processo metarreflexivo que Mittell (2012) indica.

Ao mesmo passo em que existe a ascensão desse tipo de narrativa desde os anos 90, a obra que pretendo analisar possui e vai de encontro, ao mesmo tempo, essas características. *Hannibal* opera com uma dimensão de choque e impacto visual, desse modo, a história parece se tornar subordinada à imagem. A ideia que temos é que, quando se trata de séries, o *showrunner* leva o papel principal porque na tevê quem reina é o texto, ou seja, o roteiro. Mas aqui não é bem assim.

2.1.2 - Narrativas Complexas

Sobre narrativa complexa (MITTELL, 2012), sabemos que elas são mais ricas e multifacetadas que as narrativas seriadas tradicionais, como já foi citado acima. Elas exigem mais compreensão do espectador para acompanhar seus arcos narrativos curtos e longos que compõe a história e trabalha seus personagens.

Análises mais recentes contextualizam que existe certo grau de complexidade nas séries americanas atuais, em relação ao caráter dos personagens, e que as histórias estão mais elaboradas na produção televisiva. Em um texto que se tornou referência para o estudo das narrativas televisivas contemporâneas, Mittell (2012) afirma que a época entre 1990 e até os dias atuais pode ser considerada a era da complexidade televisiva.

Analisando então sob um olhar mais específico, cabe ressaltar como o autor caracteriza a complexidade narrativa:

A complexidade narrativa na televisão baseia-se em aspectos específicos do *storytelling* que aparentemente são inadequados à estrutura seriada que diferencia a televisão do cinema e também a distingue dos modelos convencionais de formatos seriados e episódicos. (MITTELL, 2012, p. 30-31).

Ele também relaciona esse novo tipo à mudança na indústria televisiva e tecnológica, à alteração de percepção e ao apelo que os criadores (roteiristas) da

tevé possuem sobre suas obras. Na televisão, os roteiristas podem ter mais liberdade de trabalhar seus personagens e histórias que em um filme de longa-metragem, pois não é entregue um material já pronto, mas, sim, de construção contínua. O autor ainda afirma que o cenário indica que as narrativas complexas são mais valorizadas na televisão que no cinema, pois as possibilidades de desenvolver um roteiro e personagens são mais amplas na televisão, onde as histórias se alongam.

Essas narrativas desse novo tipo criam um engajamento com o espectador, que, segundo Mittell, tende a se interessar mais pelas obras. Essa caracterização engloba o que se refere às séries produzidas recentemente, que possuem um caráter inovador em seu roteiro, personagem e interações vistas atualmente na televisão. Exemplos disso são as repercussões que ocorrem na Internet, que podem também funcionar como um termômetro do público para os profissionais que a produzem.

Mittell trabalha com a ideia de que a complexidade narrativa possui características diferentes da produção convencional, como a existência de arcos narrativos longos e curtos, histórias episódicas e seriadas. Fatos que se resolvem independentemente e outros que exigem um vínculo com o episódio seguinte. De acordo com o autor, um exemplo do vínculo entre o espectador, a mudança tecnológica e a narrativa são o fato de que é possível que o espectador analise determinado acontecimento de uma série complexa assistindo novamente por meio de DVD, replicando seu comentário para um grupo de fãs, etc.

Em última análise, a complexidade narrativa exige mais dos espectadores, pois apresenta características não convencionais. Ela une diversos modelos episódicos e seriados diferentes em um único produto, desvinculando esse formato do melodrama clássico que ainda é marca forte nas narrativas seriadas mais convencionais.

Um artigo feito por Maria Ionita (2014), intitulado “*Long-form Televisual Narrative and Operatic Structure in Bryan’s Fuller Hannibal*”, faz um breve apanhado sobre as discussões existentes sobre as produções da televisão. Comenta sobre serem consideradas melhores que as do cinema; e sobre como funciona este “contar histórias serializadas” no meio televisivo, a tal longa forma narrativa, que, basicamente tem como técnica antecipar e adiar simultaneamente o clímax (IONITTA, p. 23).

Ela traz aspectos sobre a narrativa complexa trabalhada por Jason Mittell – como um estudo que busca compreender essa forma narrativa da televisão: ele propõe, segundo a autora, que o que existe é um tipo de narrativa nem cinematográfica, nem de romance. Também é abordado, por exemplo, como os motivos que potencializaram sua aparição e a adaptação de formas já existentes: como a mudança no consumo de DVD's, canais por streaming, fragmentação das audiências que criou uma demanda por programação inovadora – as demandas e proposições deixadas a partir da tecnocultura. Com esse novo cenário, é possível manter enredos mais complicados (para o público que assiste acompanhado) e com grandes elencos. Esse formato já é conhecido pelas novelas, mas a partir de pequenos ajustes, como melhora no valor de produção, maior desenvolvimento dos personagens, e preocupação com a complexidade, e assim teve um reconhecimento mais “respeitável”, para Ionita (2014).

Em síntese, a autora diz que essa “*long-form narrative*” é conduzida além de pela antecipação e retardamento do clímax, e indo de acordo com Mittell, através da memória e do uso de recursos como *flashbacks*, que permitam ao espectador ir e voltar na narrativa. Além disso, para a autora, ainda a partir de Mittell, a série é algo metarreflexivo (do original *metarreflexive*), pois exige que o espectador perceba tanto na narrativa quanto na mecânica criativa do produto. Ela também traz a ideia de que *Hannibal* segue esse formato e vai além de uma simples história de detetive, pois a obra trabalha estados emocionais intensos através de uma forma diferente de narrativa e visualidade – contando com uma carnificina elegante, longos diálogos poéticos e cenas barrocas (IONITA, 2014, p. 24). Ou seja, para a autora, a complexidade visual complementa a complexidade narrativa, produzindo efeitos tal como em *Hannibal*. Esses efeitos, acreditamos, surjam a partir das misturas entre gêneros, estilos e artimanhas cinematográficas e narrativas.

Ainda para Ionita, é utilizada uma narrativa lírica em *Hannibal*. Sobre o que ela traz com relação aos estados emocionais, acredito que possa ser feita uma relação com o que o expressionismo alemão atualizado na série impõe: a criação de uma atmosfera, uma sensação diferente a partir do que mostra. Em última análise, indo ao encontro do que a autora diz, acreditamos que a dimensão visual também seja um importante item para a construção dessas narrativas complexas.

2.2 - Horror

Aqui, pretendemos discutir alguns aspectos referentes ao cinema de horror, e o gênero em si, buscando compreender o que se atualiza desse gênero na obra que vamos estudar. Para isso, primeiramente, traçamos um breve panorama sobre o cinema de horror e seus subgêneros e características. Contamos com autores como Carlos Primati, Nogueira, Costa e Wood. A proposta principal é conseguirmos pensar no horror como um afeto, partindo da filosofia do horror proposta por Noël Carroll. E, além disso, entendermos o papel do monstro no cinema, e como ele tornou-se o monstro humano que vive em nossa realidade, tal como funciona em *Hannibal*.

2.2.1 - Cinema de Horror

Acreditamos que, para melhor compreender certas atualizações e rastros presentes na série que vamos analisar, cabe pensar na herança deixada pelo cinema de horror. Ou, ainda, do próprio gênero de horror, presente desde seu gene em obras literárias, teatro e, enfim, no cinema. Sua popularidade se dá, acreditamos, pela busca e curiosidade do espectador pelo desconhecido e pela experiência de “quase morte”, vividos intensamente na segurança da sala de cinema ou do sofá de sua casa. Eu, inclusive, por ter interesse em entender o que atrai e como é feito esse tipo de cinema, fiz um pequeno curso há alguns anos. Agora, veementemente, retomo essa pesquisa mais a fundo para tentar trazer à luz o que e como o cinema de horror deixa de herança para as produções que seguem esse gênero (ou traços dele), em específico, para *Hannibal*, onde enxergamos algo nesse viés.

De acordo com Nogueira (2010, p. 36), os filmes desse tipo sempre pretendem causar algo em seu espectador, sendo assim, “procura sempre provocar alguma espécie de efeito emocional nefasto no espectador, a tipologia desses efeitos pode ser bastante diversa: o medo, o terror, a repulsa, o choque, o horror, a abjecção”.

Primeiramente, é importante que saibamos os três tipos de horror que podem ser encontrados em filmes, separados e conceituados assim por Carlos Primati (2012): o medo do monstro, o horror humano, e o horror psicológico. Resumidamente, o medo do monstro é relacionado à tradicional criatura fora dos

padrões normais que assusta ou ao espectador, ou a alguém do filme. O horror humano é o que podemos ver aqui na série estudada, pois se refere ao horror vindo do próprio ser humano, como os retratados através de *serial killers*, e não precisam contar com enredos sobrenaturais. Por fim, o horror psicológico é aquele que os acontecimentos acontecem em função do psíquico do personagem, o que gera a dúvida se aquilo de fato aconteceu ou foi somente fruto da imaginação, sendo ela o próprio monstro. Esse tipo de horror também aparece em *Hannibal*, através das alucinações do personagem Will Graham, iniciadas a partir do momento em que ele começa a trabalhar como consultor nas cenas de crime. Assim, podemos compreender que a série mistura diversos aspectos e traços do horror e de seus subgêneros.

O horror foi experimentado de diversos modos desde o início do cinema, através de monstros, formas de montagens que faziam as coisas desaparecerem e aparecerem novamente, mas tudo de uma forma inocente, usufruindo das possibilidades técnicas dispostas na época. A sua forma foi mais bem estabelecida a partir dos anos 1920, com o expressionismo alemão, que deixa claramente seus rastros na obra que estudamos – na análise, indicaremos provas.

Temos então, a partir desse momento, uma nova estrutura definida, uma nova cara para esse gênero no âmbito cinematográfico. Em suma, podemos concordar que sua estrutura segue aquela que trabalharemos posteriormente a partir de Deleuze, sobre a grande-forma. Um cenário e personagens apresentados, uma situação fora do normal, a ação para tentar resolver ou ir ao embate com relação à situação e, por fim, o reestabelecimento do “normal”, pois o filme precisa trazer seu espectador de volta para o conforto do “tudo está bem” (geralmente, claro que existem as exceções).

O cinema de horror passou por monstros, ficção científica e thriller psicológicos. A partir de *Psicose* (1960), de Hitchcock, chegamos ao que pode ser chamado de “maturidade do gênero”, que se tornou o mais influente da época. Nessa fase, conseguiu um feito importante para o rumo dessa pesquisa, “mostrando o ser humano como o maior dos monstros” (PRIMATI, 2012, p. 16). O humano como monstro é o que identificamos na série aqui estudada, pois Hannibal, o *serial killer* canibal, é o monstro dessa história.

Partindo desse ideal de que o pior dos horrores está presente no próprio ser humano, cabe também citar as representações do começo dos anos 80 com

ameaças sem rosto e monstros interiores. Nessa época, os filmes do subgênero *slashers* tornaram-se mais frequentes, popularizando assim vários personagens como o Freddy Krueger. Os *slashers*, de acordo com Costa (2016, p. 83-84), possuem um universo de assassinatos e perseguições, geralmente fora do lugar “familiar” das vítimas – que geralmente é um grupo de jovens. Os assassinos costumam ser marcantes, em várias vezes sua ação é demonstrada a partir da câmera subjetiva, e a morte nos filmes é o principal, mas não é dada ênfase ao sofrimento causado pela agressão que a causa. Acreditamos, de acordo com o autor, que o próprio filme *Psicose* tenha sido uma primeira obra cinematográfica desse subgênero. Esse protagonismo do *serial killer* também auxilia no encaixe da série no gênero de horror.

Com essa contextualização, conseguimos compreender que o gênero de horror possui diversos outros subgêneros, e que suas formas são, em alguns casos, semelhantes, e, em outros, distintas. Porém, o que permanece é o propósito: causar horror em quem assiste, afetar. Assim, podemos pensar no horror como um afeto, a partir de Noël Carroll.

2.2.2 - O horror como afeto

O horror é um sentimento. Um afeto. Carroll (1990, p. 30) explica que esse gênero tem exatamente o nome da emoção que provoca. Em sua obra intitulada “A filosofia do horror ou paradoxos do coração”, ele busca responder a duas questões: como sentimos medo de algo que não existe? E, por que nos sentimos atraídos por esse gênero que pretende nos causar essa sensação? Em síntese, o autor busca entender os efeitos emocionais causados pelo horror – tanto no âmbito dessa tal natureza emocional, quanto na utilização de recursos estéticos que são utilizados por esse gênero para causarem propositalmente o horror (CARROLL, 1990, p. 21). Ressalto que, nesse caso, o que nos interessa para este estudo é, principalmente, essa questão do uso destes recursos causadores do horror.

Carroll (1990) discute sobre a ascensão do gênero de horror, desde a literatura, passando pelo teatro, cinema, artes plásticas e a música, desdobrando seu surgimento, raízes e espalhamentos. Ele o chama, em determinado momento, de “estímulo estético de massa” (p. 12). Explica que, a partir da década de 1960, o público desse gênero deixa de ser específico e analítico, e acaba por tornar-se

popular, fazendo com que seu consumo fosse disseminado e muito bem aceito pelo público. Carroll ressalta que não delimita a estreia do horror aos anos 60, mas que, a partir dali, a partir do que o público consumia em 1970, as coisas começaram a ser como as conhecemos atualmente. Além disso, o gênero de horror sempre foi capaz de se reinventar, nas vezes em que estava prestes a ser fadado ao comum, devido a grandes filmes de sucesso lançados, como *Exorcista* (1973), que geravam inúmeros outros filmes de mesmo tema, sem apresentar criatividade ou inovação frente ao que já havia sido lançado. Assim, ocorria uma “repetição do monstro que deu certo”. A partir desse momento do texto e desse *looping* entre filmes novos e seu exército de cópias, Carroll permitiu um novo olhar a este trabalho – afinal, os filmes de horror deixaram (e deixam) um legado aos demais produtos do gênero.

Então, Carroll (1990, p. 21) indica uma filosofia do horror, que parte de uma inspiração a partir do paradigma que Aristóteles fez sobre o gênero artístico tragédia. Ele explica de onde parte para pensar na filosofia do horror, a partir do sentimento que o gênero se propõe a causar em seu público. Para isso, é preciso considerar as figuras recorrentes e as estruturas de enredo recorrentes para entender os efeitos emocionais que causam. Podemos imaginar uma espécie de fórmula para produtos do gênero de horror – e no caso específico do meu estudo, apropriado para séries. A essa emoção ou afeto causado pela determinação de figuras e estruturas, Carroll chama de horror artístico. Esse tipo de horror se difere do horror natural (1990, p. 27), que seria algo mais comum ao indivíduo, como o sentimento causado por grandes catástrofes. O horror artístico, que é o que nos interessa, é, por exemplo, o sentimento causado ao espectador ao ver uma invasão alienígena ou um apocalipse zumbi.

Para Carroll, o monstro é o responsável por gerar o afeto do gênero de horror, ou seja, o horror artístico. Porém, cabe ressaltar que não é qualquer filme que contém um monstro que se encaixa nesse gênero. O que o caracteriza como pertencente do gênero de horror é o modo como os demais personagens da trama se comportam frente ao monstro. Por exemplo, em contos de fada, como o autor contextualiza (1990, p. 31), a figura do monstro é algo normal àquela realidade – isso não caracteriza como algo horrível. Sendo assim, para ser considerado desse gênero que discutimos, a figura monstruosa deve ser anormal ao meio no qual o enredo se passa, causando assim o sentimento de horror tanto aos personagens, quanto a quem assiste. Na verdade, a maneira como os personagens reagem aos

monstros (CARROLL, 1990, p. 33) nos indica como devemos nos sentir com relação a eles. A diferença é que não acreditamos na existência daquele monstro.

A partir disso, o autor sugere que possamos “(...) retratar o horror artístico registrando as características emocionais típicas que os autores e os diretores atribuem aos personagens molestados por monstros.” (CARROLL, 1990, p. 34). O monstro não causa somente medo, mas também repulsa, nojo e repugnância. Assim, podemos verificar a definição de horror artístico a partir de uma fórmula disposta por Carroll (1990, p. 45), a partir do sentimento do espectador com relação ao monstro: agitação anormal, como tremores, gritos, etc., causados por pensar que o monstro é um ser que pode existir; ou que o dito monstro é ameaçador, e que, também, é uma criatura impura – o que resulta na vontade de não estar perto de algo como esse monstro. Dessa forma, “O horror artístico exige uma avaliação tanto de ameaça quanto da repugnância” (CARROLL, 1990, p. 45). Ressalto, como diz o autor, que esses sentimentos não são causados pelo monstro em si, mas pelo pensamento sobre esse monstro – visto que ele é fictício.

Com relação à impureza, Noël Carroll traz à luz alguns apontamentos de Mary Douglas¹⁴ que correlacionam a impureza à “transgressão ou violação de esquemas de categorização cultural” (1990, p. 50), ampliando essa discussão ao âmbito do objeto. Portanto, podem ser impuros, seres e objetos intersticiais, contraditórios, incompletos, informes.

Em determinado momento, Carroll (1990, p. 58) discute sobre a classificação de *Psicose*, de Hitchcock, como um filme de horror, ou não. Para o autor, em primeira instância, Norman Bates não é um monstro. O personagem sofre de esquizofrenia, e essa “anormalidade” é reconhecida pela ciência – por isso, não é um monstro típico. Porém, a construção do filme dispõe diversas pistas de que é um enredo que faz parte do gênero de horror: iluminação, determinadas figuras e imagens que aparecem, o local, etc. Talvez, ressalta Carroll, as pessoas tendam a encaixá-lo como de horror, pois Norman Bates, é, sim, um personagem dúbio, intersticial. Ele causa, tal como os monstros descritos anteriormente pelo autor, sensação de ameaça e impureza. Finaliza, em última análise, que definir se este filme pertence ao gênero ou não, é questão de decisão. Por questões de afinidade aos conceitos definidos pelo autor, tomo a liberdade de considerar que sim.

¹⁴ Autora de *Purity and Danger*.

A partir desse recorte na teoria de Carroll, destacamos que a obra que iremos analisar se encaixa nesses quesitos de monstro – tal como Norman Bates. Hannibal é um psiquiatra, *serial killer*, canibal. Suas ações ameaçam os personagens, bem como nos induzem a ter o mesmo sentimento. Sua postura pelo canibalismo causa náuseas aos personagens, bem como a quem assiste. Seu trato com a carne humana e a produção de seus pratos também geram repulsa. Sendo assim, temos Hannibal Lecter como um monstro. *Hannibal* e seu poder afetivo tanto pelo espetáculo, quanto pela ganância pelas novas experiências, envolve tanto o próprio personagem quanto os espectadores.

Nesse momento, podemos compreender, por meio do que foi visto até aqui, que o horror é um afeto. Assim, independentemente da história contada, em um filme ou série, por exemplo, o que se espera gerar não é somente um engajamento com a história, mas, sim, um impacto através das formas, monstros e objetos utilizados para causar o tal horror. O horror artístico, como o autor chama, é, portanto, um afeto causado por algo visual. Desse modo, parto dos princípios apresentados pelo autor para compreender como foram construídos os recursos de horror visual estilizado, que causam um afeto nos espectadores da obra em questão.

Outro âmbito do horror sobre a questão do monstro, queremos complementar a partir do que o autor Robin Wood (2003, p. 85) comenta, os filmes de horror interessantes da época de 1970 se caracterizaram pelo reconhecimento não só de que o monstro é o produto da normalidade, mas que não é mais possível ver a própria normalidade como outra do que monstruoso. A discussão traz a ideia do monstro como algo real, que passa de um ser de outro mundo para alguém comum, que pode ser mais próximo do que se imagina. Ou ainda, o monstro chega para ameaçar a normalidade.

Ao analisar as obras, por exemplo, de Larry Cohen¹⁵, o autor afirma que em seus filmes havia três temáticas recorrentes: subjugar o protagonista como herói, que implica o espectador se identificar com o protagonista para descobrir com ele o quão errado ele foi; a ideia de coisas dúbias, como a mescla de identidades; e, por fim, o tema de pais e crianças, em que retrata o bebê como um produto monstruoso de uma família moderna, que luta para ser aceito pelos mesmos (WOOD, 2003, p.

¹⁵ Diretor e roteirista, conhecido principalmente por filmes *cults* de horror. Autor de obras como *Nasce Um Monstro* (1974), *Maniac Cop – O Exterminador* (1988), *Por Um Fio* (2002) e *Celular – Um Grito de Socorro* (2004).

91-92). A ideia dos zumbis em George Romero, como figuras reprimidas e conflitos suprimidos que retornam (WOOD, 2003, p. 102), De Palma e seus princípios de que a situação cultural está além de qualquer esperança, a mudança social é impossível, e tudo o que resta é aproveitar o quadro de corrupção e desintegração da melhor forma possível (WOOD, 2003, p. 115).

A partir do exemplo de análise acima, o monstro, para Wood (2003), em suma, é responsável por dramatizar nos filmes tudo o que a sociedade oprime de alguma forma. Os problemas e as situações sociais, familiares e culturais tornam-se monstros materializados para as próprias pessoas – mas o mais importante é como ele se representa: como alguém comum, que se esconde. Portanto, enxergarmos este monstro humano, natural daquela atmosfera, porém com tantos comportamentos contrários e abomináveis como seu gosto canibal, suas dissimulações e comportamento brutal, a série parece ir para além deste gênero.

2.2.3 - A investigação do monstro – o gênero policial

Lembramos que, em um primeiro contato com a obra, os indícios apontavam para uma história de detetive, da já conhecida investigação policial, devido à incidência de crimes e investigações, por se passar em boa parte dentro do FBI e acompanhando seu trabalho. Porém, como estamos construindo até aqui, *Hannibal* não comporta somente um gênero, e, por isso, precisamos falar também sobre o policial e seus desdobramentos. Afinal, o monstro comete crimes, e esses crimes precisam ser investigados.

Sobre tal gênero, cabem, em primeira instância, as concepções de Todorov (2003), que explica existir diversos tipos da própria “tipologia do crime policial” (p. 63). Ele pode ser o tipo clássico, também conhecido como *romance de enigma*, que é envolto de dualidades: a história do crime (o que aconteceu), e a história da investigação (como o narrador¹⁶ ou leitor conheceu os fatos) (p. 67). Nesse primeiro tipo, de acordo com o autor, a segunda história só termina quando a primeira acaba: na investigação, na verdade, os atores somente tomam conhecimento do que aconteceu na primeira história, sem ter ação sob os fatos.

¹⁶ Lembrando que Todorov faz referências à literatura, mas nos apropriamos de seu discurso e adaptamos às lógicas de narrativas seriadas televisivas.

Também pode ser o tipo *romance noir*, em que as duas ações ocorrem ao mesmo tempo: crime e investigação. Conforme o autor, nesse formato, as duas histórias se fundem, “suprime a primeira e dá vida à segunda”, e, ainda, “a narrativa coincide com a ação” (TODOROV, 2003, p. 69). Nesse tipo, ocorrem duas formas de interesse distintas: a *curiosidade*, que parte do efeito à causa: cadáver e alguns indícios, culpado e o que o fez cometer o crime; e o *suspense*, que, por sua vez, parte da causa ao efeito: gângsteres que preparam golpes, cadáveres, crimes, brigas, etc. Aqui, o que cativa o espectador é a expectativa pelas próximas ações e acontecimentos que a história vai apresentar. Acreditamos que essa curiosidade e espera de parte do espectador também é alimentada em *Hannibal*, pois quem assiste fica com a sensação de “o que será que ele vai fazer agora?”.

Ainda existem, dentro do gênero policial, mais dois tipos de romance suspense: o primeiro é o que, de acordo com o autor, podemos chamar de “história do detetive vulnerável”, em que o detetive sai de seu pedestal da investigação e sofre consequências por estar envolvido na história; e o segundo, “história do suspeito-detetive” (TODOROV, 2003, p. 75-76).

Atemo-nos a desdobrar a atenção sobre esse segundo tipo, pela maior aproximação com o que vemos na série. Nesse enredo, é constatado um crime que ocorre logo no começo da história e as suspeitas indicam o personagem principal. Assim, para provar sua inocência, o personagem principal vai atrás de evidências para encontrar o real assassino – nesse caso, de acordo com Todorov (2003), “esse personagem é ao mesmo tempo o detetive, o culpado (aos olhos da polícia) e a vítima (potencial, dos verdadeiros assassinos)”. Esse desenho narrativo pode ser percebido dentro da obra em um trecho específico, o do crime trocado, que é praticamente uma história independente dentro da série: quando Hannibal faz com que as suspeitas de assassinatos se voltem ao Will Graham, que inclusive é preso, e então começa a investigar e buscar provas para apontar ao verdadeiro assassino e sair da mira da culpa. Além disso, um trecho de Todorov que ajuda na argumentação desse desencaixe no gênero típico policial e único é o seguinte:

O romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas exigem é ao mesmo tempo fazer pior: quem quiser “embelezar” o romance policial, faz “literatura” e não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas aquele que a elas se conforma. (2003, p. 76)

Porém, entendendo sobre o gênero policial, podemos perceber que a série *Hannibal*, apesar de ter esse contexto de investigação criminal, não segue exatamente essa estrutura narrativa clássica.

Todorov (2003, p. 120) explica que esse gênero traz o conceito da verossimilhança em contraponto com a verdade e acaba se prendendo dentro da mesma lógica que busca quebrar, pois se prende ao gênero e suas premissas. Um exemplo é sua explicação para o romance de enigma, que, a partir deste trecho, conseguiremos estabelecer relações próximas com o objeto de estudo, demonstrando como essa premissa de uma fórmula é verdadeira:

Um crime é cometido, é preciso descobrir seu autor. A partir de algumas peças soltas, temos de reconstruir um todo. Mas a lei de reconstituição nunca é a da verossimilhança comum; ao contrário, são precisamente os suspeitos que se revelam inocentes, e os inocentes, suspeitos. O culpado do romance policial é aquele que não parece culpado. O detetive se apoiará, em seu discurso final, numa lógica que inter-relacionará os elementos até então dispersos; mas essa lógica é da ordem de um possível científico e não do verossímil. A revelação deve obedecer a estes dois imperativos: ser possível e inverossímil. (2003, p. 119)

Aqui, há características tanto dos crimes aleatórios quanto da linha criminal cometida por Hannibal: há essa reconstituição de peças soltas, bem como esse mistério com relação ao culpado – que se parece inocente, e até mesmo invisível, quando se fala no doutor Lecter. Aqui, entra outro braço que envolve essa investigação, e que mostra alterações nessa lógica: ela é deturpada pelo culpado, para transferir a sua culpa para outro personagem; e, ainda, fica claro que já foi feito anteriormente e tem mais um inocente (para esses crimes) preso.

O espectador sabe desde o início que há algo de errado com Lecter, por meio da montagem que é disposta desde o primeiro episódio, que faz um jogo entre as cenas; no entanto, as investigações giram em torno de outros criminosos e crimes paralelos – mas que sempre têm a mão e persuasão de Hannibal no meio da história, fazendo com que ela siga algum rumo que o favoreça. Passamos, portanto, a entender as lógicas dos gêneros presentes na série, para compreender uma alçada específica da narrativa policial e que foi um marco no cinema de suspense de Hitchcock: o crime trocado.

2.3 - Um tipo de narrativa: o crime trocado de Hitchcock

O momento que se refere à manipulação mental, como já comentamos na apresentação, está ligado à narrativa do crime trocado. Ela é disposta de forma não linear, e só a entendemos após unir suas pontas soltas dispostas na narrativa, como veremos na análise. Porém, neste momento, para a entendermos em sua essência, é preciso passar por um levantamento e revisão em cima de textos que falem sobre a forma de contar histórias consagradas por Hitchcock.

A série apresenta um enredo que envolve a investigação de crimes, a revelação de histórias de crimes passados, e a descoberta do envolvimento de Hannibal em todos eles, mesclando os diversos tipos do gênero policial e do horror, como já foi visto. Esses crimes têm em comum os aspectos da troca: Hannibal conseguiu culpar outras pessoas pelos atos que cometeu. Isso envolve a característica hitchcockiana do crime trocado, envolto por manipulações mentais que acarretam nessas trocas.

O arco longo (MITTELL, 2012) de *Hannibal* é tomado por trocas. E é nesse ponto que enxergamos que há uma aproximação e mais uma pista do quão inspirado em aspectos expressionistas essa obra foi produzida, para além dos aspectos visuais. Visto que todo o arco longo se refere às manipulações de Hannibal para provocar Will Graham e incriminá-lo por seus feitos e, ao que vai para além da primeira temporada, segue Graham tentando provar a sua inocência e incriminar a pessoa certa. A ideia do crime trocado, acreditamos, foi resgatada nessa produção, e historicamente a identificamos como uma marca de inúmeras obras hitchcockianas, podendo ser vista claramente, por exemplo, em *Pacto Sinistro*, *O Homem Errado* e *Sombra de Uma dúvida* (TRUFFAUT, 2004).

Hitchcock, de acordo com sua história sob o olhar dos autores Rohmer e Chabrol (1979), foi criado por um pai extremamente rígido. Um dia, após um comportamento indesejado de seu filho, armou uma cena dramática com seus amigos policiais e deixou, como castigo, que Hitchcock passasse uns minutos preso em uma cela na delegacia. Já em entrevista a Truffaut (2004), Hitchcock diz não fazer ideia do que havia feito para que seu pai tomasse tal atitude. Concluem alguns autores que esse é o trauma que o levou a escrever tantas histórias sobre o crime trocado, o homem acusado injustamente e a luta pela busca da verdade para inocentá-lo. Em alguns de seus filmes, como em *O Inquilino Sinistro*, seu primeiro filme a trabalhar com essa temática, o suspense com relação à identidade do personagem, sobre ser ou não um assassino, permanece sem

a manifestação específica da troca de um crime em si, o que demonstra que ele pode, de fato, aparecer de formas distintas nos enredos. Sobre esse filme, ao ser questionado sobre o tema, Hitchcock afirma que

(...) o tema do homem acusado injustamente proporciona aos espectadores uma sensação maior de perigo, pois eles se imaginam mais facilmente na situação desse homem do que na de um culpado que está fugindo.

A ideia do crime trocado em Hitchcock, de acordo com a análise de Rohmer e Chabrol, está em toda a obra do autor e em âmbitos distintos. Pode ser uma expressão moral e transferência de culpa, uma expressão psicológica de suspeita, uma expressão dramática, como chantagem ou suspense, ou ainda uma expressão concreta de ida e vinda¹⁷ (1979, p. 9). A partir de cenas dramáticas e de suspense, e da forma única de contar esses tipos de histórias, acreditamos que tenha sido dessa inspiração que *Hannibal* parte. Trago, a seguir, uma breve síntese sobre alguns filmes de Hitchcock que trazem essa temática.

Ainda de acordo com Truffaut (2004, p. 53-54), o propósito com essas histórias e para criar essa aproximação entre o personagem e os espectadores, é a ideia de o homem comum passar a viver coisas extraordinárias. Outro exemplo é seu filme seguinte, chamado *Downhill*, que não obteve grande sucesso de acordo com o autor, em que um estudante é acusado de cometer um furto, é expulso de casa por seu pai, se envolve com uma atriz e se torna um dançarino de *cabaret* em Paris. Depois, ele volta, seus pais o perdoam e a escola o inocenta pelo furto do passado.

Em *Pacto Sinistro*¹⁸, dois jovens se conhecem em um trem: um jovem campeão de tênis chamado Guy, e um admirador seu que se chama Bruno, e o conhece muito bem. Após um diálogo, Bruno propõe ao tenista uma troca de assassinatos, ele mata a esposa de Guy que não quer lhe conceder o divórcio, e, em troca, Guy ficaria responsável por assassinar o pai de Bruno – com essa troca, ambos resolveriam seus problemas. Aqui, a proposta de um crime trocado é bem explícita na narrativa, dada desde o início aos espectadores. Além disso, a obra trata ambos os personagens como se pudessem ser um só, como se complementassem e tivessem um pouco de cada em si. Esse jogo psicológico de tentação, semelhança e repulsa entre os personagens também acontece em *Hannibal*, além também da questão de que a troca pode ser

¹⁷ Do original: "The idea of the "exchange," which we find everywhere in his work, may be given either a moral expression (the transfer of guilt), a psychological expression (suspicion), a dramatic expression (blackmail-or even pure "suspense"), or a concrete expression (a to-and-fro movement)."

¹⁸ *Strangers on a Train*, 1951.

trabalhada de modo irônico, mesclada como algum comportamento solidário (CHABROL; ROHMER, 1979, p. 107) entre os personagens, tal como no filme e na série. Ainda, os autores comentam que, nessa obra, a arte de Hitchcock está em nos fazer participar por meio do fascínio que nos desperta (1979, p. 110-112).

No filme *A Sombra de Uma Dúvida*¹⁹, o enredo mostra Charlie, o assassino de viúvas, indo se refugiar em outra cidade na casa de sua irmã e sua família – que não sabem o que se passa. Lá, sua sobrinha, que também se chama Charlie, passa a desconfiar que seu tio seja o assassino procurado pela polícia. Um suspeito já estava julgado para o crime das viúvas, mas morreu antes de ser preso. Ao decorrer da história, o tio Charlie percebe a desconfiança e tenta matar sua sobrinha. Acidentalmente, ele morre esmagado por um trem e só ela sabe da real história que compartilha com o detetive que também mantinha suas suspeitas. Aqui, apesar de não ser um momento de troca explícita, mas algo relacionado à perda de inocência da sobrinha ao conhecer o “mal” do mundo (CHABROL; ROHMER, 1979), há um ciclo de aproximações e semelhanças entre protagonistas (inclusive desde o próprio nome). O enredo é tomado pelo suspense de um segredo e pelo medo da descoberta e suas consequências. Esse é, praticamente, o sentimento que Will Graham desenvolve ao final da primeira temporada ao perceber quem, de fato, seu psiquiatra é e o que ele faz.

Já em *O Homem Errado*²⁰ a história é inspirada em um crime real, que Hitchcock leu em uma revista, em que um músico inocente, Manny Balestrero, é confundido e preso como um assaltante de lojas. O filme mostra o ponto de vista desse homem tentando provar a sua inocência e como isso afeta a sua vida e de sua família enquanto ele vai a julgamento erroneamente. A atmosfera criada por Hitchcock permite que sintamos a agonia e a angústia que o personagem carrega nessa trajetória de tentar se inocentar. Aqui, a semelhança com *Hannibal* está na demonstração do suspense e do processo de enlouquecimento de Will Graham, permitindo, tanto por meio da narrativa quanto da construção visual, que percebamos a intimidação e o definho do personagem. De acordo com Chabrol e Rohmer (1979), esse é o filme que menos depende da ficção e, ao mesmo tempo, parece ser o mais inacreditável, pois todos os acontecimentos culminam contra o protagonista inocente.

Na conclusão de sua obra, os autores concentram um esforço em compreender essa temática da troca nos filmes e no estilo Hitchcockiano. Eles explicam que é de

¹⁹ *Shadow of a Doubt*, 1943.

²⁰ *The Wrong Man*, 1956.

praxe que o diretor alemão sempre explicita os dois lados de uma história, exacerbando dois extremos – que podem se encontrar. É exatamente esse movimento que eles intitulam por “troca” (1979, p. 149). Eles comentam inclusive técnicas utilizadas pelo diretor para passar determinadas sensações, tal como em *O Homem Errado*, quando “abraça os rostos”, o que faz aumentar uma sensação de sufocamento de parte do espectador, bem como os usos de câmera, hora em subjetiva ou, até mesmo, em falsa subjetiva, para complementar os sentidos daquilo que o protagonista estava passando.

Chabrol e Rohmer (1979, p. 151) ainda afirmam que essas técnicas, com relação à forma do filme citadas acima, se destacam pelo uso que ele as deu, e não somente pela técnica em si. Essa afirmação seria uma síntese do que os autores tentam explicar sobre a obra hitchcockiana e suas trocas.

Na obra de Truffaut, em que realiza uma extensa entrevista com Hitchcock, ele externa que a ideia do crime trocado, presente em inúmeras de suas obras, instiga o espectador sobre a posição do homem comum acusado injustamente, em uma situação tensa de que precisa se desvencilhar. A ideia é de que o público fica tomado pelo suspense de um personagem tentando provar que está sendo acusado injustamente, e ainda sofrendo com as consequências desse fato e com a própria deterioração do personagem.

Para encontrar pistas do que originalmente é chamado de “*exchange*” (RHOMER; CHABROL, 1979) essa parte da análise se propõe a verificar como a narrativa constrói essa ideia de trocas ao longo da primeira temporada da série, identificando, nesse quesito narrativo, mais uma aproximação ao expressionismo e ao que Hitchcock chama também de padrões do suspense. Como os autores ainda explicam (1979, p. 149) é característico de Hitchcock mostrar os dois lados da moeda, a relação entre os extremos. Para tal, podemos elencar que existam categorias que se desenvolvem para o desenrolar da ação da troca, ou incidências dessa manipulação que acarretarão mais tarde na tal concepção do crime trocado.

Uma explicação do próprio Hitchcock em Truffaut (2004) dá a luz para entendermos ainda mais uma referência atualizada no empírico que analisamos: a definição de suspense. Ele explica (p. 77) a diferença entre surpresa e suspense, com o exemplo de uma cena em que há dois homens conversando sobre assuntos aleatórios e de repente explode uma bomba que estava embaixo da mesa: essa seria uma surpresa. Porém, se o espectador sabe que a bomba está ali, por exemplo, por ter visto, em cenas anteriores, alguém colocá-la embaixo da mesa, há um suspense que se cria

em torno da espera pela explosão, ou não, da bomba. Portanto, podemos notar que, além da ideia da troca, ocorre também em esse jogo de suspense entre sabermos, enquanto espectadores, o que Hannibal faz e ficarmos à espera de suas próximas ações.

Na série, a troca em maior evidência é entre Hannibal Lecter e Will Graham, porém, essas articulações entre coincidências e disparidades ocorrem entre Lecter e, praticamente, todos os outros personagens que ele afronta de alguma forma, que alimentam os arcos narrativos curtos. Porém, o arco longo, que vamos nos ater mais especificamente, envolve os dois protagonistas e possuem momentos chaves para a articulação dessa ideia de troca, são eles: quando Will e Hannibal se conhecem; quando Will é provocado e passa a adoecer; quando passam a suspeitar de Hannibal; e, por fim, quando Hannibal consegue incriminar Will Graham. Esse processo estará dividido na seção da análise em que desenvolvemos o arco narrativo do crime trocado, demonstrando itens importantes entre o passado, a incriminação e a suspeita.

2.4 - Visualidade: construção cinematográfica

Para compreender o visual de uma série, em especial a estetização do horror em *Hannibal*, primeiramente é preciso entender como ela se constrói e compõe, através daquilo que vemos. Desse modo, é importante a compreensão sobre a montagem, o quadro, e o que vai além ou para além dele: enquadramento, campo, fora de campo, fora de quadro, etc. Aqui, pretendemos trazer uma discussão sobre o que Eisenstein (2002) conceitua sobre a montagem, o que Deleuze (1983) diz sobre o enquadramento e o quadro, e, em seguida, trago as concepções de Aumont (1993; 2004) e Machado (2007) e de Eisner (1965) para entendermos a visada expressionista que existe na construção cinematográfica da obra.

Aumont (1993), em seu texto sobre a imagem, afirma que é preciso pensar em todos os tipos de imagens para compreendermos suas passagens e formas. Em sua obra, se dedica a considerar “(...) uma variedade de imagens, as que possuem forma visível, as imagens visuais” (AUMONT, p. 13, 1993). Partimos dessa ideia para compreender a imagem cinematográfica e vê-la atualizada na televisão.

Andrew (2002) ressalta que o cinema é a conjunção de todos os efeitos, é uma arte sinestésica. A montagem não é intrínseca somente aos quadros, mas também é sobre o que está dentro de cada um e como estão posicionados e foram

pensados. Por todas estas referências acima, decidimos a importância em compreender e discorrer sobre as teorias da visualidade e como estes processos cinematográficos – que também podem ser considerados complexos – se dão dentro do objeto.

2.4.1 - Montagem: a sinestesia da série

“Para Eisenstein, ver um filme é como ser sacudido por uma cadeia contínua de choques vindos de cada um dos vários elementos do espetáculo cinematográfico, não apenas do enredo” (ANDREW, 2002, p. 50). Como aqui pretendemos entender como essa “cadeia contínua de choques” foi criada em *Hannibal*, precisamos passar pelo processo de montagem.

Passarmos pela teoria sobre a montagem, explicada a partir das concepções de Eisenstein, se tornou ainda mais importante quando li o texto, de Andrew, que transpôs seu olhar ao pensamento do autor em questão: “Eisenstein queria uma escala para o cinema de modo que o diretor pudesse utilizar todos os elementos, isolados ou em combinação com outros elementos, tendo a certeza do resultado” (ANDREW, 2002, p. 50). Assim, de acordo com o que buscamos destrinchar aqui nesta pesquisa, cabe olharmos atentamente não só ao que diz respeito ao enredo, mas a todos os elementos que se interseccionam para a construção cinematográfica.

De acordo com Andrew (2002, p. 52), a partir do alfabeto japonês, Eisenstein enxergou a dinâmica do cinema analisando os ideogramas. O autor percebeu que eles nada mais são que a justaposição de duas ideias que produzem sentidos diferentes. Novos significados. Desse modo, em comparação ao cinema, Eisenstein diz que em um significado “(...) os sentidos percebem as atrações, mas o significado cinemático só é gerado quando a mente supera a compreensão para prestar atenção à colisão dessas atrações”. (ANDREW, 2002, p. 53). Ou seja, cabe a nós, espectadores, compreendermos o sentido gerado por aqueles dois itens que estão sendo unidos, para que, em conjunto, gerem um novo sentido. Um novo conceito.

Desse modo, no que se refere à forma do cinema, da construção mecânica do filme, Eisenstein diz que: qualquer que seja a justaposição de dois trechos distintos se cria um novo conceito (EISENSTEIN, 2002), ou seja: uma coisa, mais uma outra coisa, geram um determinado conceito. Essas justaposições, segundo o autor, são

feitas nas mais triviais ações do cotidiano: “Por exemplo, tomemos um túmulo, justaposto a uma mulher de luto chorando ao lado, e dificilmente alguém deixará de concluir: uma viúva” (2002, p. 14). A montagem, em suma, é um processo simples, cotidiano e orgânico.

Acredita o autor que seria preciso estar preocupado com o princípio unificador (EISENSTEIN, 2002, p. 17), ou seja, não só com o conteúdo de determinado plano, mas também o novo conteúdo gerado por uma justaposição de planos, pela sua montagem. Sendo assim, compreende que os planos, isolados ou em justaposição, possuem uma relação mútua (2002, p. 18). Na formulação de um todo, cada pedaço da montagem possui uma representação de algo particular que faz parte e compõe a totalidade da história.

A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade geral em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num todo, isto é, naquela imagem generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema. (EISENSTEIN, 2002, p. 18)

Agora, para compreender questões de representação e imagem, sobre como é codificada a ação de ver determinada imagem e a perceber, é preciso entender que “o hábito psicológico tende a reduzir essa cadeia intermediária a um mínimo, a fim de que apenas o início e o fim do processo sejam percebidos” (EISENSTEIN, 2002, p. 20). Isso se dá através das conexões feitas entre representação e imagem. A tendência é reduzirmos a uma unidade. Dentro disso, a característica da montagem é que ela encurte as ações, mas, mesmo assim, o espectador a entende por completo. Por exemplo: uma cena de uma pessoa que sai do trabalho e vai para casa: sabemos que ela desce do prédio, pega seu carro, enfrenta o trânsito, estaciona o carro e, enfim, chega a sua casa. Porém, o que a montagem cinematográfica faz é reduzir esse processo: a pessoa desce do prédio e a cena seguinte justaposta já o mostra em seu carro chegando a casa; e, mesmo assim, a ação (que ficou implícita) ganha total compreensão do espectador.

Em última instância, conseguimos compreender, a partir dos conceitos, que a montagem dá sentido ao filme de acordo com sua ordem e estruturação. Ela possui um esquema, e, nas séries, não seria diferente. Assim, será possível identificar em determinada cena como fica o produto final após percorrer esse processo de montagem. Porém, para isso, também são necessários conhecimentos sobre

questões de quadro e enquadramentos e entender a função distinta de cada um no todo do produto audiovisual.

Sobre o quadro, é preciso tomar conhecimento de alguns conceitos que irão auxiliar no entendimento da estruturação de um audiovisual, ou, mais especificamente, um filme. Deleuze (1983) traz em sua obra algumas definições sobre: enquadramento, quadro e plano. Vejamos a seguir.

Em primeira instância, o autor esclarece que pretende partir de definições simples para falar sobre esses conceitos, e já explica que o enquadramento, em suma, é aquilo que compreende em si o que está sendo mostrado na imagem: cenários, personagens e acessórios (1983, p. 22) que compõe determinada cena. “O quadro constitui, portanto, um conjunto que tem um grande número de partes, isto é, de elementos que entram, eles próprios, em subconjuntos” (DELEUZE, 1983, p. 22).

Para exemplificar, imaginemos a seguinte imagem: uma sala ampla, com duas janelas compridas com longas cortinas vermelhas ao fundo, uma extensa prateleira de livros em um mezanino – como uma biblioteca, obras de arte pelas paredes, pequenas esculturas, duas cadeiras de frente uma para a outra, e dois homens sentados, cada um à sua cadeira. O cenário aqui brevemente descrito, os objetos que o compõe e as pessoas que ali estão resultam em determinado enquadramento. Isto, o quadro descrito, é uma junção de determinados dados, elementos, que podem ser diversos, ou nem tantos; podendo assim seguir duas linhas: saturação ou rarefação. Saturação seria quando há mais de uma coisa ocorrendo no mesmo enquadramento, algo à frente em paralelo com outra coisa ao fundo, por exemplo. Ao passo que a rarefação, em síntese, é o destaque em somente um objeto, ou no vazio – podendo o vazio ser um cenário sem objetos, ou, até mesmo, a tela totalmente preta. Deleuze diz que “[...] em ambos os extremos, rarefação ou saturação, o quadro nos ensina desse modo que a imagem não se dá apenas a ver” (1983, p. 23).

A função do quadro, acreditamos, é limitar. Ele é físico, seja no que se refere à tela de cinema, de televisão, de computador, dispositivos móveis, ou, ainda, é físico no recorte que faz no meio em que se insere, ou seja: no cenário. Há ainda quadros dentro do próprio quadro, Deleuze cita, por exemplo: janelas, portas, espelhos, entre outros. Seja ele de ordem física ou dinâmica, o quadro também produz graduações físicas – ele divide, mistura, confunde e “desterritorializa a

imagem” (1983, p. 25). Ele é, enfim, um ângulo de enquadramento, um olhar, uma parte, um pedaço – que deve ser compreendido e explicado, para que entendido.

Outro aspecto importante para essa conversa é como Machado (2007) trabalha a questão dos olhares em cena. Nas obras cinematográficas, o comum é o olhar oblíquo à câmera, ou seja, os atores que interpretam os personagens da história quase nunca dirigem seu olhar diretamente para a objetiva da câmera. Diferentemente do que ocorre em um programa de TV, por exemplo:

No cinema, predomina o enquadramento oblíquo ao eixo da objetiva, que faz com que os olhares (todos os olhares, sem exceção) que se trocam na cena não se dirijam jamais à câmera, mas a um ponto situado à esquerda ou à direita do quadro, no espaço *off*. Enquanto o apresentador de televisão “conversa” diretamente com a sua plateia, a personagem do filme via de regra a ignora, pois o interlocutor que ela visa é sempre outra personagem, situada no espaço fora do quadro e revelada na sucessão dos planos. (MACHADO, p. 71-72)

Sobre o cinema, e de acordo ainda com os conceitos de Machado (2007), apesar da obra fílmica não estar somente em um quadro estático e ter movimento, som e montagem, esse elemento ainda é importante, pois, “Em geral, a sucessão dos planos pressupõe uma sucessão de olhares, de modo que o sujeito da visão não apenas está sendo sucessivamente repostado como também ele é amiúde nomeado” (MACHADO, p. 73).

Prosseguindo, com relação aos planos, que podem ser pensados como quadros em sucessão: “Costuma-se dizer que os planos se articulam entre si numa sucessão, mas o mais correto seria dizer que, antes de tudo, o campo fílmico se articula com o campo ausente ou o campo imaginário do filme” (MACHADO, 2007, p. 74). Segundo o autor, existe uma complementação entre os campos, na sua relação estabelecida pelas articulações, o que instaura um sistema de trocas entre os campos e planos. Essa complexidade de elementos que compõe as estruturas visuais da série e dão sua unidade dentro de uma atmosfera que passeia entre o horror e a investigação policial. Feito isso, vamos agora para o macro, como é construída a narrativa cinematográfica.

2.4.2 - Deleuze: a grande e pequena-forma

A grande-forma é descrita como: situação – ação – situação (S-A-S), e segue esse fluxo natural e orgânico que é mais comum, ou seja, começo, meio e fim, com

uma lógica simples de ser seguida. Qualquer filme (praticamente) pode ser pensado nesse esquema. Vejamos: um filme começa mostrando uma ambiência, um local, apresentando seus personagens em seu estado normal, quando, de repente, surge uma situação que altera aquele “lugar comum”, e as personagens precisam tomar uma ação. Assim, começa uma ação em busca da resolução daquele problema, e, após os percalços do andante da história, aquilo é resolvido, e retorna a uma nova e estável situação. Nas palavras e explicações de Deleuze (1983, p. 178-179):

A imagem-ação é a relação entre os dois, e todas as variedades desta relação. É este modelo que consagrou o triunfo universal do cinema americano, a ponto de servir de passaporte para os autores estrangeiros que contribuíram para a sua constituição. O meio atualiza sempre várias qualidades e potências. Nelas ele opera uma síntese global, ele próprio é ambiência ou englobante, enquanto as qualidades e as potências tornaram-se forças no meio. O meio e suas forças se encurvam, agem sobre o personagem, lançam-lhe um desafio e constituem uma situação na qual ele é apreendido. O personagem, por sua vez, reage (ação propriamente dita) de modo a responder a situação, com outros personagens. Ele deve adquirir um novo modo de ser (*habitus*) ou elevar seu modo de ser à altura das exigências do meio e da situação. Daí decorre uma situação modificada ou restaurada, uma nova situação.

Para compreender melhor esse conceito, podemos pensar em qualquer filme consagrado do cinema norte-americano. Eles, geralmente, se encaixam nas características do esquema S-A-S. O esquema de raciocínio de conexão entre as imagens para a composição é o mesmo, e se encaixa em diversas montagens cinematográficas de diferentes gêneros: situação inicial, uma sequência de ações, e por fim uma situação que leve a história a uma nova situação de resolução.

Já no que se refere à pequena-forma, por sua vez, existe outra lógica: ação – situação – ação (A-S-A). Essa sequência é mais comum em séries, que possuem uma história mais longa, e vão deixando indícios ao longo do enredo que levam a diversas situações, que exigem novas tomadas de ação. Essas pequenas ações deixam pontas soltas e índices ao longo do filme (ou das séries) que levam ao final a uma resposta/solução/situação. Essa forma representa um sistema sensório-motor inverso, é elíptica e circunstancial (DELEUZE, 1983). Para Deleuze, sobre a pequena-forma (1983, p. 200):

Desta vez é a ação que desvenda a situação, uma parte ou um aspecto da situação, que desencadeia por sua vez uma nova ação. A ação avança às cegas, e a situação se desvenda na escuridão ou na ambiguidade. De ação em ação, a situação surgirá pouco a pouco, variará, e finalmente se esclarecerá ou conservará seu mistério.

Um exemplo clássico é qualquer produção do gênero policial: esses índices são algo que possa levar a história tanto para um lado quanto para outro, e exigem tomadas de ação. Para concretizar, basta pensar na temática desses filmes e seriados que sempre possuem uma mesma característica: solucionar um crime. Para chegar à resolução final, é preciso seguir as pistas deixadas, interrogar suspeitos, verificar locais, realizar perícias, criar hipóteses, esquemas e lógicas. Todas essas ações seguem os ditos índices, que levam a novas situações e podem mudar o rumo da história a qualquer momento. Poderemos identificar estes aspectos ao longo da análise narrativa do crime trocado, por exemplo.

Vejo, de certo modo, uma relação que possa ser pensada entre as concepções formais de Deleuze (1983) e Mittell (2012), com relação à construção narrativa e visual. O que Mittell chama de arcos narrativos curtos e arcos narrativos longos, podem ser correspondentes, em síntese, à pequena e à grande-forma. Os arcos narrativos curtos, que servem como panos de fundo para uma história principal são correspondentes às pequenas ações que encadeiam outras tantas ações – tal como a pequena-forma. Já o arco narrativo longo, aquele que, em uma narrativa, é a história principal a ser contada do início ao fim, poderia ser equiparada à grande-forma, que é a estrutura em que ocorre uma grande história orgânica de um filme. Assim sendo, propomos uma aproximação entre os conceitos para pensar as narrativas seriadas, que atualizam algo que dura desde a construção cinematográfica até essa nova ascensão serial criada por novas histórias e *showrunners* que já discutimos em outro momento.

Ainda sobre a construção da série, da narrativa e da estética, é importante compreendermos sobre o conceito de elipse, que acreditamos ser utilizado cientemente como um recurso para a estetização do horror na obra. As elipses, conforme Deleuze, que dão um salto no tempo, e servem para omitir certas cenas que, nesse caso, talvez, exigiriam a explicitação de cenas de horror perturbadoras. Esse recurso é uma questão específica da montagem de alguns filmes e seriados que possuem esse modelo não orgânico, na lógica da pequena-forma. As elipses, os encurtamentos, os *flashbacks*, os trechos omitidos e que ficam subentendidos. O neorrealismo possui uma lógica diferente, distinta do sistema sensorio-motor, a montagem não obedece à ordem cronológica exata dos fatos narrativos, e existem trocas entre o que é o real e o que é o imaginário.

Esses recursos, segundo as concepções de Deleuze (1985, p. 149) exigem sempre um complemento, ou seja, a cena ou sequência em si não se sustenta sozinha para o sentido do filme. Poderemos enxergar essa questão através de trechos de *Hannibal*, em que aspectos desses lençóis de passado se confundem com o presente, o sonho e o imaginário, e de uma forma ou de outra acabam mudando a ordem cronológica da série – como veremos durante a análise.

Já a partir de outro autor, Gerbase (2014), que analisa as elipses narrativas em seriados de televisão e pode nos auxiliar a compreender o que acontece aqui, quando penso na elipse utilizada também como um recurso estético. Para o autor (p. 40), o uso de elipses em séries a partir dos anos 1980 passa a exigir mais inteligência do espectador, e também a tornam mais atrativas. De forma bem clara, o autor nos traz a luz com uma definição muito própria para compreendermos a elipse:

[...] é um “buraco” temporal na trama. Acompanhamos a ação até determinado momento e, no plano seguinte, nos deslocamos para o futuro. Esse “buraco” pode ter cinco minutos, uma hora, um dia, alguns meses, alguns anos, alguns séculos, ou até alguns milênios. (2014, p. 42)

Partindo desses pressupostos, acreditamos que esse salto (ou buraco) narrativo, serve em *Hannibal* como um recurso estético visual para não mostrar cenas brutais e de horror explícito, como assassinatos, por exemplo. Um exemplo é o momento na obra em que a policial Beverly Katz descobre a psicopatia e canibalismo de Lecter e que ele é o tão procurado *Chesapeake Ripper*. Ela parte atrás dele em sua casa, descobre mais evidências e ele a pega. Entram em luta corporal – mas logo o local fica escuro e não vemos o que acontece. A seguir, a cena salta para outra cena de crime a ser investigada pela polícia. Quando os agentes do FBI entram no local,

A elipse, nesse caso, omitiu algo que o espectador subentende: ela foi assassinada por Hannibal Lecter, congelada, fatiada em vários pedaços, colocada em lâminas de vidro em um local, e depois transportada à cena de crime que foi montada intencionalmente pelo assassino. Assim, ao analisar os *frames* posteriormente, será possível perceber como foram utilizadas outras elipses, e se todas elas possuem esse mesmo processo de esconder (ou privar) o espectador dessas cenas ainda mais fortes. A partir também deste recurso que será possível notar quais são os objetos que servem de gatilhos para as elipses, visto que elas geralmente ocorrem em cenas de crime (como demonstrado acima), ou durante a

preparação de receitas feitas por Hannibal. A elipse, portanto, causa uma dualidade na série – que tem como protagonista um *serial killer* e, ao contrário do que se espera, não costuma mostrar assassinatos, ela deixa pedaços incompletos na história dando os aportes necessários para que o espectador subentenda aquilo que é desejado.

2.4.3 - Estilo: atualização do viés expressionista na série

Os filmes e séries atuais herdaram traços já conhecidos em seu formato para dar determinado sentido e sensação às coisas ali contadas, ou ainda, talvez tendam a (re)produzir coisas que já deram certo em outra ocasião – como o caso de *Casablanca*, comentado por Umberto Eco (1985). No caso de *Hannibal*, identificamos através de suas características, um viés do gênero de horror: o expressionismo. Não cabe a este trabalho analisar questões de cunho psicológico implícito nas obras produzidas no período pré e pós Primeira Guerra Mundial, mas sim, perceber questões estéticas e traços artísticos que se consolidaram naquele período, e se mantêm vivos na obra que estamos analisando a partir das concepções de Lotte Eisner e Kracauer – que possuem visões extremamente opostas ao mesmo assunto.

A autora Eisner (1985) inicia a sua análise ao expressionismo pela literatura, explicando que apesar de composta de frases curtas e aparentemente simples, as palavras são tomadas por metáforas e símbolos subentendidos, como se fosse algo obscuro propositalmente, onde só os que a conhecem pudessem entender (p. 18). Entendo aqui uma aproximação entre essa carga de significados distintos que cada palavra carregava, e a composição de cenários criados naquela época – que identificamos também em *Hannibal*. Cada objeto ou móvel está ali propositalmente e com um sentido implícito – somente perceptível por quem conhece aquela atmosfera. “Devemos – dizem os expressionistas – nos desligar da natureza e tentar resgatar a “expressão mais expressiva” de um objeto” (EISNER, 1985, p. 19).

O pendor para contrastes violentos, que a literatura expressionista transpôs para fórmulas feitas a machado, bem como a nostalgia do claro-escuro e das sombras, inata nos alemães, evidentemente encontraram na arte cinematográfica um modo de expressão ideal. As visões alimentadas por um estado de espírito vago e confuso não podiam encontrar modo de evocação mais adequado, ao mesmo tempo concreto e irreal. (EISNER, 1985, p. 25)

A partir da análise de *Caligari*, feita por Eisner (1985), ao comentar sobre a construção de seu cenário e demais pontos, percebemos algumas características da essência do cinema alemão – apesar de entendermos que, para a autora, não é isso que caracteriza o expressionismo no cinema, mas, sim, os contrastes e a ideia de claro e escuro. No cinema, o expressionismo tem como característica a importância do desempenho dos papéis de ator, cenógrafo e equipe técnica. Essa característica, peculiarmente, nos salta aos olhos: a construção de *Hannibal* passou por diversas mãos, que foram responsáveis por dar a ela a unidade e proeminência estética e detalhada que possui. Uma estética com linhas tortuosas, contrastes, iluminações bem marcadas no jogo claro-escuro, sombras, destaque aos objetos e cenários, são apenas alguns itens que podemos identificar que são característicos do expressionismo e estão presentes em *Hannibal*.

Além disso, ela comenta sobre a atuação dos personagens e sua interpretação frente ao cenário, e como isso funciona para dar certos sentidos e sensações ao que está sendo representado. A própria construção do personagem, como no caso de *Caligari* e Cesar, demonstra perfis recorrentes das obras deste tipo:

(...) o sonâmbulo, isolado de seu ambiente cotidiano, privado de toda individualidade, criatura abstrata, mata sem motivo ou lógica, enquanto seu mestre, o misterioso Dr. Caligari, que não possui sombra de escrúpulo humano, age com aquela insensibilidade furiosa, aquele desafio à moral corrente que os expressionistas exaltam. (p. 32)

Sobre os personagens citados acima e Hannibal Lecter, percebemos mais uma aproximação, pois as características “maléficas” são recorrentes de alguma forma, e a própria figura de Will Graham pode ser descrita com o comentário sobre Cesar: alguém isolado de seu ambiente cotidiano, sonâmbulo, abstrato.

Propriamente enxergando o expressionismo dentro da obra que estamos analisando, faço alguns apontamentos. A herança principal percebida é através da direção de fotografia do objeto de análise. Trago um exemplo descrito para que possamos visualizar melhor: a cena ocorre em um lugar bem importante na construção da série, e que de acordo com o que Hawkinson (2014, p. 92), o diretor de fotografia revela, é um dos cenários que possui a luz mais uniforme: a cozinha de Hannibal. Neste caso, por exemplo, conseguimos observar a escuridão que redoma o personagem, mesmo que exista uma luz sutil e focada ao fundo. A representação

do fogo que aparece em sua primeira aparição cozinhando, ao flambar um alimento, tem uma dimensão maior que o normal, o que também é uma característica desse estilo. Geralmente, as cenas em que ocorrem a manipulação de alimentos (de origem legal, ou não – cabe ressaltar), a iluminação da cena tende a ser suave, para que eles fiquem bem representados, afirma. O mesmo ocorre na sala de jantar, que ainda contrasta com um fundo azul.



Figura 9 – Impressão de tela da série *Hannibal*. A cozinha de Hannibal.

Eisner (1965), em seus textos sobre filmes de diretores alemães e sobre essa estética expressionista, traz alguns olhares que auxiliam na compreensão da forma desse modo de fazer cinema. Assim, a partir da autora, é possível que enxerguemos tais características mais especificamente na série aqui estudada. Em um exemplo que ele cita em seu texto, descreve a representação de pessoas sem expressões individuais, de postura corcunda, padronização arquitetônica (casas, portas, janelas), etc. – em ressaltado, a estetização geométrica e o desenho da luz (1965, p. 153-154). Para a autora, nesse caso citado, o diretor do filme conseguiu com que a iluminação desse, inclusive, um ar de sonoridade à obra, bem como intensificar a atmosfera da história ali contada. Essa “arquitetura da luz” pode ser identificada ao longo da obra em outros diversos cenários, emoldurados pela luz e sombras.

O jogo “claro-escuro” (EISNER, 1965, p. 170) é um dos aspectos que mais se destaca em *Hannibal*, como já comentado. Ela afirma que o expressionismo é utilizado “[...] sempre que se tratar de produzir efeitos que não os propostos pelo objeto real tal como se apresenta ao olho físico – isto é, efeitos para serem experimentados intelectualmente” (EISNER, p. 171). Acredito que essa concepção vá totalmente ao encontro do que é percebido ao assistir a série, os efeitos que

aquilo ali representado demonstram podem ir além através da sua composição em cena e da atmosfera proporcionada pela sua construção.

Outro autor importante para entender sobre esse período é Kracauer (1988), que traz uma visão psicológica com relação ao cinema alemão e ao comportamento social daquela época, no período entre guerras. Ele traz a ideia de que os filmes dessa época traduzem, de certo modo, o sentimento e os anseios de uma nação – visto que os processos para a construção de um filme passam por diversas mãos até o resultado final e, por isso, carregam características de diversas pessoas. Os personagens insanos retratados, para Kracauer, são uma representação artística do medo de uma nação que perdeu a sua individualidade.

Para o autor, “só se pode compreender totalmente a técnica, o conteúdo da história e a evolução dos filmes de uma nação relacionando-os com o padrão psicológico vigente nesta nação” (KRACAUER, 1988, p.17). Ou seja, toda a composição expressiva, densa e obscura das atmosferas dos filmes desse período é reflexo das fragilidades sociais e psicológicas daquele povo. Sua concepção é de que existiram tipos de filmes expressionistas, separados por blocos, que demonstraram tanta amargura e angústia em seu enredo e forma que, posteriormente, tornaram-se reais, no período Hitler, e tem a ver com o nazismo. “O cinema alemão não se limitou a tratar da tirania, mas também se perguntou sobre o que poderia acontecer se a tirania fosse rejeitada como um padrão de vida” (KRACAUER, 1988, p. 108). Podemos notar que autor quer dizer que a representação de Caligari, no filme em questão, funcionou praticamente como um presságio a essas questões do autoritarismo.

Tendo compreendido sobre o expressionismo alemão a partir do contraponto entre Lotte Eisner e Siegfried Kracauer, deixando de fora para esse estudo os apontamentos psicológicos, e percebendo a aproximação entre questões estéticas e as formas dos filmes expressionistas, podemos realizar alguns apontamentos. É importante conhecermos esse panorama de um redescobrimento com relação ao passado e questões que ficaram para trás e que, como isso, reflete e influencia um período artístico de uma nação. Em contrapartida, relevando essa situação, percebemos como, nesse período, determinados formatos cinematográficos foram estabelecidos e firmados dentro do gênero de horror.

Percebemos, desse modo, algo que parece indicar esse viés expressionista presente (e atualizado) em *Hannibal* ao ver a primeira cena que ocorre em seu

consultório: um ambiente escuro, iluminado somente por duas enormes janelas retangulares perfeitamente alinhadas na parede de fundo, com cortinas detalhadas em vermelho. Hannibal Lecter e seu paciente, que ficam sentados em paralelo à janela, de frente um para o outro, são sutilmente iluminados por uma contraluz que a janela emana e, ao mesmo tempo, tomados pela sombra da penumbra instaurada no consultório. Essa característica é vista em praticamente todas as cenas que ocorrem nesse cenário, que, segundo James Hawkinson, e de acordo com nossas percepções, é possivelmente o cenário-chave da série.

Notamos que essas nuances são propositais na construção visual da obra e dos personagens. Algumas características, como o acompanhamento de uma penumbra escura, um isolamento em quadro com relação aos demais personagens, por exemplo. O diretor de fotografia também diz que, em *Hannibal*, as sombras exigem mais do espectador (2014, p. 89). É como se ele precisasse, de fato, enxergar no escuro, sem saber tudo o que está ali, em cena, o que faz com que o mistério aumente.

Cabe, durante a materialização da análise, perceber como algumas características desse estilo e estética expressionista estão presentes na atmosfera da série. Uma definição de Eisner sobre o cinema alemão interpreta exatamente aquilo que queremos entender em *Hannibal*: “Essa fantasmagoria estranha, que ao mesmo tempo atrai e repugna, fez a reputação do cinema alemão no estrangeiro” (EISNER, 1985, p. 26).

3 – MOVIMENTOS E INSPIRAÇÕES METODOLÓGICAS

O movimento metodológico dessa pesquisa está sendo previsto por meio de um conjunto de métodos relacionados que deem conta do objeto por inteiro. Primeiramente, após a pesquisa exploratória, chegamos aos filmes que envolviam Hannibal e também aos livros, para só depois retornar os olhos ao objeto em si. Quando retornamos a ela, percebemos que era preciso estipular alguma afinidade entre os 39 episódios das três temporadas (sendo treze de cada), e a partir disso, elencamos um esquema relacionando os roteiristas e diretores de todos os episódios, bem como um breve levantamento também de outras obras já produzidas por eles, para que pudéssemos chegar a um ponto comum para a seleção dos episódios que seriam, posteriormente, analisados. A única certeza, de início, é que o episódio piloto era importante para a análise, visto que era assinado somente pelo *showrunner* da série. Enxergo, aqui, também, um viés arqueológico sobre o objeto que busca e escava atrás de informações para construir um olhar sobre ele.

Ao iniciarmos uma primeira tentativa de análise do primeiro episódio, elencamos mais um esquema de divisão dentro da análise, agora referente a algo interno do próprio objeto que será dissecado e analisado com inspirações a partir do que propõe a Metodologia das Molduras (KILPP, 2010), no que se refere ao processo de dissecação da imagem e seu retiro do fluxo. Optamos por não seguir a ordem cronológica, mas, sim, perceber a construção da série a partir dos locais mais importantes para conhecê-la e dos acontecimentos chave. Assim, criamos um recorte metodológico para a análise e desconstrução do episódio piloto, encontrando os locais mais frequentes em que a história, de fato, se desenrola.

Compreender a série para além de sua ordem cronológica, mas, sim, por locais, crimes e acontecimentos, principalmente no momento da análise cinematográfica se assemelha a entender como cada ícone se comporta perante o todo da obra, o que nos permite um olhar minucioso. Explicamos melhor: assim como em uma partitura, as linhas horizontais são referentes a cada instrumento e instrumentista específico, enquanto as linhas verticais e o todo se referem à harmonia musical do que se toca. Em concordância, na leitura de Andrew (2002), a partir de *A Forma do Filme*, de Sergei Eisenstein, percebemos que

se considerarmos o plano como notas distintas de uma peça de piano sendo moldadas por um compositor em várias linhas, devemos lembrar que

a linha dominante na música tradicional sem dúvida seria a linha melódica, mas qualquer boa peça deve ser rica em tons e sobretons criados através da atenção às harmonias periféricas do teclado, em relação à peça em desenvolvimento. (ANDREW, 2002, p. 58-59)

Acreditamos que esse movimento de elencar lugares possa ser considerado uma fase de desconstrução que foi importante para compreendermos seus fluxos internos, além, é claro, de servir como uma ferramenta útil para que o leitor compreenda a série, caso não a conheça. Assim, conseguimos captar como a sua harmonia é composta.

A análise dessa dissertação é sobre a primeira temporada, apesar de não descartarmos o produto como um todo e fazermos menções aos acontecimentos posteriores para fins de compreensão do leitor e do próprio rumo analítico. Dividida em duas fases, a análise se propõe a compreender duas dimensões da série: a visual e a narrativa – compreendendo que sua complexidade construtiva exige a afetação de ambos para um entendimento completo dos acontecimentos.

Para a análise estética e visual, foram selecionadas todas as cenas de crime que mantém uma montagem artística e diferente em sua composição, como explicamos anteriormente. Além disso, também analisamos as receitas preparadas por Hannibal e seu processo culinário, que, geralmente, partem de cenas de crime com uma elipse, que dão a entender que ele está envolvido em determinado crime e que a vítima é, também, o seu ingrediente principal. A análise será feita a partir das ideias da Metodologia das Molduras, em que iremos retirar essas imagens do fluxo para que possamos vê-las detalhadamente para entendermos sua lógica construtiva por meio dos movimentos de dissecação e desconstrução.

Já a análise narrativa, que chamamos dentro do texto também de manipulação mental, tem sua metodologia de análise baseada na dissecação de seus arcos narrativos. Os parâmetros utilizados são de, através dessa dissecação da narrativa, remontar seu fio condutor para entender como foi construída a história do crime trocado propositalmente, dando indícios desde o primeiro episódio.

Para compreender melhor o ponto do qual partimos, a Metodologia das Molduras, proposta por Kilpp (2010), para a análise de audiovisualidades, “articula intuição, cartografias, desconstrução e dissecação, ao mesmo tempo em que busca assegurar o rigor de um princípio ético-estético” (p. 26-27). A metodologia propõe três eixos de categorias: ethicidades, molduras e imaginários. As ethicidades são subjetividades virtuais, construções televisivas (como as personas, por exemplo),

remete ao virtual, aquilo que se atualiza, segundo Bergson. As molduras, moldurações e emolduramentos são “quadros ou territórios de significação” (p. 18). E, por fim, os imaginários são relacionados à questão dos sentidos, enunciações culturais, algo do coletivo. Para melhor explicar os movimentos metodológicos presentes nessa metodologia e que também serão utilizados aqui, sigamos.

O método intuitivo de Bergson, por sua vez, foi utilizado para a formulação do problema de pesquisa e do misto, identificando o atual e o virtual, pensando as coisas a partir de sua duração, serve para “eliminar os falsos problemas, para colocar os problemas com verdade, método que os coloca então em termos de duração” (DELEUZE, 2004, p. 125). Esse método busca a diferença, as diferenças de natureza e de grau, sendo a diferença de natureza uma tendência em uma única coisa, não em duas. Assim, a partir desse conhecimento, é possível compreender se os mistos estão bem formulados e se os problemas são falsos ou verdadeiros.

A cartografia, ou procedimentos cartográficos (KILPP, 2003, p. 18), propostos por Canevacci (1990), como constelações, inspirada por Benjamin, é sinteticamente explicada no trecho a seguir: “[...] selecionar alguns dados relativos à percepção, montá-los segundo um encadeamento lógico e realizar assim uma constelação que possa ter o senso luminoso do conhecimento” (CANEVACCI, 1997, p. 106). As cartografias serão formadas a partir das imagens dialéticas, conceito benjaminiano também trabalhado por Canevacci no mesmo texto, que são imagens relampejantes. Acredito que ao final do trabalho, após as desconstruções e dissecações, eu consiga identificar imagens médias do objeto, e montar uma constelação que transpareça o resultado do que foi pesquisado na série *Hannibal*.

A desconstrução, termo de Derrida, “procura chegar aos elementos minoritários do objeto” (KILPP, 2010, p. 28), para que assim possa ser olhado e experimentado de uma nova forma, a partir de uma nova perspectiva. Conforme Kilpp (2010) comenta sobre o uso da dissecação em audiovisuais analógico-digitais, afirmo, segundo o meu objeto, que essa metodologia aplicada em um produto audiovisual auxilia na identificação do que se quer de fato enxergar, pois reduzindo *frame* a *frame*, detalhe a detalhe, conseguimos visualizar e apreender o empírico de forma minuciosa.

A dissecação, um procedimento técnico, que parte de um tema que recorrentemente aparecerá nas minhas dissecações desta pesquisa: a dissecação de cadáver, inspirado por Leonardo Da Vinci. A intervenção técnica na imagem

audiovisual permite que vejamos “montagens, os enquadramentos e os efeitos de imagens discretas que não têm sentido no vídeo, mas que são praticados para produzir sentido” (KILPP, 2010, p. 28). Este movimento é o mais recorrente para fins da análise cinematográfica, visto sua mecânica.

A articulação desses procedimentos e movimentos metodológicos, principalmente os voltados a objetos audiovisuais, acreditamos, permite uma eficiência para a análise do objeto, em especial, a análise de determinados episódios e cenas que são caras para o que o estudo visa. Entendemos que ao longo do percurso da pesquisa alguns procedimentos podem estar menos presentes, ou novos olhares podem afetar o objeto, visto que a pesquisa tende a se adequar às necessidades que o empírico e o rumo da pesquisa impõem. Sobretudo, para além das questões teóricas e formais, a essência da nossa análise é a inspiração do próprio processo de investigação realizado na série – que reconstitui cenas de crime de traz para a frente, articulando pistas e evidências, para entender o método de algum assassino.

Percebemos a partir de nossas referências que o episódio piloto tem a tarefa de resolver várias coisas ao mesmo tempo: impactar – tanto os executivos, para que a produzam, quanto os espectadores, para que a assistam. Construir um mundo ficcional (universo, ou atmosfera), e deixar linhas e ares para um futuro da obra – mesmo que ele ainda nem tenha sido pensado (MARTIN, 2014); para que assim esse piloto tenha potência para se tornar uma série. **Assim, explico meu recorte metodológico.**

A construção visual mais impactante da série e também de sua narrativa são compostas, de acordo com nossas percepções, através e a partir dos lugares em que ocorrem e de diversas manipulações. Suspeitamos de que são nesses mesmos lugares que recortamos em que as tramas manipuladas por Hannibal ocorrem, o que também é a causa, na história, de toda a atmosfera violenta e da enunciação de um crime trocado. Também aparecem outros lugares secundários, que podem ser pensados como cenários de passagem, em que são feitos os arcos narrativos que, de acordo com Mittell (2012) são aqueles que servem como pano de fundo para as tramas principais. Desse modo, é como a autora Ionita (2014) explica em seu estudo: uma narrativa é complexa não só por sua construção textual e de personagens, mas também por utilizar recursos antes não utilizados comumente. É

nesse ponto em que os recursos cinematográficos ganham força para novos formatos e novas possibilidades, talvez, assim como vemos em *Hannibal*.

Para pensarmos na construção cinematográfica da série, também é preciso levar em conta que esse é um trabalho realizado por diversos profissionais que, articulados, desenvolvem um resultado de atmosfera única. Ressaltamos aqui a esquematização de três deles: diretor, diretor de arte, e diretor de fotografia. Os três partem do roteiro feito pelo *showrunner* e demais escritores para dar a cara que o diretor quer à série. Deve ser um trabalho em conjunto e que se completa.

Juntamente a esta ideia e a tabela de roteiristas e diretores²¹ feita no momento de pesquisa exploratória, percebemos que estávamos deixando de lado um dos profissionais que compõe aquilo que enxergamos em *Hannibal*, e então fizemos outra relação incluindo os diretores de arte da série, que demonstraremos aqui resumidamente. *Hannibal* contou com seis diretores de arte ao longo dos 39 episódios que compunham as três temporadas, e o que nos importa saber de toda esta articulação de profissionais é entender que apesar de passar por diversas mãos de distintos profissionais, a série obedece a uma lógica linear e uma estética extremamente coesa que se mantém ao longo das temporadas. Na verdade, isso tudo nos serve para compreender que a construção de uma obra como essa é um trabalho a várias mãos, e apesar de *Hannibal* ter passado por tudo isso, consegue manter sua unidade e coesão entre episódios para mostrar uma mesma estética e trama.

Um dos produtores, Matthew Davies²², comenta que não só o processo de construção dos cenários foi importante para o sucesso visual da série, mas também o processo de pós-produção e a escolha dos *takes*. Ele também explica sobre o trabalho com o diretor, para visualizar bem o *set* de filmagem, para cuidar o resultado e manter a ideia que a obra propunha. Essa fala é importante para percebermos como o trabalho de concepção da série é, também, complexo. O designer de produção inicia seu trabalho pensando na ideia visual que o seriado irá ter e acompanha esse percurso ao longo das gravações.

Ele também conta que a série manteve, em sua opinião, uma narrativa mais contida, o que exigiu menos ambientes construídos, porém com muita atenção aos

²¹ Disponível no anexo 1.

²² Em entrevista para o *Pushing Pixels*, sobre o processo de produção da série. Disponível em: <http://www.pushing-pixels.org/2016/05/13/production-design-of-hannibal-interview-with-matthew-davies.html>. Acesso em: 10 mai. 2017.

detalhes. O desafio criativo de cada um dos diretores, diz, era tentar mostrar ao espectador uma visão diferente daquele mesmo local, para que pudesse ser revelado de todos os ângulos. Algumas escolhas feitas por Davies para a construção dos cenários foram intencionais para passar alguma sensação específica ao espectador. No caso do FBI, por exemplo, ele ressalta que gostaria de transpor como é trabalhar em uma grande instituição sem rosto, um lugar bruto, cinza, cor de cimento. Já, em outros locais, o jogo apresentado era o de dois mundos: luz e escuridão, céu e inferno. Além disso, a obra foi pensada como algo “atemporal”, criando um mundo próprio para a série, que fosse diferente do nosso e, ao mesmo tempo, perturbador por suas semelhanças.

A atmosfera do objeto é composta por efeitos sonoros que intensificam certas ações, música clássica – principalmente em cenas mais agressivas e brutais, planos de detalhe em alimentos e na manipulação dos mesmos. Diversos dualismos, como entre delicadeza e brutalidade –, trazendo aqui a característica de Hannibal, com seu jeito perfeccionista para montar seus refinados pratos, ao passo que conseguiu os ingredientes cometendo assassinatos. Também em seus atendimentos e jantares, quando os personagens ficam frente a frente, como se fossem se enfrentar. *Travelings* na mesa de jantar, entre os alimentos e Hannibal, bem como uma relação entre a apresentação dos pratos e a apresentação da morte. Sombras fortes e marcadas, simetria e detalhes.

Existe uma referência constante ao longo das três temporadas – que acredito ter sido atualizada dos filmes, pois também estão presente neles –, que é a partir de obras de arte. A série se mantém em um ambiente “cult” e clássico, impresso também na personalidade do Dr. Lecter. Orquestras, música clássica, esculturas e diversos quadros e obras são dispostas na construção dos cenários. A autora Eisner (1985) inclusive comenta sobre a valorização de contrastes e na combinação entre personagem e cenário. Como percebemos, os contrastes estão presentes desde a iluminação até mesmo às vezes, móveis, alimentos, figurinos e lugares que analisamos em separado, para, além disso, também são perceptíveis nas cenas de crime. Já com relação à combinação dos personagens com os cenários, o que descrevemos e dissecamos do próprio Hannibal é exatamente isso: sua casa e consultório são locais de extremo refino, compostos com itens de arte, alta gastronomia e música clássica. Suas roupas, acessórios e trejeitos também culminam para que percebamos de sua figura um personagem clássico em seus

gostos, o que – aqui mais um item em concordância aos contrastes – é totalmente o oposto das atrocidades que ele comete em seus assassinatos e manipulações.

Um exemplo significativo para que o leitor possa compreender essa inserção artística na série é a figura de *O Homem Ferido*, de 1519, utilizada como figura para estudos médicos, na época. Na narrativa, um desenho dessa imagem é feito por Hannibal, e também uma vítima aparece com o corpo todo perfurado por objetos, remetendo à mesma figura. Abaixo, para conhecimento, trazemos a figura original de 1519 e, por último, o desenho feito pelo personagem Hannibal Lecter, que aparece na sua mesa do consultório em alguns momentos.



Figura 10 – Imagem produzida para utilização na série.

Partindo do pressuposto de todas as referências que a obra carrega em seu todo e entendendo a sua atmosfera, a escolha foi manter o foco de análise somente na primeira temporada. Dentre as diversas dualidades e nuances que a série possui, nosso interesse final foi analisar duas vias: a cinematográfica e a narrativa. Quanto ao cinematográfico, focamos nas cenas de crime e nas receitas canibais de Hannibal, que culminam em um impacto visual permanente em tela. Já no que se refere à narrativa, focamos em entender os arcos narrativos que envolvem as manipulações do personagem principal para estabelecer um novo culpado para os seus crimes.

Destacamos que ao longo da decisão do recorte metodológico, percebemos a importância da articulação de trabalho entre diretores, roteiristas e demais profissionais. No início, inclusive, pensávamos em manter a análise somente nos episódios em que os principais roteiristas e diretores trabalharam, em especial aos que tinham as mãos de Bryan Fuller. Porém, após voltas e voltas nos nomes destes

profissionais e nos treze episódios, notamos que o destaque estava no caminho inverso: apesar de passar por muitas mãos e cabeças, a série consegue manter uma unidade em todos os seus episódios, respeitando a lógica do impacto visual, das cenas de crime e dos truques culinários refinados de Hannibal. Sendo assim, focamos neste corpus já especificado.

A parte referente à análise da parte visual, por sua vez, está dividida em três eixos: os **crimes banais**, que ocorrem como arcos curtos, que estão organizados a partir de seus nomes; na sequência entramos com a **análise narrativa do crime trocado**, tal como mencionamos anteriormente; e por fim, unimos estes dois vieses para executar a análise dos **crimes cometidos por Hannibal**, bem como a transformação destes crimes em pratos. Neste último momento as análises ficam mescladas, pois há tanto da narrativa, quanto do impacto visual.

4 - DISSECAÇÃO

A dissecação da série, como já comentado, é dividida em dois braços: o da construção cinematográfica, que permite a compreensão de recursos audiovisuais, de composição e montagem utilizados, bem como questões estilísticas, focando as cenas de crime e de culinária; e a análise narrativa, que permite compreendermos os formatos, gêneros e referências utilizadas para a construção do empírico. Também, lidamos com essa divisão como duas vias de manipulação – as mentais e as físicas. Uma se refere à narrativa e à manipulação mental, e a outra ao visual e à manipulação física.

As cenas de crime analisadas foram selecionadas por possuir maior impacto visual no que se refere aos assassinatos que a série ilustra – tanto por sua brutalidade explícita quanto pela sua organização e apresentação artística na composição em cena. Lembramos que estas não são as únicas que a obra possui, mas são as que trazem ao espectador a apresentação da morte de uma forma diferente, pois não é só um corpo estirado de qualquer jeito no chão e uma poça de sangue com respingos espalhados, são situações extremamente pensadas e articuladas, dadas de maneira impecável – que apresentam ao espectador a dualidade entre a beleza e a morte. Além disso, algumas cenas de crime fazem elipse com refeições, e como elas pertencem à mesma categoria de análise que trata do dualismo entre o belo e a morte, selecionei algumas delas para analisarmos também. Serão analisadas todas as cenas de crime da primeira temporada, identificadas a partir dos respectivos nomes dos crimes e suas características. Feita essa seleção das cenas de cada episódio em particular, elas serão analisadas em seu fluxo e, posteriormente, retiradas dele, para fazermos uma dissecação e uma síntese do que a compõem para causar tal efeito, que buscamos entender.

A análise da narrativa, por sua vez, busca desconstruir e reconstruir os arcos narrativos curtos e longos, de modo a retomar seu enredo reconstruído a partir de seus pontos mais importantes. Em um primeiro momento, este capítulo de análise pareceu não ter muita importância frente à construção visual, porém, percebemos que a construção visual só possui tal impacto quando entendemos o que a história conta, com seus pormenores e ironias constantes. Buscamos remontar a linha narrativa com os pontos-chave de evidências e de incriminação que mostram a expertise de Hannibal frente às suas manipulações.

Para darmos conta de compreender o que parece ser uma obra *cult* (ECO, 1985), devido à junção de diversas referências e recordações compiladas em um só produto, a análise, portanto, está dividida em três eixos. O primeiro é relacionado aos crimes banais, que acontecem esporadicamente nos episódios, que são vinculados à análise visual e de estetização; o segundo eixo é referente à análise narrativa, que identificamos como a história do crime trocado; e por fim, a análise dos crimes executados por Hannibal, que envolvem as duas esferas anteriores.

Tal como Will Graham, nas primeiras cenas do primeiro episódio, vamos rebobinar, reviver e reconstruir os arcos narrativos, cenas, quadros e cenários para entendermos o método utilizado para essa série.

4.1 - Análise da estetização visual – os crimes banais

Esta parte da série se relaciona ao esquema narrativo do crime policial: ocorre uma sucessão de ações que tomam caminhos distintos e acabam com a prisão de algum criminoso com ideias estranhas. Essa sucessão de pequenos acontecimentos, que encadeiam em outros, torna esse momento relacionável com a pequena-forma (DELEUZE, 1983), a estrutura da narrativa em torno dessas cenas é relacionada ao que a obra resgata com relação ao gênero policial e à investigação, de acordo com Todorov (2003), e, podemos notar os objetos e recursos utilizados que tendem a gerar o horror artístico (CARROLL, 1990) podem ser listados, em sua maioria, como cadáveres e partes de cadáveres.

A PLANTAÇÃO DE COGUMELOS



Figura 11 – Impressão de tela da série *Hannibal*. Plantação de cogumelos.

Essa cena de crime foi descoberta por três adolescentes que caminhavam por perto do local e estranharam a irrigação do que pensavam ser plantas. A câmera em plano detalhe mostra uma mão em meio aos troncos e plantas e ocorre um *traveling* sob vários corpos que estão enterrados ali, somente com um pedaço do braço para fora, conectado a algo que os irriga, que fica pendurado em uma árvore. Nesse momento, a iluminação da cena é bem clara, deixando que o espectador perceba todos os seus detalhes, e mais uma vez vemos a importância dada aos objetos na construção da cena e de sentidos.



Figura 12 – Impressão de tela da série *Hannibal*. Cogumelos plantados em cadáveres.

Quando a perícia chega ao local, os nove corpos são apresentados em plano geral e depois em médio, com destaque a alguns detalhes de cada um. O FBI descobre, enfim, que se trata de uma plantação de cogumelos e que os corpos foram plantados vivos em um adubo nutritivo, com a intenção de que assim permanecessem por algum tempo para que os fungos se instalassem. Ele ainda os irrigava com glicose via intravenosa. Um farmacêutico chamado Eldon Stammets é o assassino em série dessa trama, que trocava os medicamentos dos pacientes diabéticos que iam até a farmácia em que ele trabalha e obtinha informações sobre o endereço de vítimas para capturá-las. O resultado foi, literalmente, uma plantação de corpos cobertos por cogumelos.

Além desse jardim, com plantas, cogumelos e troncos de árvores, no momento do resgate, aparecem outras cenas incômodas ao espectador, quando alguns corpos esboçam reações, e, em outros momentos, quando aparecem em decomposição. Os detalhes são percebidos facilmente devido à iluminação parelha

dessa cena. Aqui, a cena de crime nos presenteia com o grotesco, afinal, é uma plantação irrigada através de corpos que se mantinham funcionando – apesar de não vivos – através da injeção de uma substância. A cor predominante e a composição das plantas não dá total destaque aos corpos, mas, sim, ao empilhamento de cogumelos que brotam de dentro dos corpos em decomposição. A série também usa, como recurso, uma espécie de animação, que mostra esse ativo que os irrigava fazendo o seu caminho, passando pela terra e ligando os corpos à natureza. Essa ligação era o princípio do assassino: conectar as vítimas.

CRIME EM FAMÍLIA

No quarto episódio, conhecemos a história de um grupo de meninos que foram tirados de suas famílias, sequestrados por uma mulher, que acaba por persuadi-los a voltar uma última vez para visitarem suas famílias para se despedirem em um último adeus: assassiná-las.

As duas cenas de crime que aparecem desse caso são em momentos de reunião familiar: um jantar à mesa, e uma troca de presentes no Natal. Ambas chocam pelo contexto em si e por alguns detalhes construídos, a iluminação nas duas ocasiões é provinda de janelas. Acreditamos, também, que essas cenas de crime tenham em si um fundo irônico e dubio que a série mantém, pois apresenta famílias em momentos que seriam de felicidade e união, mas todos estão mortos.



Figura 13 – Impressão de tela da série *Hannibal*. Morte à mesa.

Em ambas as cenas de crime, podemos notar a incidência de tons de uma paleta avermelhada. Na cena acima, os corpos estavam em decomposição, bem

como os alimentos que compunham a mesa. Antes de focar as vítimas, a montagem explana a sala da família, com porta-retratos, demonstrando momentos felizes cobertos por respingos de sangue. Somente uma vítima está de frente para a câmera, que coloca o espectador sentado à ponta da mesa, como se o tivesse pondo em participação ao que aconteceu – ou, também, dando o mesmo olhar que Will Graham desenvolve ao investigar os crimes, que é imaginar-se como o próprio assassino.

Essa perspectiva da câmera subjetiva é recorrente, principalmente, em alguns momentos de reconstituição de cenas de crime realizadas por Graham. A ideia é de que os produtores querem que o espectador também participe da sensação de matar e vivenciar o mesmo que o personagem, para que o afeto o atinja.



Figura 14 – Impressão de tela da série *Hannibal*. A família morta no Natal.

Por fim, a cena de crime com a temática natalina é envolta de uma trilha sonora de Natal, as vítimas estão espalhadas pela sala em meio a presentes. A ideia que se tem é de que foram interrompidos em suas ações familiares (em ambos os casos). Aqui, a câmera é posicionada de forma diferente, o plano é geral e nos dá uma visão em *plongée*. A iluminação, tal como na maioria das cenas construídas em *Hannibal*, é algo sutil, provindo da rua, que tenta adentrar a casa. As linhas de arquitetura são retas, longas e verticais – o que também é um item explorado na série.

O desfecho desse arco envolve a suspeita sob uma mulher que foi vista com um dos meninos desaparecidos, a polícia mapeia a casa em que ele morava e vai para lá imaginando que o plano seria mais um assassinato em massa. Eles

conseguem desarmar os meninos e prender a sequestradora – Christopher, a vítima, que estava de volta ao seu lar, revela ao FBI que ela os fazia acreditar que eles juntos, sim, eram uma família verdadeira.

O CRIME DOS ANJOS

Aqui, o assassino desse episódio, Elliot Budish, sofre de uma doença e, ao matar suas vítimas, as deixa posicionadas como se fossem anjos, para que zelem por ele e o protejam. Para isso, além de deixá-los com as mãos juntas como se estivessem em prece, ele corta parte da pele e músculos das costas de cada um e monta asas. Vamos analisar os diferentes componentes de três *frames* de homicídios desse caso.

No primeiro, são duas vítimas ajoelhadas e com asas feitas de suas costas suspensas. Elas estão posicionadas aos pés de uma cama, iluminadas pela direita com algo que simula a claridade natural posta através de uma janela. Os móveis e a construção desse quarto, que sabemos pela trama que se trata de um hotel, é bem escura, puxando para uma paleta marrom. Ao fundo, dois quadros de pintura de paisagens e os abajures emanam uma luz que quase não é perceptível.



Figura 15 – Impressão de tela da série *Hannibal*. O crime dos anjos.

Nas cenas seguintes, a segunda vítima à esquerda e o próprio assassino à direita são os que possuem a estética mais semelhante. Ambas foram colocadas penduradas em lugares altos, como se estivessem voando, ou, no caso do próprio assassino, é como se ele tivesse se tornado um anjo. Os dois corpos estão em

locais estruturais, que remetem à construção: um ao meio de andaimes com um contraluz que permite ver os fios de sangue escorrendo, essa iluminação ainda pode ser entendida como uma aura ao redor da vítima; e o outro, em meio às estruturas de madeira, além, também, de um fundo cinza para o cenário. Os padrões de sangue em todas as vítimas desse assassino são iguais devido às mutilações, fica sempre algo escorrendo pelo corpo.



Figura 16 – Impressão de tela da série *Hannibal*. O crime dos anjos.



Figura 17 – Impressão de tela da série *Hannibal*. A resolução do crime dos anjos.

Os desenhos que a iluminação e os traços retos dão à cena também direcionam o olhar do espectador aos corpos, principalmente na figura à esquerda, que parece estar envolta de uma aura, tal como imagens que representam anjos em pinturas. As referências na série são constantes e partem de diversos lugares; nesses *frames*, mais um exemplo de um viés religioso referenciado. No desfecho do caso, eles o encontram morto, como se fosse um de seus anjos – seu propósito, de acordo com as investigações, era preparar-se para se tornar um.

RETORNO DE *CHESAPEAKE RIPPER*

A enfermeira, vítima desse episódio (6), não tem seu corpo exposto nesse momento, somente no início do sétimo episódio. O que é explorado na cena de crime ao encontrarem seu corpo é o modo como ela foi golpeada e agredida por Abel Gideon, antes de ser morta. Como dito em outro momento, a obra não tem a preocupação em expor um crime sendo realizado, tal como os conhecidos *slashers* dos filmes de horror.

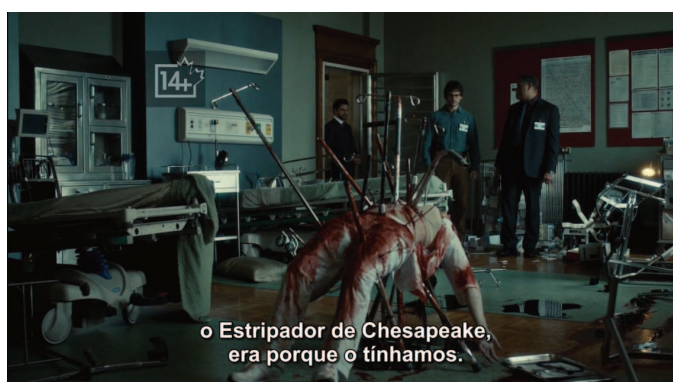


Figura 18 – Impressão de tela da série *Hannibal*. O presente: Chesapeake Ripper.

A cena acima, enfim, é de como realmente ficou a cena do crime em questão. A vítima teve fincado em seu corpo diversos objetos da clínica, a cena é mais clara que de costume, seus trajes brancos permitem que tenhamos mais clareza do percurso de seu sangue tanto em seu corpo quanto na clínica em si. A disposição de seu corpo lembra a primeira vítima fincada em chifres, também. Os tons da clínica mantêm um padrão de opostos que é mantido ao longo da série em diversos ícones, aqui, estão representados nos tons azulados da parede em contraste aos quadros vermelhos à direita.

Eisner diz que “Cada elemento do cenário desempenha um papel determinado no drama” (1985, p. 183), isso é extremamente interessante de contrapor, por exemplo, na cena em que aparece o desenho da figura *O Homem Ferido*, que, em sua primeira aparição, sequer faz sentido, mas depois ganha um enorme sentido para a trama, com o auxílio dos *flashbacks* posteriores, representados pelas cenas acima selecionadas.

CONTRABANDO DE ÓRGÃOS

A suspeita de que o *Chesapeake Ripper* está a solta faz com que os policiais desconfiem que ele cometeu um novo assassinato. Porém, Will Graham, ao reconstituir e levantar as evidências, percebe que o assassino desse caso, na verdade, estava tentando salvá-lo. Diferentemente das demais, essa cena não traz aspectos artísticos articulados na morte em si, mas, sim, na composição do cenário em quadro.



Figura 19 – Impressão de tela da série *Hannibal*. Salvando a vítima.

A composição arquitetônica potencializada pela iluminação, o contraste de claro e escuro, os tons opostos do azulado do banheiro com o vermelho do sangue que escorre pela banheira e alguns respingos pelo chão. Com relação à autoria do crime, a suspeita é de que o assassino seja algum médico que tentou fazer uma cirurgia clandestina que foi mal sucedida, ou algo desse gênero. Analisando mais corpos que apareceram, eles chegam à conclusão de que há dois assassinos distintos, com métodos semelhantes – e que um deles é o *Ripper*. Devon Silvestri, um motorista de ambulâncias particular que está estudando para tornar-se médico é o assassino, ele é pego em outra cena de crime retirando um rim clandestinamente de uma vítima.

VIOLONCELO HUMANO

Aqui, a vítima é integrante de um grupo de ópera, e a cena de crime que se apresenta em *plongée* é esta: em meio a um teatro, deslocando-se entre o teto e o

palco, o corpo está posicionado no centro deste, com um foco de luz, como se fosse o destaque daquele momento. O teatro está sem público, e o olhar do espectador corre diretamente para o foco de luz mais forte. Ironicamente, essa sequência representa a relação que a série apresenta entre a arte e a morte, colocando-a em um patamar erudito e belo, como algo de fato artístico.

Nos cortes seguintes, é apresentada a real brutalidade do crime em questão – o homem teve um braço de violoncelo colocado pela sua boca, até a altura das cordas vocais. Seu pescoço foi aberto, suas cordas vocais expostas e maleadas para que pudessem ser tocadas de certo modo, e, de fato, o assassino tocou o instrumento no corpo disposto no palco, após o homicídio. A vítima está em uma cadeira, inclinada para trás, e com quatro ganchos de ferro segurando a sua pele e musculatura para manter a abertura e exposição das cordas. As cores são frias, e a única textura diferenciada é a do próprio corpo da vítima. Em concordância com Carroll (1990), sabemos que o horror artístico é provocado pelo monstro, porém, na série, as cenas de crime mais explícitas também causam essa emoção – ficamos horrorizados, de certo modo, pelo que algum monstro é capaz de fazer.

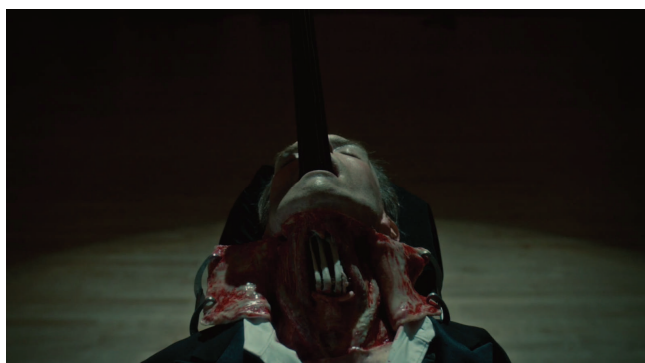


Figura 20 – Impressão de tela da série *Hannibal*. Violoncelo humano: detalhes.

O desfecho revela que esse assassinato foi de autoria de Tobias, amigo de um antigo paciente de Hannibal Lecter.

TOTEM HUMANO

O FBI encontra em uma praia, de frente para o mar, um totem humano – inúmeros corpos empilhados e organizados formando uma única figura. Ao redor do

totem, havia algumas covas, mas que não eram suficientes para prover os corpos ali organizados e amarrados por cordas. Somente a vítima do topo teve sua morte recente, os demais são corpos já em estado de decomposição.

As cores predominantes na cena são tons de azul, que se misturam entre o céu e a água, tomadas pela iluminação de um dia nublado; dá a ideia de algo mórbido, sem vida. A semelhança e aproximação artística é com uma escultura, que inclusive podemos encontrar referências não ficcionais: o obelisco *Monolith*, situado no Parque Vigeland em Oslo na Noruega, com 17 metros de altura, é composta por 121 figuras humanas entrelaçadas.

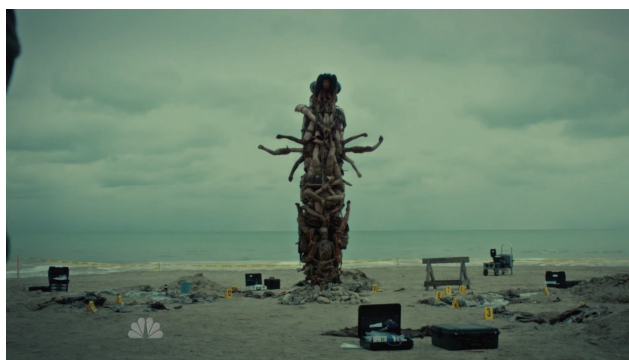


Figura 21 – Impressão de tela da série *Hannibal*. Totem humano.

Nos momentos em que a câmera se aproxima e ocorre a construção de planos em detalhe, novamente ressaltamos a importância dos objetos que causam o horror artístico, tal como Carroll (1990) explica. Vemos, amarrados com cordas, diversas partes de cadáveres, separadas por membros, que juntas chegam ao topo desse totem com a vítima recente.

GLASGOW SMILE

Aqui, ocorrem dois assassinatos que mutilam suas vítimas no estilo *Glasgow smile*; um deles é feito por uma personagem nova, que sofre de problemas mentais, e o outro é cometido por Hannibal, para incriminá-la. Como de costume, os recursos de criação não permitem que o espectador veja a realização do crime, que ocorre embaixo de uma cama, só surgem jatos de sangue no chão do quarto da vítima. Depois, quando o FBI chega para investigar, nos é dada esta cena a seguir.

A vítima era conhecida da assassina, e teve o seu rosto mutilado com um corte de orelha a orelha, fazendo o formato de um enorme sorriso. A cena possui bastante sangue, o que culmina para a ascensão dos recursos que fazem parte da construção da sensação de horror artístico na obra, segundo Carroll (1990), além da atmosfera afetiva de suspense e medo que toma a cena.



Figura 22 – Impressão de tela da série *Hannibal*. *Glasgow smile*.

O título desse episódio significa “bufê frio”. Pensando na narrativa, nesse episódio, ocorre mais um assassinato planejado por Hannibal e, novamente, ele faz com que Will se sinta culpado. Também podemos perceber a relação de amizade, mas, acima de tudo, o sentimento de prazer em manipular entre Lecter e Graham. É como se o psiquiatra tentasse tornar as pessoas à sua volta assassinas: Will, Abigail, a menina vítima desse episódio e diversos outros. Na culinária, o tal bufê frio se refere, como diz o nome, a um bufê de pratos frios, em que o próprio convidado escolhe o que quer comer e serve-se. Talvez, como esse é o ápice da manipulação mental de Hannibal com relação à Will, também possa acontecer uma analogia ao fato de que Lecter o escolheu como prato principal na trama.

GRAVATA COLOMBIANA

Este assassinato é cometido por Abel Gideon, quando se dá por conta de que foi manipulado por médicos, psiquiatras e psicólogos a acreditar que era o *Chesapeake Ripper*. Seu plano é matar todos eles e fazer com que os policiais acreditem que essa é a sua identidade.



Figura 23 – Impressão de tela da série *Hannibal*. Gravata colombiana.

A vítima dessa cena é o psiquiatra Dr. Carruthers, o primeiro profissional a fazer sua avaliação quando preso. A ironia do crime é tamanha que ele drena o sangue da vítima e deixa em bolsas mantidas na temperatura correta para a doação.

ÓRGÃOS COMO ENFEITE

Neste episódio, Guideon, o então intitulado como *Chesapeake Ripper*, está sendo transferido e está no carro com dois homens responsáveis por seu traslado. Ele inicia um monólogo, até que, em um corte seco, a cena seguinte é a de uma roupa branca, em plano de detalhe, da qual emergem manchas de sangue, como se fossem o objeto responsável por contar ao espectador o que acabou de acontecer em cena. É feita uma brincadeira entre a textura do tecido branco e o sangue o atravessando. A partir dessa elipse, intuímos, portanto, que esse homem foi morto ou está ferido.

Na retomada do plano, Will Graham faz a sua reconstituição do que aconteceu naquela cena de crime, e é revelado que Guideon, além de assassinar os homens que o transportavam, retirou seus órgãos e os amarrou com as veias e artérias das próprias vítimas em uma árvore próxima, como se fossem enfeites, onde os corpos estão recostados. Eles são mostrados um por um em plano detalhe com o fundo da imagem desfocada, e, posteriormente, um plano geral mostra o FBI trabalhando na cena e coletando as provas.

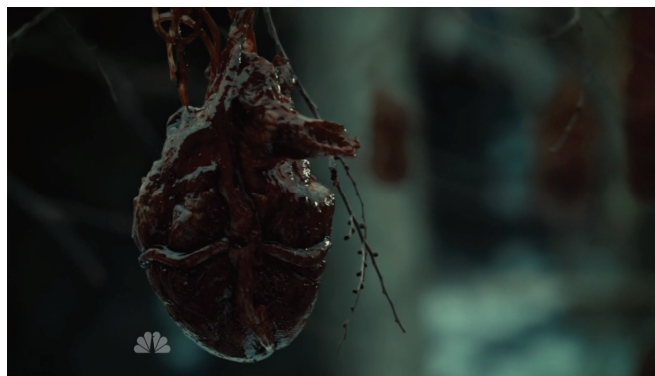


Figura 24 – Impressão de tela da série *Hannibal*. Coração como enfeite.

Novamente, entra em questão o assunto de que Guideon não é o *Chesapeake Ripper*, pois, se fosse, teria levado os órgãos junto de si. O que choca, nessa sequência, é a exposição dos órgãos; a importância do que acontece nessa parte do enredo é determinada pela exploração desses objetos, que emergem sentidos. Na imagem há o contraste dos corpos dispostos na neve, recostados nas árvores, tendo seus órgãos dispostos como enfeites.

4.2 - Análise narrativa – O Crime Trocado

Primeiramente, para entendermos a divisão desses enredos, precisamos retomar como se constrói esse tipo de narrativa. Já constatamos, partir do ponto de vista narrativo, que *Hannibal* se enquadra no tipo de narrativa complexa (MITTELL, 2012). Como já desdobrado anteriormente, embasados por Jason Mittell, esse tipo de narrativa é construído a partir de diversos arcos que direcionam os caminhos da história ali contada, podendo ser curtos ou longos. Os curtos são responsáveis por “preencher” a história, dando aporte de pequenos enredos que servem como um pano de fundo para um arco principal – que vem a ser o longo, como, por exemplo, os próprios crimes esporádicos de assassinos aleatórios, relações afetuosas, etc. O longo, por sua vez, acreditamos que seja a busca por *Chesapeake Ripper*, que é o assunto que transcende passado e presente na série, ou, ainda, essa seria a grande-forma, de acordo com Deleuze (1983; 1985). Os arcos narrativos em *Hannibal* não estabelecem padrões lineares ao longo da primeira temporada, mas, em suma, podem ser divididos nos seguintes: os crimes investigados pelo FBI, que estabelecem os arcos narrativos curtos, bem como outras histórias menos importantes, tais como as relações de afeto entre as

personagens; e a situação de Hannibal manipulando (principalmente) Will Graham, culpando-o em seu lugar, que consiste no arco longo que está estendido no decorrer das três temporadas. É importante destacar que esses eixos se misturam ao longo da história, o que é compreensível e esperado, visto sua complexidade construtiva.

Os primeiros arcos curtos correspondem ao nosso primeiro foco de análise: as cenas de crime, as dimensões visuais grandiosas, como já o fizemos. Já o arco que classificamos como longo, corresponde àquilo que chamamos de manipulação mental, e que está ligado ao *storytelling* da série, ou seja, o desenvolvimento narrativo da primeira temporada – também consiste na história do crime trocado. E, por fim, o caminho do alimento ilícito vindo de uma cena de crime e finalizando em um belo prato executado por Hannibal; este será o final da análise, pois esse trecho une os dois sistemas anteriores.

A proposta da análise narrativa, a partir da ligação entre pontos-chave dos arcos curtos e dos longos, portanto, consiste em identificar a narrativa do crime trocado, herança hitchcockiana, e identificá-la como um arco narrativo longo que está dividido em passado e presente, com suas cenas misturadas ao longo da obra. Ao passo que o presente se estabelece em um ar de manipulações e desconfianças entre Hannibal e Will, principalmente, o passado se revela paralelamente tanto para o espectador quanto para os próprios personagens, e, assim, notamos que existe ali algo errado que alguém fez ou deixou passar. Explicamos o passado anteriormente para que fique mais fácil o entendimento da história em ordem cronológica, coisa que não acontece na estrutura original da narrativa.

Agora, nossa proposta é pensarmos na série a partir de cenas, e não pela divisão de episódios – apesar de identificarmos em qual episódio cada cena está para que o leitor entenda sua vinculação ao todo na narrativa. Desse modo, acreditamos conseguir remontar esse arco narrativo longo que está disperso em pequenas cenas que, por vezes, podem até ter passado despercebidas como pontas soltas à história. Unindo essas pontas, encontramos aquilo que se desenha como a grande-forma, de acordo com Deleuze (1983): a história se apresenta, desenvolve seus embates e conflitos e, ao final, conduz para uma solução – uma história orgânica e linear.

Esquematisamos, para esse momento, uma divisão em dois eixos, que seriam pontos-chave do arco narrativo longo da produção inteira: o eixo das evidências, em que os personagens passam a suspeitar de que algo está errado, ou

de que alguém está agindo de modo estranho; e o segundo eixo, que se refere à incriminação, onde a narrativa apresenta itens factíveis que comprovam as suspeitas anteriores. A junção de ambos os eixos resulta na construção desse arco narrativo referente à história do crime trocado.

Além disso, é preciso considerar aquela troca do passado, que não vemos ser realizada em minúcias como a do presente, mas sabemos que ela aconteceu e que ela está sendo invalidada a partir da inocência de Gideon. Os trechos que trazem mais informações sobre esse viés são misturados ao presente e, por isso, estão descritos abaixo e identificados como o item zero – pois é uma história anterior à linha narrativa que aparece ali contada.

Logo nessa primeira cena, quando se olham, já ocorre um primeiro enfrentamento entre ambos, pois Will acha que Hannibal está o analisando demais, e não focando somente no caso em que foi contratado para ser consultor. Essa situação o deixa coagido e totalmente desinteressado por Hannibal, porém, com essa conduta, ele já deixa pretextos para Hannibal saber sobre como agir com ele. Outro ponto interessante a ser analisado é como a construção dos personagens (ECO, 2004) acaba influenciando na articulação desse arco narrativo, no que se refere à sua fisionomia intelectual, que nada mais é do que aquilo que precisamos conhecer daquele personagem para que possamos entendê-lo. Percebemos o figurino de Hannibal, sempre bem alinhado e com roupas sofisticadas de padrões extremamente ligados a um estilo peculiar de moda – o que reflete em sua personalidade com viés cultural refinado e preciso em suas ações, ao passo em que Will demonstra toda a sua bagunça mental no modo como se veste, sempre com botões abertos ou sobreposições de peças desalinhadas.

Percebendo o funcionamento de Graham, Hannibal dá a ele uma cena de crime com as características necessárias para que entendesse o perfil criminal do assassino que estão buscando e tentando entender os padrões. Na cena de crime da mulher fincada em chifres, que já analisamos esteticamente, Will explica que aquele não é um assassinato de quem procuram, mas, sim, de um imitador, e, porém, aquilo o faz despertar para entender as características do assassino em série em questão – que é o oposto daqueles traços ali encontrados.

Em seguida, em um dia posterior, Hannibal vai sozinho à casa de Graham e leva café da manhã, amigavelmente, desculpando-se pelo mal-entendido ocorrido no FBI.

Essa postura não agressiva de Lecter faz com que Will ganhe certa confiança e comece a conversar abertamente com ele, tal como imaginou – e manipulou.

Na caçada pelo assassino em questão, os dois protagonistas passam por alguns locais que estão investigando, e em todos eles Hannibal faz alguma ação para manipular algo sem que Will perceba. No final desse episódio, por exemplo, ele consegue o contato do assassino e o avisa por telefone de que a polícia sabe sobre ele, o que leva Will a encontrá-lo alterado e atentando homicídio à sua esposa e filha. Aparentemente, isso é feito porque Hannibal possui uma curiosidade profissional em cima de Graham e, por isso, vai testando as situações para instigá-lo. Ao final dessa mesma temporada, o próprio Hannibal confessa que essa e mais algumas de suas manipulações foram feitas somente para que ele suprisse sua curiosidade em ver o que aconteceria.

Essas primeiras manipulações de Hannibal para ver até onde Will era capaz de chegar rendem, em cerca de 20 minutos de episódio, um assassinato cometido por Graham, quando descobre o *serial killer* que estão buscando. Até esse momento, acreditamos, os protagonistas ainda estão se conhecendo – Hannibal, em especial, tentando entender os limites de seu colega. O assassinato cometido por Will pode ser considerada a primeira provocação de fato, pois é a partir desse momento que elas passam a afetar o seu comportamento.

A partir dessa situação, Will passa a adoecer e ter alucinações mais frequentes, em especial, com Garret Jacob Hobs, o homem que assassinou, e um alce, que ele relaciona a alguns crimes que investiga. Mais tarde, percebemos que esse alce está relacionado à figura de Hannibal, e que, inclusive, está presente em uma escultura em seu consultório.

Para que retorne a trabalhar em campo com o aval da burocracia do FBI, após ter matado um suspeito, Will é encaminhado para uma avaliação psicológica. A surpresa é que quem irá avaliá-lo é Hannibal, por não possuir nenhum vínculo com ele – ainda. Hannibal logo resolve a papelada para a liberação de Will, e passam a conversar sobre outras coisas, como a afetação que ele teve após esse impacto em cena de crime, e acabam iniciando uma espécie de terapia – o que permite que Hannibal saiba como seguir provocando-o. Hannibal percebe que o que motiva e perturba Will é o entusiasmo ao matar, e passa a encorajá-lo a fazer isso, dizendo que há uma nobreza no fato de querer acabar com pessoas más.

O próprio esquema de montagem da série, a partir dos conceitos de Eisenstein (2002) permite que percebamos todo o jogo de manipulação que Hannibal faz. Um exemplo claro é no terceiro episódio, quando ele observa Will ministrando uma aula e falando sobre o caso em que estão trabalhando, e explica aos alunos que possivelmente o assassino imitador é a mesma pessoa que ligou para Hobbs – Hannibal. Nesse momento, em close, vemos Hannibal em um canto tomado por um envolto de sombra, esboçando um sorriso.

No quarto episódio, Hannibal passa a estudar Will a partir de sua casa e seus pertences: ele entra, distrai os cães, vasculha as gavetas, mesinhas e estante. Nesse momento, a construção visual e detalhada também é importante, pois cada detalhe demonstra algo característico do personagem e dá suporte para Hannibal saber como agir em seus próximos passos.

Ele, ao estudar Will, acaba identificando pontos estratégicos para incriminá-lo futuramente – um exemplo explícito é quando analisa o modo de montagem de uma isca de pesca, e nas investigações futuras, o FBI encontra cabelo de uma das vítimas presente na composição das iscas – nesse momento, a própria narrativa deixa pistas ao espectador sobre o que pode acontecer. Indo para além do contexto narrativo e analisando também a construção estética visual desse momento de análise, notamos como os objetos e demais itens em quadro, tal como o enquadramento exato em que o personagem foi disposto, agregam todo o sentido que a série desenrola: um personagem pesquisa o outro para saber como e por qual caminho manipulá-lo.

Em meio às histórias dos arcos curtos de diversos crimes e da aparição de *serial killers* distintos, Will, ainda perturbado pelo assassinato de Hobbs e envolvido emocionalmente com a órfã do então assassino, desenvolve encefalite e passa a ter alucinações, desmaios e lapsos de perda de memória. Ao perceber que algo estava errado, Hannibal pede a Will que desenhe um relógio, e aqui é o marco do adoecimento do personagem, culminado a partir dessas inúmeras trocas que vêm se estabelecendo. O relógio consiste em um teste que traduz o funcionamento frontal temporoparietal – a partir dele, consegue-se detectar alguns distúrbios, e esse momento ocorre no décimo episódio.

Com esses sintomas e sem saber o que se passa, Will recorre à Hannibal, que, enquanto seu psiquiatra, percebe a situação e o submete a exames – porém, convence o médico que realizou o exame a deturpar os resultados e não revela o diagnóstico para

se aproveitar disso. Hannibal, então, assassina esse médico, o que torna Will o principal suspeito.

Vendo a incapacidade de Will de distinguir o que é real ou não e com todos os sintomas de encefalite progredindo, ainda envolvidos com a investigação de crimes e na caça pelo *Chesapeake Ripper*, Hannibal decide adulterar e implantar algumas provas para estabelecer um culpado: Will Graham. A partir desse momento, as manipulações passam a se tornar mais incisivas até nos próprios membros do FBI, pois Hannibal passa a dizer que Will não está em seu estado normal e que não está com nenhuma alteração de saúde que possa justificar seu comportamento.

Enquanto arcos menores se desenvolvem, mais uma personagem transitória morre e Will se torna o principal suspeito. Nesse momento, Jack Crawford passa a suspeitar que Hannibal esconda algo e passa a prestar mais atenção na situação – mas os planos de Hannibal não o deixam enxergar o que deveria. O canibal consegue articular mais algumas provas, agora mais complexas e decisivas: ele implanta sangue abaixo das unhas de Will, uma orelha de Abigail Hobbs em seu estômago através de um tubo, e cuida todos os demais detalhes necessários para que todas as provas apontem para Will.

Aqui, desenha-se o ápice da provocação e manipulação, que resulta na prisão de Graham; novamente, a narrativa e a visualidade em conjunto para potencializar os sentidos emergidos a partir da cena. Assustado com a situação e sem lembrar-se do que aconteceu, sua fisionomia, na sequência, é de pânico. O seu rosto é iluminado somente até a metade; a luz da manhã vinda de uma janela parece suavizar um lado do personagem, enquanto o outro está no breu. Will liga a Hannibal para pedir ajuda, e seus conselhos o convencem a se entregar ao FBI.

Enquanto preso, Will passa a associar os fatos e tentar entender o que estava acontecendo, em uma inspiração *hitchcockiana*, pelo que pudemos perceber até então, do inocente que padece em busca de uma solução para entender o que está acontecendo. Nisso, ele percebe que o *Chesapeake Ripper* é Hannibal Lecter, e foge da prisão diretamente para o consultório do psiquiatra. Eles acabam voltando para a primeira cena de crime, onde Will atirou dez vezes em Jacob Hobbs e, agora, atenta matar Hannibal. Jack chega e presencia a situação, mas não acredita no que Will lhe fala – ele acaba sendo internado em um hospital sob custódia, e depois é preso novamente em um local para insanos.

O arco longo prossegue nas próximas duas temporadas, mas, nesse trecho da primeira temporada, que é o que nos interessa, podemos ver o delineamento da história do crime trocado. A complexidade em *Hannibal* está para além das articulações narrativas, mas, principalmente, na construção visual estetizada para contar essa história. Truffaut (2004), em suas entrevistas, comenta que Hitchcock sabia usar as lógicas narrativas e visuais para contar histórias de suspense – nem sempre ligados ao horror ou ao medo.

4.2.1 - ITEM 0 – O PASSADO

O item zero deste trabalho tem como objetivo explicar o passado anterior à série, ao que ela mostra – que influencia em sua história somente em sua metade. Alguns *flashbacks* nos ajudam a montar esse quebra-cabeça, mas, em maior parte, torna-se esforço da nossa cognição em ligar os pontos.

A partir das obras anteriores, pudemos conhecer os motivos e ligações que levam Hannibal a agir como um *serial killer* canibal, qual a sua origem, quem foi sua família, em quais crimes esteve envolvido, como foi sua educação e a relação que possui com a cultura e a arte, etc. O que acontece aqui é referente à atualização da narrativa do gênero policial, conforme Todorov (2003) explica: nesse momento, no meio da história, conhecemos a história de um crime que já aconteceu, e o que acompanhamos é a investigação do mesmo. Porém, considerando a complexidade e as mesclas feitas nessa obra, também acompanhamos aquele outro tipo, que investiga e se desenvolve ao mesmo tempo, pois Hannibal já incriminou uma pessoa que se safou e, agora, trabalha em cima das evidências já existentes para incriminar outrem.

Enquanto o enredo se desenvolve, conhecemos uma história do passado que reaparece aos olhos da investigação do FBI: o caso do *Chesapeake Ripper*. Conhecemos o Dr. Guideon, um psiquiatra preso no hospital psiquiátrico de alta segurança, sendo acusado de mutilar corpos que ficaram conhecidos pela sua brutalidade, e deram esse nome ao assassino: o estripador de *Chesapeake*.

Marcado pela apresentação de algumas cenas em *flashback*, conhecemos, no sexto episódio (*Entrée*), um crime antigo que ressurge na série e levanta dúvidas e suspeitas por sua semelhança com os anteriores. Guideon mata uma enfermeira do hospital com os mesmos padrões dos assassinatos ocorridos há dois anos,

creditados com a autoria do *Chesapeake Ripper*. Severa mutilação, exposição dos órgãos, objetos fincados no corpo da vítima. O FBI é chamado para investigar o caso e identificar semelhanças, e tudo leva a crer, em um primeiro momento, que Guideon sempre foi o tal assassino procurado – exceto para Graham e Alana, que discutem com Dr. Chilton sobre o comportamento de ambos ser distinto. O que é sabido é que o suspeito possui conhecimentos médicos, devido ao fato de retirar órgãos das vítimas, e mantém padrões teatrais e artísticos ao expor corpos em cenas de crime.

Ao entrevistarem Guideon, Alana e Will afrontam as disparidades entre o crime que cometeu e os crimes antigos, insinuando que, talvez, ele apenas queira provar para alguém que é o *Chesapeake*, mesmo não sendo. Então, Graham tem o *insight* durante a entrevista de que ele está tentando assumir aquele papel no lugar de alguém.

Essa e algumas outras informações levam a acreditar que ele está preso injustamente, e de que seu próprio psiquiatra o fez, ao longo dos anos de prisão, acreditar que era o tal assassino. Assim, ao longo da narrativa, percebemos, a partir de algumas evidências que, na verdade, Guideon foi vítima de um crime trocado de Hannibal – que agora, já que seu primeiro álibi deu errado, tenta incriminar Graham.

Miriam Less foi a agente que chegou mais perto de *Chesapeake Ripper*, e todos acreditam que ela tenha morrido, pois, após ir a campo fazer algumas entrevistas a partir de relatórios médicos das vítimas para sua investigação, ela acabou desaparecendo. Dentre os alunos do FBI, ela foi escolhida por Crawford, a partir de seu currículo acadêmico e experiência de seis anos na polícia, para trabalhar na captura de criminosos altamente perigosos, dedicando-se exclusivamente ao caso do *Chesapeake Ripper*.

Em uma das cenas de *flashback*, a história mostra que Miriam chegou ao consultório de Hannibal e acabou identificando o desenho da figura *O Homem Ferido* em sua mesa, descobrindo, então, que ele era o *Ripper*, por associar a semelhança a uma cena de crime que havia analisado. Nisso, Hannibal tira os calçados e acaba imobilizando Miriam; assim, ela desaparece, e seu caso fica sem solução. Por esse motivo, o FBI a declara como morta.

Uma reviravolta no enredo ocorre quando, ainda no sexto episódio, Crawford recebe uma ligação de Miriam Less, o que o faz acreditar que ela ainda esteja viva.

Para o pessoal da investigação do FBI, esse contato é um aviso do Estripador de que ele esteja sendo plagiado por Guideon.

A primeira ação tomada pelo time de investigação do FBI é permitir e ajudar Freddy Lounds a publicar uma matéria afirmando que Guideon é o tal assassino para chamar a atenção do verdadeiro *serial killer*. A montagem, justapondo os momentos da narração da matéria publicada e Hannibal lendo-a em seu consultório, junto à sua fisionomia, dá a entender que ele está por trás disso. As ligações de Miriam para Crawford intensificam e são feitas, inclusive, de sua casa – deixando digitais e fios de cabelo da própria.

Na sequência, ele e Alana jantam em sua casa com o Dr. Chilton e, ao ficarem sozinhos, Hannibal insinua concordar com métodos mais ortodoxos de Chilton frente a Guideon, que podem tê-lo persuadido a acreditar ser o *Chesapeake*.

Uma das ligações feitas com o áudio de Miriam deixa a pista de um telefone que foi possível rastrear. O FBI chega a um local e lá encontram um braço da menina, segurando o telefone rastreado. Junto ao braço está um bilhete escrito com sangue: “O que você vê?”. Essa deixa é interpretada como uma provocação do *Chesapeake Ripper*, que se torna claramente um assassino invisível e à solta, tirando o foco das acusações de Guideon, visto que ele estava preso no momento.

Ao final desse episódio, Jack Crawford, abalado sobre a situação da volta do crime relacionado à Miriam, conversa com Hannibal sobre questões pessoais e comenta sobre a menina, sua antiga *trainee* Miriam. Hannibal o instiga a falar sobre ela e, ao perguntar seu nome ao Jack, ocorre um *flashback* que revela a ligação que ela fez entre o *Chesapeake Ripper* e Hannibal. Em visita aos médicos que, em algum momento trataram ou tiveram algum contato com as vítimas do caso do Ripper, Miriam aparece no consultório de Lecter para perguntar sobre um antigo paciente. Ele diz não se lembrar do caso, mas diz a ela que mantinha diários detalhados daquela época e os oferece para que ela analise. Quando ele sobe ao mezanino de seu consultório para buscar, ela vaga pela sala. De repente, percebe em cima de uma mesa alguns desenhos e, abaixo do principal, vê uma figura muito semelhante a uma das cenas de crime que ela trabalhou. Ao descobrir e fazer a ligação, vendo o tal desenho, Hannibal aparece, e ela é atacada por ele; fica desacordada e então desaparece.



Figura 25 – Impressão de tela da série *Hannibal*. A descoberta e o desaparecimento de Miriam Less.

No próximo item do texto, vamos explicar a divisão estruturada para a análise narrativa. Levando em consideração que o item zero, referente ao passado, contém somente as informações mais necessárias para entender o que aconteceu, ao longo da análise surgirão outros trechos que envolvem a investigação dos crimes de *Chesapeake Ripper* no passado e presente misturados.

4.2.2 - EVIDÊNCIAS

CASO DE JACOB HOBBS

O clima de suspeita e tensão entre os personagens está presente desde o primeiro momento em que Hannibal e Will Graham se conhecem, mas, até então, esse é somente um período de apresentação da narrativa. Para o espectador, as evidências passam a ser notadas a partir do momento em que Graham tem um *insight* durante a necropsia do cadáver de uma das meninas mortas pelo *serial killer* que eles buscam. Neste momento, a partir das pistas no corpo, ele percebe que o assassino está se alimentando da carne das meninas – na sequência, a montagem (EISENSTEIN, 2002) nos apresenta Hannibal sentado à mesa jantando pedaços de carne, o que nos permite fazer a ligação entre o personagem e o canibalismo. Essa é a primeira aparição de Hannibal na série, que já emerge diversos significados a partir da composição do cenário e dos objetos.

A primeira ponta solta que identificamos, visualmente, está no momento em que Crawford faz um primeiro contato com Hannibal, em seu consultório, chamando-

o para auxiliar nos casos que o FBI está investigando para identificar um perfil psicológico²³. Durante a conversa, há um plano em detalhe que mostra alguns desenhos de Lecter, e, embaixo da pilha, é possível identificar o desenho da figura O Homem Ferido – que, posteriormente, saberemos que foi o responsável pela incriminação dele como *Chesapeake Ripper*, descoberto por Miriam Less, no momento em que foi sequestrada²⁴.

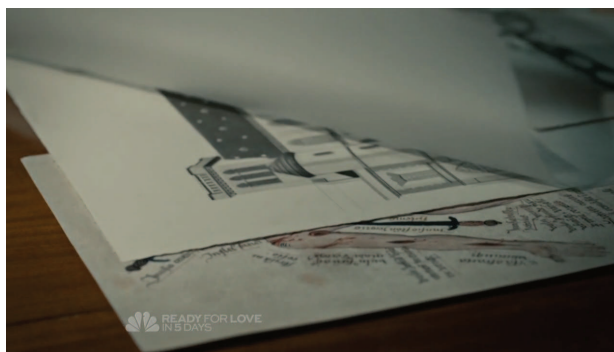


Figura 26 – Impressão de tela da série *Hannibal*. Importância dos objetos: os desenhos.

A suspeita começa a se materializar e dispõe uma primeira evidência para os personagens no momento da primeira cena de crime, analisada em outro momento, quando, em um diálogo com Crawford, Will diz que aquele crime havia sido realizado por um imitador – um psicopata muito inteligente, sem padrões específicos, e extremamente difícil de capturar. Essa cena de crime, sabemos devido à elipse dele cozinhando, e da deixa de seu diálogo com Crawford na cena anterior, foi feita por Hannibal para que, em uma jogada estratégica, Will despertasse para compreender a mente do assassino que estava procurando. Esse marco da trama deixa o FBI em alerta para dois assassinos: aquele que eles estão investigando e um novo imitador sem padrões específicos.

Durante as buscas pelo assassino, Will levanta suspeita sob um funcionário de uma obra. Hannibal, que o está acompanhando, percebe, e, quando estão saindo do local, derruba alguns papéis para ocupar Will e uma secretária fora do escritório da obra – aqui, ele faz uma ligação para a casa do suspeito Garrett Jacob Hobbs e diz, entre outras coisas, “eles sabem”. Essa ligação resulta no comportamento

²³ Essa cena pertence ao primeiro episódio.

²⁴ Esse enredo só aparece no episódio 6.

alterado do suspeito, que assassina sua esposa e tenta fazer o mesmo com sua filha no momento em que os investigadores chegam a sua casa. Will atira contra o suspeito e acaba matando-o, e tal acontecimento acaba potencializando as suas alucinações.

Somente nesse trecho, há duas evidências com relação às manipulações do protagonista: o momento da ligação, que altera o resultado da resolução do caso; e quando Will é avaliado por esse assassinato. Mais tarde, no episódio 3, o assunto da ligação volta a aparecer, e Graham explica aos seus alunos que acredita que essa ligação foi feita pelo assassino imitador – a cena dessa fala conta com a presença de Hannibal, e a montagem e suas expressões faciais trazem o sentido de que ele é o envolvido. Esse tema ainda retoma quando Abigail, a filha de Hobbs, sai do coma e volta a sua casa com Alana Bloom, Graham e Lecter, ela sugere que todos possam encenar o crime que ali aconteceu. Nesse momento, ela indica que Hannibal seja o homem que fez a ligação para seu pai, a qual, no momento, a própria menina atendeu – a situação ganha um ar de tensão, e Hannibal sai do diálogo. Os olhares trocados entre Abigail e ele deixam subentendido alguma suspeita de que, de fato, tenha sido ele quem ligou, mas Will e Alana não percebem.

Outra evidência é quando, após assassinar Hobbs, Will é submetido à avaliação psicológica, para poder retornar seus trabalhos em campo junto ao FBI, e saber se sua aproximação ao caso não o deixou afetado pela situação. O encarregado a fazê-la é Hannibal, que apenas assina os formulários dando a aprovação necessária – ou seja, ele deturpa os resultados para seguir a sua aproximação amigável com Will²⁵.

ASSASSINATO DE NICHOLAS BOYLE

Na mesma sequência de cenas em que estão na casa de Abigail, aparece o irmão²⁶ de uma das vítimas de Hobbs e acusa a menina, que estava com sua amiga Marissa. Na ocasião, Marissa atira uma pedra e acerta o homem, que foge. Enquanto aparecem Will e Hannibal para conversar com ela sobre quem ele era, Hannibal esconde com o pé embaixo de umas folhas a pedra que contém o sangue

²⁵ Esse momento ocorre no segundo episódio.

²⁶ Irmão de Cassie Boyle, a menina fincada em chifres do primeiro episódio.

do homem – Nicholas Boyle. O gesto torna perceptível que ele está deturpando mais alguma evidência para tirar proveito de alguma forma posteriormente.

Ainda na casa, após Marissa aparecer morta, tal como a primeira menina vítima fincada em chifres, Nicholas Boyle levanta suspeitas sob vistas da polícia e vai até a casa dizer a Abigail que não a matou. Assustada, Abigail mata o jovem na sala de sua casa e, ao subir as escadas para contar a Hannibal e Alana, Hannibal bate a cabeça de Alana na parede para que ela desmaie e não veja o que aconteceu. Lecter pede que ela mostre o que aconteceu, afirma que a forma como ela o golpeou não consiste legítima defesa e que, se virem o que foi feito, dirão que, de fato, ela foi cúmplice de seu pai. Hannibal, então, oferece sua ajuda para ocultar o corpo. A partir dessa parte, ocorre uma elipse que salta para a parte em que a polícia é chamada e está interrogando Alana Bloom sobre o que aconteceu; pelo diálogo entre ela e Crawford, fica claro que Hannibal forjou que a casa foi invadida e os três foram atacados por Nicholas Boyle. Essa longa sequência de cenas do terceiro episódio é outro momento importante que retrata essa gama de manipulações que Hannibal cria para subverter crimes e culpados de acordo com suas vontades, tal como indicamos.

Além disso, a ponta solta de Hannibal escondendo a pedra com sangue de Boyle é completada nesse mesmo diálogo, quando Crawford revela que foi encontrado o sangue de Nicholas na boca de Marissa – mais um crime trocado. A narrativa de trocas é constante e, por vezes, ela fica subentendida em detalhes que não são explorados largamente pelo roteiro nem pela dimensão visual analisada anteriormente. Esse modo de se dispor uma história, com pistas dispostas para o próprio espectador, pode ser chamado de recurso antecipatório, em que determinadas ações dispõe uma deixa à história, indicando o que poderá acontecer futuramente. Umberto Eco (2004) explica que a narrativa dá ao leitor elementos que fazem com que ele mesmo identifique o que irá acontecer com a história.

O arco das trocas entre Hannibal e Abigail parece se encerrar ao final do terceiro episódio, quando ela foge do hospital em que está internada e vai até o consultório de Hannibal. Conversando, ela afirma que foi ele quem fez a ligação para seu pai antes dos assassinatos, ele confirma a situação e ambos fazem a promessa de guardar seus segredos: da ligação, e da morte de Nicholas. Porém, mais tarde, ela é envolvida em mais uma trama de Hannibal para incriminar Will.

Mais tarde, no entanto, no nono episódio, o corpo de Boyle é encontrado. Há uma elipse, e não vemos o que acontece, mas, em um diálogo entre Abigail e Hannibal, eles falam sobre ela ter ido deixar o corpo da vítima à mostra para que fosse encontrado, somente no *preview* do décimo segundo episódio é que vemos um trecho dela desenterrando o corpo do gelo. Sua atitude deixa Lecter desconfortável e desconfiado, dizendo que não podem confiar algumas coisas a ela. Will Graham, ao ver o corpo e reconstituir o crime, intui que Abigail realmente matou Nicholas Boyle e diz isso ao Hannibal, ao passo que pergunta se ele sabe disso, e afirma que sim.

Ele confessa que a ajudou a esconder o corpo, e essa é a primeira evidência que surge contra Hannibal que é conhecida pelo personagem Will. Hannibal o convence a guardar esse segredo e não contar a Crawford para não estragar o futuro de Abigail, visto que eles se sentem responsáveis por ela a partir do momento em que seus pais morreram. Com esse primeiro segredo revelado a Will, é o momento em que Hannibal mostra explicitamente a sua manipulação frente aos fatos.

INVESTIGANDO WILL GRAHAM

No quarto episódio, a evidência torna-se clara quando Hannibal entra na casa de Graham para explorar o ambiente. Ele alimenta seus cachorros, que mais tarde saberemos que foi a pedido de Graham, analisa detalhes, abre gavetas, dispersa atentamente pela casa apreendendo todas as informações necessárias para conhecê-lo.



Figura 27 – Impressão de tela série *Hannibal*. A investigação na casa de Will.

Inclusive, ele analisa e mexe em uma isca de pesca produzida por Graham, que, mais tarde, no episódio 13, torna-se uma das evidências físicas que incriminam Will e aparece sendo analisada pela equipe de perícia, que encontra restos humanos das vítimas, como veremos abaixo. Hannibal pega essa isca para si e fura seu dedo com o anzol, fazendo sair uma única gota de sangue.

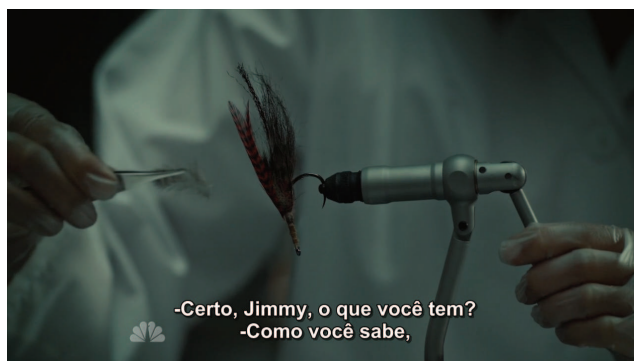


Figura 28 – Impressão de tela da série *Hannibal*. A análise das iscas: a ponta solta.

A primeira vez em que Graham apresenta um caso de sonambulismo e perda de memória está no começo do quinto episódio, quando ele é encontrado por policiais no meio de uma estrada. Ele não recorda como foi parar lá e, ao conversar sobre isso com Hannibal, ele sugere que possa ser algo relacionado ao estresse pós-traumático devido à sua aproximação com casos em cenas de crime e sua volta a campo – culpando Crawford. Durante a investigação do caso de um homem que transforma pessoas em anjos para protegê-lo enquanto dorme, Hannibal faz analogias à situação de Graham, dizendo que, talvez, ele sinta-se abandonado por Crawford, pois ele prometeu proteger sua mente devido ao seu envolvimento nos casos, porém, isso acabou passando dos limites. Nesse momento, influenciado por Hannibal, sua situação no trabalho e a relação com Jack começa a ser afetada.

O ADOECIMENTO DE WILL GRAHAM

O próprio processo de adoecimento de Will Graham é uma evidência, pois o único que sabe o que está acontecendo é Hannibal, e, ao invés de ajudá-lo, se propõe a testá-lo para ver até onde a mente dele pode regredir, e os problemas atrapalhá-lo. Suas alucinações, problemas de perda de memória, lapsos de memória

e demais sintomas acabam atrapalhando o seu trabalho nas investigações, o que faz com que ele estrague provas e perca a credibilidade no que faz frente ao FBI. Ele inclusive comunica Jack, ao encontrarem o corpo do homem que fazia anjos, que não sabe por quanto tempo mais será útil ao FBI, alegando que está cada vez mais difícil de olhar e compreender as cenas de crime tal como ele trabalha – se colocando no lugar do assassino.

Uma das alucinações e pesadelos que Graham tem é com a imagem de um alce; ele o enxerga toda vez em que associa a autoria de algum crime ao *serial killer* misterioso que o FBI procura. Em um trecho no quinto episódio, ele aparece mexendo na escultura desse mesmo animal de suas alucinações, no consultório de Hannibal – o que é uma deixa para o espectador.

Essa deixa permite que façamos uma ligação ao objeto de decoração do consultório de Hannibal com as alucinações de Graham. Posteriormente, no décimo terceiro episódio, ao final da temporada, é revelado que essa representação sempre se referiu a Lecter, quando Will alucina e vê a unificação dessa imagem a Hannibal.

A intensificação do processo de adoecimento de Will inicia no nono episódio, quando ele perde a noção do tempo e apaga de sua mente, aproximadamente, três horas. Esse salto o faz sair de uma cena de crime e aparecer no consultório de Hannibal – o que aconteceu nesse intervalo de tempo torna-se desconhecido. Ele está sonâmbulo, tendo alucinações e lapsos de memória, e sugere que deve ser examinado, enquanto Hannibal afirma que o motivo pelo qual ele está dessa maneira é por se envolver empaticamente com os diversos criminosos que investiga. Além disso, Hannibal diz que seria péssimo se, em uma das perdas de memórias, ao acordar, Will tivesse feito alguma atrocidade contra si ou alguém. Essa última fala indica o que acontece ao final da temporada, quando ele perde noção de si e é incriminado por matar outras pessoas – e como não lembra, não consegue se defender. Desse modo, ao voltar à série, notamos como até mesmo os diálogos deixam pistas daquilo que será desenrolado mais tarde.

A evidência da escultura do animal semelhante ao alce e de que Hannibal passa a se revelar como um *serial killer* são evidentes em momentos do oitavo episódio. Aqui, um amigo do paciente de Lecter mata um membro de uma orquestra e coloca um braço de violoncelo pela sua garganta. Hannibal descobre a situação intencionalmente, e ambos jantam juntos em sua casa. Nessa ocasião, o assassino, Tobias, revela saber quem Hannibal realmente é, após segui-lo e vê-lo matar.

Hannibal conta, em partes, a história para Will, pois sabe que Tobias tentará matar quem for investigá-lo – o que acontece fatalmente com dois policiais, e uma tentativa com Graham. Tobias foge até o consultório de Hannibal, onde seu amigo está consultando. Hannibal o mata e entra em luta corporal com Tobias, e acaba matando-o com a escultura que faz parte das alucinações de Graham, o que a faz uma referência explícita a Hannibal enquanto assassino. Porém, ambas as mortes são realizadas de modo a comprometer somente aos próprios amigos, deixando Lecter ileso de uma das mortes.

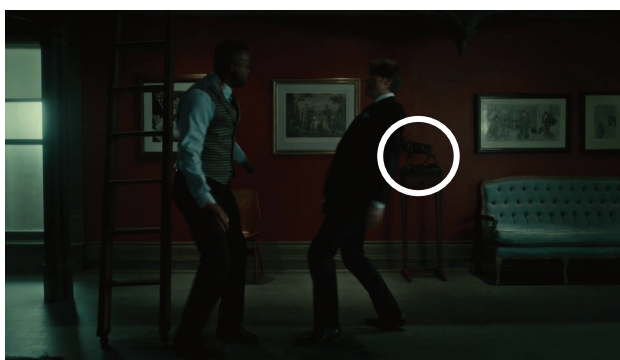


Figura 29 – Impressão de tela da série *Hannibal*. A importância do objeto: ponta solta.

A primeira alteração física de Graham em uma cena de crime, que fez com que atrapalhasse o trabalho da perícia e o seu próprio, ocorre no décimo episódio da temporada. A alucinação que ele tem se mistura à perda de memória e de noção de tempo, o salto que ocorre é de ele em sua casa limpando um peixe, onde há sangue, e volta diretamente para uma cena de crime, que ele contamina por mexer no corpo. O elo entre alucinação e contaminação, na cena de crime, é o sangue. Ao sair do quarto em que reconstituía o crime, ele se depara com toda a equipe do FBI que aguardava para analisar a cena, e todos se assustam com a sua expressão e comportamento assustado. Com esse comportamento, sua capacidade e estado físico-mental passam a ficar sob análise e suspeita de todos, pois a sua situação está atrapalhando na execução de seu trabalho.

Em conversa com Crawford sobre o acontecido, surge uma das primeiras pistas do que o leva a ser incriminado posteriormente aos olhos do FBI: ele diz que, enquanto reconstituía o crime, sentiu-se responsável pela morte, culpado. Crawford,

por sua vez, externa oficialmente a sua preocupação com o estado de Graham e comenta que seu trabalho é pensar como o assassino, não se sentir o assassino.

Após finalizar a perícia, ele relata o que aconteceu a Hannibal e diz que talvez o motivo pelo qual ele tenha essas perdas de memórias e alucinações seja algo físico. Hannibal diz que talvez possa ser, mas, caso não seja, ele terá que lidar com o fato de que está com alguma doença mental, e o indica a um neurologista.

Eles vão juntos à consulta do neurologista, Dr. Sutcliffe, que questiona sobre seus sintomas para entender o caso. Hannibal se impõe em alguns momentos, dizendo que os problemas de Will iniciaram quando ele voltou a campo para trabalhar. Enquanto Will está realizando um exame, Lecter e Stutcliffe conversam sobre a situação, e Hannibal revela suspeitar que seja uma encefalite. Ele comenta sobre a progressão dos sintomas e mostra o desenho do relógio que demonstra negligência espacial.

Nesse mesmo diálogo, ambos os médicos demonstram o seu interesse em estudar os efeitos psicológicos e neurológicos que essa doença causa, tendo um ar de manipulação de Hannibal ao manifestar sua curiosidade profissional primeiro. Os resultados apresentam que Will está com o lado direito do cérebro completamente inflamado, diagnosticado, portanto, com encefalite. Ambos deixam implícito que não contarão nada a ele e, após um breve salto na montagem, surgem ambos revelando a Will que os exames não demonstraram nenhuma anormalidade – fazendo com que Graham acredite estar com problemas mentais.

Mais tarde, ao contar a Crawford sobre a situação, Hannibal explica que a condição de Will, de fato, é psicológica, e que, devido à sua condição, quando exposto às cenas de crime, ele acaba não só compreendendo o que acontece pela mente do assassino, mas também acaba adquirindo seus traços.

Instigado por não lembrar o que aconteceu na cena de crime que contaminou, ele volta até a casa e encontra a assassina, porém, novamente, possui perdas e lapsos de memória. Ele acaba encontrando a menina e chama sua colega Beverly Katz para ajudá-lo a provar se o que viu era real ou era mais uma alucinação. Nesse momento da narrativa, Beverly, que era uma personagem secundária, passa a ter mais importância na trama, por tornar-se aliada de Will. Ele acaba criando certo vínculo com essa assassina, pois ela sofre de uma doença mental sem diagnóstico conclusivo, tal como o que dizem sobre ele.

No décimo segundo episódio, Crawford vai até a casa da psiquiatra de Hannibal, sob a suspeita de que ele oculte informações importantes sobre as investigações em que está envolvido. Na verdade, ele não o acha perigoso, como diz à Bedelia; ele se preocupa sobre a relação entre ele e Graham, que pode interferir na clareza das investigações. Porém, essa ação deixa pretexto para uma possível suspeita com vistas à Lecter.

Ao investigar os passos de Garret Jacob Hobbs, o FBI descobre que ele sempre esteve acompanhando, cruzando o caminho de suas potenciais vítimas, o que confirma a teoria de Crawford de que ele não cometeu seus crimes sozinho. Além disso, o chefe da investigação acredita que seja esse o ponto que Will esconde e Hannibal protege, com relação à Abigail. Porém, suas suspeitas são de que a própria menina seja a imitadora que eles buscam. Nesse momento, o arco narrativo da busca pelo assassino fica com dois vieses: um seguido pelo FBI, e outro por Graham.

Abigail e Will somem, e, enquanto isso, Crawford vai questionar Hannibal sobre o que está havendo. Ele só reafirma a situação da saúde de Will, bem como suas perdas de memórias, desorientação, alucinações e seu estado desassociado de personalidade. Ele também mostra uma gravação de uma das consultas de Will, em que ele diz se sentir culpado por uma das mortes das garotas no início da temporada.

A partir dessa deixa, Crawford passa a investigar Will Graham, onde ele estava no momento dos crimes e o que mais ele sabe. Junto a outras pequenas manipulações de Hannibal, como sugerir que Will não o atendeu à porta quando bateu, eles passam a relacionar que ele foi a última pessoa a estar com a maior parte das vítimas ditas como do imitador. Eles relacionam a piora do estado mental de Will a partir do assassinato de Garret Jacob Hobbs, indicando que ele tenha se tornado tal como ele, e que, portanto, Abigail corre perigo, pois estava no alvo de vítimas de seu pai. A montagem omite esse preparo para a viagem de Abigail e Will, e os mostra direto dentro do avião, onde Will está se medicando, novamente com sintomas de febre, que geralmente precedem suas alucinações.

Will, ao voltar à cabana de seu pai em Minnessota com Abigail, afronta a garota com questionamentos sobre o envolvimento nos assassinatos de seu pai. Ela se assusta e confessa que servia como uma vara de pescar, para fisgar as vítimas. Não podemos deixar de perceber como a construção dessa cena dentro da cabana traz

recursos estéticos embasados em heranças expressionistas, tanto visualmente quanto por seu aspecto de um horror psicológico junto às alucinações de Graham.

A cena seguinte mostra Will dormindo dentro de um avião; desorientado, ele não sabe onde está nem onde foi parar Abigail. A menina, por sua vez, vai até sua antiga casa, ainda em Minnessota, e encontra Hannibal, que diz estar preocupado com sua segurança. Ele avisa que Crawford também já sabe de tudo, e que tanto ela quanto Will acabarão presos. Ao perguntar se Will matou a amiga dela, Marissa, Hannibal explica que ele acreditará que sim, assim como as demais vítimas. Abigail estranha essa fala e diz que Will sempre externou sua opinião de que quem ligou à Garret Jacob Hobbs era o assassino em série imitador, e pergunta por que Hannibal ligou.

Ele explica que o motivo de tê-lo avisado que o FBI chegaria era somente por curiosidade de ver o que poderia acontecer. No mesmo ritmo, confessa que também estava curioso sobre o que aconteceria quando matou Marissa, quando a acobertou por matar Nicholas Boyle, e diz que esse acontecimento a mudou. Ele confessa que matou muito mais pessoas que o seu pai e, ao ser perguntado se ele também irá matá-la, ele pede desculpas por não conseguir protegê-la nessa vida.

No último episódio da temporada, as alucinações de Graham mudam: ao invés de enxergar a imagem do animal, ele passa a ver a figura de um homem com chifres iguais aos do animal. Mais tarde, no final, ele une essa alucinação à imagem de Hannibal em seu consultório, quando ele percebe o que aconteceu e quem cometeu os crimes. Esse esquema narrativo faz-me lembrar o que Eco (2004, p. 269) comenta sobre a redundância narrativa, em um trecho que ele comenta sobre o cinema policial: não seria exatamente o gosto pelos acontecimentos imprevistos e sensacionais, mas, sim, a familiaridade de diversas ações que são tomadas para que se identifique um culpado. Acredito que, fazendo um paralelo, esse esquema de ações que deixam as evidências, que, posteriormente, resultam na incriminação de Will, seja o esquema narrativo – já conhecido.

A VOLTA DE *CHESAPEAKE RIPPER*

A evidência do crime de *Chesapeake Ripper* traz um chamado à ação para o FBI, que vai ao hospital psiquiátrico de alta segurança verificar a cena de crime. Lá, Crawford e Will conhecem o Dr. Chilton, chefe responsável pelo local. Ao reconstituir

a cena e levantar detalhes, descobre-se que Guideon fingiu passar mal, escondeu um dente de garfo na pele de sua mão e destravou suas algemas. Ao se livrar das amarras, atacou a enfermeira que o examinava. Seu corpo teve mutilações abdominais e os órgãos expostos para fora – tal como os crimes de *Ripper*, que há dois anos não aconteciam. Até então, não há ligações de envolvimento com Hannibal, porém, no episódio 6, surge a evidência de que ele é o *Chesapeake* e foi ele quem sequestrou Miriam Less após ela o descobrir.

Ao longo do sétimo episódio, conhecemos mais dois vieses do protagonista: a psiquiatra de Hannibal – Bedelia, que, durante o enredo, verificamos que, entre ela e Hannibal, existe uma outra história de crime trocado, que fica subentendido ao longo de um diálogo no décimo segundo episódio. Também, conhecemos qual o método de escolha de Hannibal de suas vítimas: ele seleciona pessoas que, em outra ocasião, não foram agradáveis com ele, pedindo seu cartão de visitas, que guarda organizadamente em um catálogo, e o associando a um outro catálogo de receitas.

Antes disso, Hannibal comenta com Will Graham sobre a possibilidade de *Chesapeake Ripper* ser mais de uma pessoa, envolvidos com tráfico de órgãos. Logo, aproveitando a situação e a desconfiança que implantou, ele mata uma das pessoas de seu catálogo e retira seus órgãos para consumo – deixando a desconfiança de Graham palpável. O detalhe desse comentário e a ação posterior de Hannibal podem passar despercebidos em um primeiro momento, mas, ao voltar à série e atentar aos detalhes da narrativa, torna-se possível perceber a intenção dessa construção.

No décimo primeiro episódio, ocorre um avanço no processo de adoecimento de Will. As alucinações e pesadelos dele ganham proporções maiores, quando passa a mesclar assuntos de investigações em que participou em suas visões. Um exemplo é a cena em que ele está escutando a apresentação que Crawford faz ao FBI do fugitivo, que é Guideon, enquanto está parado atento ao que Jack diz, Will o enxerga em meio a diversos chifres, tal como a sala da cabana da primeira cena de crime. Ao contar a Hannibal sobre esse acontecido, Will ainda confessa sentir estar se tornando outra pessoa aos poucos. Acreditamos que esse uso das alucinações e pesadelos façam parte da esfera do horror psicológico na obra, demonstrando a piora do estado mental de Will.

O episódio 11 (Rôti) traz novamente uma discussão sobre o caso *Chesapeake Ripper* e a manipulação de Dr. Chilton a Guideon, convencendo-o ser o

assassino. Em conversa, enquanto Guideon entra em um carro da polícia para ir ao tribunal, ele diz ao psiquiatra que não se sente responsável pela morte da enfermeira, mas que a culpa era dele, por tê-lo convencido ser o que não era. Esse momento da trama acaba mesclando os arcos narrativos da história do passado, com os fatos do presente.

A caminho do julgamento, Guideon assassina os policiais que o levavam e expõe seus órgãos pendurados em uma árvore. Esse detalhe afirma para Graham que ele não é o *Chesapeake Ripper*, pois, se fosse, jamais teria deixado os órgãos para traz. Guideon, ao fugir, começa a cometer uma série de assassinatos com as características de *Chesapeake Ripper*, para provar aos outros e a si mesmo que é o assassino. Ele mata um psiquiatra que escreveu sobre sua situação e sequestra Freddy Lounds, enquanto a faz escrever o que ele quer sobre ele e a questiona sobre sua última produção sobre ele. Ainda no diálogo, ele revela que não é o *Chesapeake*, mas está a sua espera, por isso, está no local em que ele deixou o braço de Miriam Less.

Nesse local, ele também está com Dr. Chilton como seu refém, pois ele foi o psiquiatra que mais o manipulou com relação à sua personalidade. Esperando que o verdadeiro *Chesapeake Ripper* venha a seu encontro, ele pretende presenteá-lo com uma cesta de órgãos, que está tirando de Chilton, enquanto ele está acordado assistindo à cirurgia. Nesse momento, há uma mistura entre os arcos narrativos de passado e presente, pois Guideon está se vingando por ter sido nomeado por assassinatos que não cometeu – uma troca do passado. E, ao mesmo tempo, busca em personagens de seu presente e em histórias também do presente para justificar seu comportamento.

No FBI, ao analisarem o corpo do psiquiatra morto, Graham sugere que talvez quem o tenha matado seja o verdadeiro *Chesapeake*, pois ele deixou uma pista no corpo para Crawford, que estava fora das descrições no texto de Freddy. Ele decepou um braço da vítima, indicando que Guideon seria encontrado no mesmo local em que eles encontraram um braço decepado pela última vez.

Will Graham, que não agiu na cena do crime, acaba mantendo Guideon refém e o leva até a casa de Hannibal. Lá, ele convulsiona e passa por um dos auges de suas alucinações, pois ele ora enxerga Guideon, ora enxerga Garret Jacob Hobbs. Hannibal mente para ele, e diz que não há ninguém consigo, salvando Guideon, de certo modo.

Após desconversar Guideon, e Will ficar inconsciente, Hannibal diz que pode dizer onde ele irá encontrar Alana Bloom, que também foi uma de suas psiquiatras. Quando Will retorna a seu estado normal, Hannibal diz que está preocupado com Alana e que irá atrás dela, não deixa que Will o acompanhe e esquece acidentalmente uma arma de fogo em cima da mesa.

Esse esquecimento proposital passa despercebido ao longo da cena, mas ganha destaque quando Will a enxerga, deixando a arma aparecer em primeiro plano. Escutamos o barulho de uma porta fechando e Hannibal surge de volta na sala, indicando sua manipulação. Notamos, portanto, mais uma evidência proposital de Hannibal para instigar as ações de Will.

Em um diálogo melodramático entre Guideon e Will na frente da casa de Alana, observando-a, Guideon revela o que já sabemos: que quer matá-la. Porém, Will atira nele, impedindo que isso aconteça.

4.2.3 - INCRIMINAÇÃO

Nesse momento, elencaremos as cenas relativas às incriminações concretas que surgem ao longo da narrativa como complemento de confirmação às pontas soltas que as suspeitas levantadas deixam pelo caminho. Além de serem mais palpáveis, elas já determinam que alguém será incriminado, novamente, no lugar de Hannibal. Esse arco está caracterizado pelas ações que Hannibal executa para incriminar Will Graham, e elas não estão descritas, necessariamente, em ordem cronológica, pois a proposta é remontarmos essa lógica para percebermos suas manipulações.

São três crimes da narrativa que são direcionados a Will descaradamente, e são esses mesmos que aqui chamamos de fatos relacionados à incriminação do personagem. A partir destes é que Hannibal convence o próprio FBI de que Graham é o responsável por todos os assassinatos sem solução que a série investigou ao longo da temporada. Cabe ressaltar que a seção anterior, referente às evidências, é ilustrativa de todo o processo tímido e menos explícito, em um primeiro momento, ao assistir a obra, de ações que Hannibal executa para, ao final, incriminar Will.

A MORTE DO DR. STUCLIFFE

Dando sequência às investigações sobre a doença de Graham, e tendo tudo manipulado pelos dois médicos que lhe acompanham, Will é submetido a mais um exame. Ao sair do mesmo, ele não encontra ninguém na sala de imagens, o que o leva a sair atrás do Dr. Sutcliffe. Ao chegar a sua sala, depara-se com um rastro de sangue na maçaneta da porta e vê o médico em sua cadeira com a mesma lesão da vítima do assassinato que estava investigando quando contaminou a cena. Só estavam os dois na clínica, e a cena seguinte já é o FBI trabalhando na cena de crime. Will está sem nenhum vestígio, mas diz aos seus colegas não se sentir livre de culpa pelo o que aconteceu. As evidências, no entanto, apresentam as mesmas pistas que o crime anterior, identificando a assassina como Georgia Madchen, a menina com quem Will se identifica.

Na mesma noite, Georgia segue Will até sua casa e a montagem nos leva ao ponto da história em que ela é levada a um hospital e está em uma câmara de oxigênio se recuperando de suas lesões físicas, mas sofre de síndrome de Cotard. Quando ela acorda, a série mostra sua imaginação, lembrando o que aconteceu na noite em que seguiu Will até a clínica: ela enxergou Hannibal assassinando o médico, e, ao saber que sua doença não a permite identificar rostos, ele entregou a ela a arma do crime, uma tesoura, e saiu andando do consultório. A partir desse ponto, sabemos que Hannibal está, de fato, materializando crimes para culpar Will.



Figura 30 – Impressão de tela da série *Hannibal*. Hannibal mata para incriminar Will.

A imagem permite que compreendamos todo o preparo de Hannibal para executar o crime sem deixar evidências que o incriminem, e também fica explícito

que sua ideia não era incriminar a menina, pois ele foi pego de surpresa por ela e se aproveitou da situação.

No décimo segundo episódio, Will ainda está passando por exames para investigar seu problema, mas já consegue circular pelo hospital e vai até a cabine de oxigênio conversar com Georgia. Ela diz que sonha que ele foi o responsável pela morte do médico neurologista que o estava examinando, mas que não conseguia enxergar o seu rosto.

A MORTE DE GEORGIA MADCHEN

Hannibal, ao conversar com o Will enquanto ele está internado, comenta que não contou a Crawford sobre seu estado mental. Esse diálogo demonstra que, na verdade, a manipulação de Lecter vai para além de Will, apesar de afetá-lo. Lecter, preocupado com a recuperação da memória de Georgia, que pode entregá-lo, pergunta a Graham como ela está e comenta que ele tem ido muitas vezes conversar com ela. A cena seguinte é a menina dentro da câmara de oxigênio, ela acorda com um barulho e enxerga um pente à sua frente, ao começar a pentear os cabelos, gera uma faísca e faz com que inicie um incêndio que se alastra em segundos.



Figura 31 – Impressão de tela da série *Hannibal*. A morte de Georgia Madchen.

A polícia mantém Will na linha de suspeitos, pois é o único que mantinha visitas frequentes à Georgia. Já nas salas de perícia do FBI, Will Graham passa a analisar as situações que levaram à morte de Georgia e sugere a Crawford que tenha sido um assassinato. Eles discutem, e, ele diz que a morte do neurologista foi

uma cópia do crime que Georgia cometeu, para que parecessem ter sido de mesma autoria. Will, nesse *insight*, liga todos os assassinatos desde o primeiro ocorrido no início da temporada a um só imitador. O elo mais provável entre todos esses crimes é o próprio Graham. Ele acaba pedindo ajuda à Abgail para conseguir encontrar o tal assassino imitador, para tentar refazer seus passos e encontrar os elos entre os assassinatos. Hannibal, assustado com a certeza de Will, que diz ter clareza sobre os fatos e que o imitador é o mesmo em todos os crimes, tenta convencê-lo de que não é isso que as provas demonstram, mas ele não aceita. Ao seguirem o diálogo no consultório de Hannibal, Will percebe que, na verdade, o assassino não pretendia culpar Georgia pela morte, mas, sim, ele, pois imaginava que ele estaria sozinho na clínica sendo examinado. Will sugere que seja alguém que tenha acesso às informações sobre os casos que eles investigam, para que consiga reconstituir os padrões. Seu foco, portanto, torna-se encontrar essa pessoa.

A FALSA MORTE DE ABGAIL HOBBS

Para então refazer os passos de onde os crimes imitados iniciaram, seu plano é voltar à Minnessota com Abgail Hobbs. Hannibal se posiciona contrário a essa atitude, alegando que ele não pode levar a menina para seu mundo de alucinações. Esse diálogo é a deixa para a manipulação que leva à incriminação de Will Graham.

A efetividade da incriminação de Will se dá no momento da narrativa em que ele acorda de seus pesadelos e alucinações, com febre e desorientado, sujo, sem lembrar-se do que aconteceu e vomita uma orelha – de Abgail, que está desaparecida após a viagem com ele. Na temporada seguinte, é sabido que Hannibal colocou a orelha da menina, através de um tubo, no estômago de Graham.



Figura 32 – Impressão de tela da série *Hannibal*. Will vomita a orelha de Abigail.

Assustado, ele chama Hannibal e conta o que aconteceu: que foi à Minnessota com Abigail, mas que ela não voltou com ele. Will diz não se lembrar de como nem quando foi deitar e que, a última vez em que viu Abigail estavam na cabana de seu pai, ele alucinou que a matava, e ela estava assustada sobre ele. Jack Crawford é chamado, e Will sai de casa preso. No FBI, a perícia encontra sangue sob suas unhas, e relatam que a orelha, o sangue e os arranhões defensivos no corpo de Will são todos compatíveis com a menina.

Alana Bloom discute com Crawford, pois ela a culpa pela doença e piora de Will, pois pediu que ele não fosse exposto a tantos crimes. Ele alega que Will teve o acompanhamento psiquiátrico de Hannibal, e ela sugere que ele tenha percebido algo e não relatou como deveria. Ao realizar testes psicopatológicos com Alana, Will conta que supõe que ela também peça para ele desenhar um relógio, tal como Hannibal pedia. Duvidando dos resultados que não foram informados, ela pede que ele desenhe e vê que o resultado é alterado, o que demonstra que ele, de fato, está com alguma doença.

Esse desdobramento faz também com que Hannibal chore, falsamente, a perda de Abigail em atendimento com sua psiquiatra. Posteriormente, ao longo da segunda temporada, sabemos que a menina não está morta, e ele a está escondendo. Trago o relato desse trecho para exemplificar como os arcos narrativos acabam se cruzando ao longo da história, e que a manipulação de Hannibal perpassa por todos eles.

A perícia acaba encontrando, nas iscas feitas por Will, restos mortais de todas as vítimas do assassino copiadador que eles buscam, indicando que ele pegava troféus de suas vítimas – desde a morte da menina fincada nos chifres, o que

demonstra que Hannibal se preocupou em culpar alguém pelos crimes que cometia desde o início. Desse modo, notamos que a narrativa do crime trocado foi intencional, e que essa é uma das características da série.

Will diz a Crawford que não pode se confessar de coisas que não lembra, e que, durante a morte de Cassie Boyle e Marissa Churr, que foram as primeiras vítimas do copiadador, ele não estava doente. Além disso, ele alerta que Jack deve se preocupar com quem está fazendo isso: implantando provas e fazendo com que pareça que ele é o assassino. Indica que é alguém que pode até mesmo trabalhar na polícia, pois conhece os casos e sabe como funciona o trabalho da perícia. Jack não leva a sério e diz que essa proposição de perseguição soa como algo paranoico.

Quando está sendo transferido para a prisão e para ser examinado, ele se desvencilha das algemas dentro da ambulância, luta com o enfermeiro e o motorista, e abandona a ambulância em um beco. Alana e Crawford vão discutir sobre isso e sobre a saúde mental de Will com Hannibal em seu consultório, Crawford acredita que ele seja um psicopata inteligente, ao passo que Alana mostra o desenho do relógio que demonstra alguma disfunção, e acredita que ele está doente. Hannibal, por sua vez, mostra um relógio desenhado por Will há duas semanas, e ele está normal – o que demonstra mais um passo de manipulação que só tem sentido após unir as pontas soltas da narrativa.

Mais tarde, Will aparece no consultório de Hannibal. Eles conversam sobre as evidências dos crimes, e Will diz que acreditaria ter matado Abigail se o tivessem culpando apenas por essa morte, devido ao seu estado mental, mas que não fez isso com as demais vítimas. A sessão entre eles começa reconstituindo verbalmente todos os crimes do copiadador, enquanto conversam, Will imagina e reflete sobre todos eles, vendo as cenas de crimes adaptadas à realidade do escritório, tal como no *frame* abaixo, todas as vítimas aparecem pintadas de preto.



Figura 33 – Impressão de tela da série *Hannibal*. A lembrança dos crimes.

Hannibal explica que a forma como Will trabalha permite que ele entre na mente dos assassinos para entendê-los, mas que isso faz com que os assassinos também acessem a sua. Will então pede que Hannibal o leve à Minnessota, para ver onde Abagil morreu. Lá, Will sonha que Hannibal é o homem que ligou à Garret Jacob Hobbs para avisar que o FBI estava chegando, ele acorda, entra na casa, e pede a Hannibal que reconstituam o crime.

O chão da cozinha está com uma poça e respingos de sangue, indicando que ali Abgail morreu. Enquanto conversam, Will assimila os fatos e percebe que Hannibal o manipulou o tempo todo para ver o que aconteceria, para suprir sua curiosidade profissional. Quando iria efetuar um disparo contra Hannibal, Crawford chega e atira nele. Will cai exatamente no lugar em que Garret Jacob Hobbs caiu quando ele o matou, e profere as mesmas palavras ao Jack: “veja”. A imagem de sua visão enxerga Hannibal com os chifres, como comentei anteriormente, tal como em suas alucinações. A imagem não é muito clara, como os produtores disseram em outro momento, é preciso que o espectador enxergue os detalhes no escuro, mas a composição demonstra que, agora, Will percebeu o que estava acontecendo.

Na próxima sequência, já dentro de um hospital, Hannibal conta a Crawford que os médicos descobriram um problema cerebral em Will, que já está sendo tratado. Além disso, ele diz sentir que falhou com seu paciente ao deixá-lo adoecer sem saber as causas. A temporada termina com a visita de Hannibal a Will na prisão, que é tomada por música clássica e efeitos sonoros que lembram algo relacionado a anjos e ao lirismo, e, ao mesmo tempo, um ar extremamente irônico, em que os personagens apenas se cumprimentam e nada mais é dito.



Figura 34 – Impressão de tela da série *Hannibal*. Will atrás das grades.

Esse final, quando Will é preso e observado por todos os seus colegas de trabalho do FBI, faz-me lembrar de um trecho que Rhomer e Chabrol (1979) falam sobre o que aparece em obras hitchcockianas. Alguns detalhes que recorrem são o uso de algemas, usando, a partir de um objeto, o significado maior que demonstra a perda da liberdade, o olhar das outras pessoas como se o abatessem (p. 38), toda uma construção narrativa e visual que dê àquele personagem a culpa que lhe cabe no momento – mesmo não sendo verdadeira. A própria construção dessa cena, em que aparece o personagem atrás das grades, com elas desfocadas em primeiro plano, é uma representação dramática de sua prisão.

4.3 - Hannibal design – Os Crimes Cometidos Por Lecter

Neste momento da análise, a atenção fica tanto na narrativa quanto na visualidade que a série constrói. Os crimes cometidos por Hannibal Lecter, ao longo dessa temporada, estão mesclados ao enredo dos arcos curtos da narrativa, como se ele ficasse se camuflando em meio aos demais crimes para saciar a sua vontade de matar e manipular.

Além de analisar as cenas de crime, incluímos uma análise mais detalhada dos crimes que viraram pratos feitos pelo protagonista, e, além disso, incluímos os pratos que não temos certeza, no momento da narrativa em que são apresentados, se, de fato, partiram de alguma vítima. O discurso irônico de Hannibal apresenta alguns pratos com indicações dúbias sobre sua origem – essa sua “sagacidade” frente aos fatos e demais personagens também faz parte do seu método.

Aqui, em conformidade com Carroll (1990) e Wood (2003), estaremos conhecendo a face do monstro que Hannibal Lecter representa, e que é invisível até uma parte da história aos olhos dos demais personagens. Ele se revela aos poucos, e, a partir desse recorte de análise, foi possível alinhar as pontas soltas da narrativa que culminam nesse arco. Conhecermos sua monstruosidade é o ponto chave para a construção do suspense que a série carrega, conforme Truffaut (2004), bem como é responsável por atrelarmos valores de horror artístico aos objetos que ele manipula (CARROLL, 1990).

Indo ao encontro do que a autora Ionitta (2014) fala sobre *Hannibal* e levanta com relação a novos formatos narrativos – tal como a complexa –, o primeiro gancho que a percebemos como um produto metarreflexivo é a montagem e a elipse que levam de um crime para um prato de comida. Na investigação de uma das primeiras vítimas das universitárias desaparecidas, Elise Nichols, foi devolvida, à sua casa, morta. Ela é diferente das demais, pois o corpo da vítima não está artisticamente disposto em algum lugar, e, quando o corpo está na perícia, Will Graham percebe que, para o assassino tê-la devolvido, retirado um órgão e colocado de volta, algo estava errado com a carne. Aí, então, surge o insight “Ele as está comendo”, afirma. Essa sequência dramática da perícia do FBI é justaposta com outra sequência, agora na casa de Hannibal Lecter, onde o personagem está à mesa comendo. Nessas cenas e elipse é que conhecemos a face canibal do protagonista, ficando dúvida a situação sobre se ele a matou, ou não, deixando que o espectador complete essa lacuna.

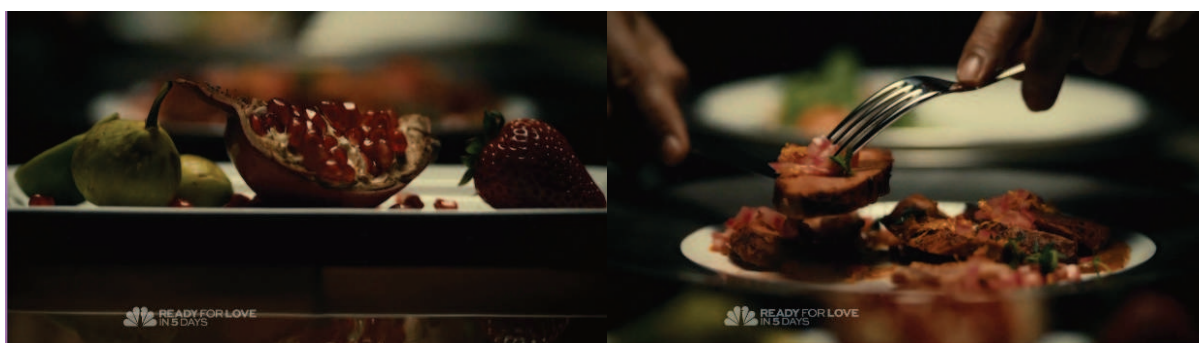




Figura 35 – Impressão de tela da série *Hannibal*. *Traveling* do jantar.

Ocorre um *traveling* dos alimentos da mesa até Hannibal – esse movimento de câmera começa desfocado e, depois, cria um ponto de foco nos pratos, em cada um deles. Os primeiros elementos que nos são mostrados são dois pratos culinários, com uma apresentação impecável. Na sequência, esse plano detalhe, que está nos alimentos, muda para o rosto do personagem. Tomado por uma sombra, ele leva um garfo com a comida à boca, com o rosto virado para o lado – ele está de olhos fechados, com a expressão de quem saboreia aquele alimento em cada nota de sabor. Então, a cena finaliza com um close dele de frente. Aqui, o contorno do rosto muda, devido à iluminação; agora, Hannibal fica somente com pontos da face ressaltados, essa imagem remete ao contorno ósseo, como se fosse uma caveira. David Slade e James Hawkinson, em entrevista, já nos deixavam pistas da composição dessa cena: “Eu disse a Mads: “Você só vai ser um crânio mastigando no escuro até que você se levante.” Então, a primeira vez que você vê Lecter, tudo que você vê é uma cabeça de morte comendo na escuridão” (2014, p. 87).

Ainda no primeiro episódio, vemos a primeira cena de crime encenada artisticamente, é a do corpo de uma mulher fincada nos chifres da cabeça de um veado. O crime tem ligação com a investigação que o FBI está trabalhando, em que outra vítima já apresentava marcas no corpo como se tivesse sido fincada em algo.

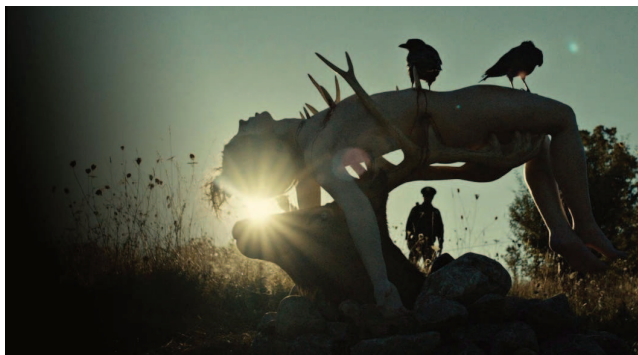


Figura 36 – Impressão de tela da série *Hannibal*. A menina fincada em chifres.

A cabeça do bicho está acomodada em algumas pedras, e, em cima do corpo da mulher e no seu entorno, há alguns corvos; tudo isso é posicionado em um campo e apresentado ao espectador na contraluz do começo de um pôr do sol. Apesar dessa iluminação natural, a imagem mantém uma penumbra escura à esquerda, vê-se pouco sangue nesse corpo, e a expressão facial da vítima não é explorada. Antes de termos essa visão fotográfica do filme, a cena é construída a partir de planos em detalhe em *frames* curtos, montados em cortes secos, de pássaros que estão em cima da vítima, tentando se alimentar dela. De acordo com Eisner (1985, p. 67), explorar detalhes demasiadamente, tanto de objetos quanto de cenários, foi uma característica percebida nas obras do cinema Alemão em sua fase expressionista. Esse modo de mostrar semelhante às lembranças expressionistas pode ser exemplificado aqui, nessa cena, quando, antes de vermos a cena inteira, como no *frame* demonstrado acima, vemos seus detalhes. Esse recurso é utilizado em quase todas as cenas de crime e de culinária, o que acaba estabelecendo um padrão na série: mostrar primeiro os detalhes e depois o todo.

No contexto desse trecho, esse corpo é descoberto e relacionado com a morte de outras garotas universitárias nesses mesmos padrões, porém, durante a investigação em campo do FBI, é constatado por Will Graham que quem realizou esse assassinato foi um imitador, e que foram retirados os pulmões da vítima enquanto ainda estava viva; nesse momento, a montagem realizada sugere que quem o cometeu foi Hannibal, o tal assassino imitador, que aparece em sua cozinha preparando sua refeição: pulmões.

As elipses visuais e narrativas se complementam, e, para que essa elipse funcione, o espectador precisa fazer as relações necessárias: “Cabe ao espectador

presumir o que aconteceu no tempo suprimido e fazer as relações necessárias entre o ‘antes’ e o ‘depois’ para que a elipse seja bem-sucedida, tanto narrativa quanto dramaticamente” (GERBASE, p. 42, 2014).

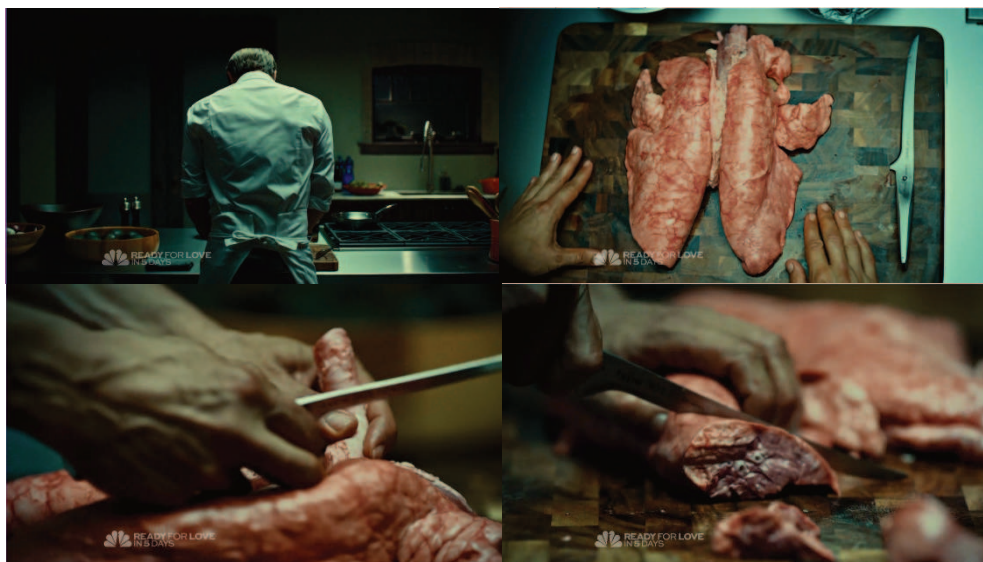


Figura 37 – Impressão de tela da série *Hannibal*. Pulmões: preparando o jantar.

Na cozinha, percebemos truques de iluminação que dão mais destaque aos objetos manipulados por Hannibal, criando um desenho na cena e criando novos sentidos. Ainda de acordo com as concepções de Eisner (1985, p. 68), as noções de como criar atmosferas e linhas arquitetônicas em cena através da manipulação da luz é uma herança de Fritz Lang ao cinema expressionista. Na sequência ilustrada acima, logo aparece o personagem comendo: está segurando um garfo e com um ar de satisfação pelo o que come, em que vemos também um ar de ironia. A iluminação destaca somente ele; atrás, vemos tudo escuro, e a sensação que temos é de como se ele estivesse tomado pela escuridão, pela sombra – ou viesse dela. Vemos Hannibal como uma figura diabólica – até o garfo fecha essa caracterização, fazendo referência a um tridente. Além disso, outro aspecto que chama a atenção é a dimensão do fogo enquanto ele cozinha, que não é real, e traz lembranças de um viés expressionista, como se houvesse um exagero no ato de flambar, para dar outra dimensão ao ato. Também se confirmam as concepções do diretor de fotografia, ao explicar a suavidade da luz que incide sobre os alimentos, para que todos os detalhes sejam percebidos.

Nas duas cenas acima, há situações controversas que as elipses deixam: em um crime, não sabemos se, de fato, Hannibal foi o assassino, e, em outro, temos essa certeza. Em ambas as situações, ele prepara a comida para si, e não explica o que ou como fez a receita e qual o nome do prato, diferentemente de quando cozinha para seus convidados.

Nesse episódio, vemos outro jogo utilizando alimentos: Freddy Lounds tenta espionar a sessão de Hannibal e Will Graham, e, ao descobri-la, o doutor Lecter a recebe em seu consultório e questiona o que deveria fazer com ela, e termina com um olhar assustado da senhorita Lounds. A cena, então, corta para um prato de lombo de porco servido ao molho Cumberland e frutas vermelhas, sendo servido a Jack Crawford por Hannibal. A elipse torna fértil a imaginação do espectador, podendo supor que, talvez, ela tenha virado o jantar – o que, dessa vez, descobrimos mais tarde, não aconteceu.



Figura 38 – Impressão de tela da série *Hannibal*. Referência ao sangue no prato.

Porém, até mesmo as cores do prato fazem referência à personagem: uma moça de pele branca, com cabelos ruivos, e que usava vestes em tons de vermelho no momento que foi confrontada pelo psiquiatra. A textura do molho servido ao prato escorrendo sobre a carne branca, tal como sangue, é também uma referência implícita à morte, como se ela estivesse presente em cada canto da atmosfera da obra.

Ainda repercutindo o primeiro assassinato, que analisamos anteriormente, nos deparamos com mais uma vítima feminina. Dessa vez, a nova menina fincada em chifres está em uma cabana rodeada deles, cabana que o assassino e sua filha frequentavam. A iluminação utilizada é extremamente sutil e focada no corpo, porém

não é algo que demonstre com detalhes – nem o rosto da vítima, nem a explanação da cor de seu sangue, etc.



Figura 39 – Impressão de tela da série *Hannibal*. A menina na cabana de chifres.

A vítima é Marissa, que conhecemos nesse mesmo episódio. A cena, na verdade, poderia ser considerada como algo sombrio, e que não revela muitas coisas, o destaque a essa cabana de chifres (como é chamada no enredo) é dado quando Freddy Lounds publica fotos dela em seu site, e vemos inúmeros chifres, inclusive cobertos de sangue.

A posição da menina é diferente da primeira vítima, esta parece ter sido crucificada pela forma com que os braços foram dispostos – aqui, uma referência à religiosidade, ao pecado e sofrimento. Em concordância com o enredo, essa menina era amiga de Abigail, filha do assassino original desses crimes, e fica subentendido que Hannibal queria se livrar dela para mais uma de suas manipulações – sugerir que, na verdade, houvesse dois assassinos, e que um ainda estava em ação.

Através da ausência de luz, do destaque à repetição de objetos e suas linhas tênues que geram um efeito dramático à cena, percebemos novamente aproximações a características do expressionismo no cinema alemão, e até mesmo a referência à temática de Lynch, que os produtores revelaram fazer²⁷.

O jantar do episódio 4, também servido à Crawford, mostra além do prato: a composição da mesa. Além dos alimentos, a mesa é composta por castiçais altos, com velas compridas e uma espécie de chifres torcidos ao centro. A iluminação, ao fundo dos personagens, é bem escura, o que dá total destaque à mesa. Antes de

²⁷ Comentário dos produtores em documentário de bastidores realizado pela AXN.

começar a comer o Boudin Noir, Jack pergunta à Hannibal que animal ele está comendo. Hannibal, então, responde: coelho.



Figura 40 – Impressão de tela da série *Hannibal*. *Boudin Noir* à mesa.

Crawford e Hannibal brincam e dizem que o tal coelho deveria ter pulado mais rápido para não ser pego. Hannibal, em um tom irônico, ri e confirma; nisso, ocorre uma elipse, e é mostrado ao espectador a vítima que está sendo saciada em três *frames*: o rapaz correndo, Hannibal cortando sua carne e, por fim, cozinhando. Após isso, a cena retorna ao jantar dos dois, ao som de música clássica. No momento da cena da perseguição à vítima, a câmera também faz uso da subjetividade.



Figura 41 – Impressões de tela da série *Hannibal*. O pulo rápido do coelho.

O requinte no preparo e nos utensílios utilizados por Hannibal em sua cozinha também fazem parte dessa estetização criminal e cultural que a série apresenta, pois, ao mesmo tempo, elas se opõem e completam.



Figura 42 – Impressão de tela da série *Hannibal*. A cozinha.

Este é um dos poucos momentos da série em que vemos a cozinha dele à luz do dia, sob uma iluminação parelha e que permite identificar os diversos detalhes. Sobre a bancada cor de aço e na contraluz que vem da porta e da janela, vemos diversas vasilhas uniformes e organizadamente dispostas, jarras, faqueiro e alimentos esteticamente bonitos. Podemos perceber que a composição desse cenário passa ao espectador a ideia de o personagem ser uma pessoa metódica e organizada, tal como aparece em outros momentos.

Agora, retomo o olhar aos pratos que Hannibal serve aos seus convidados. Nesse episódio (5), finalmente, ele recebe a esposa de Crawford, Bella, para o jantar. O prato é só a entrada, mas escolhi o *frame* para ilustrar o refino que é constante na sala de jantar do personagem, com os inúmeros utensílios dispostos à mesa, a textura e cor dos itens que compõem o prato, e suas referências ao humano – nesse caso, as partes brancas lembram ossos.



Figura 43 – Impressão de tela da série *Hannibal*. Os detalhes do prato.

Em determinado momento da trama, durante o sexto episódio, ocorrem alguns *flashbacks*, identificados pela coloração em preto e branco. Aqui, descobre-se que Hannibal é o *Chesapeake Ripper*²⁸, um antigo conhecido do FBI que volta a atacar. Porém, outro homem está preso em seu lugar. Esse outro homem é o psiquiatra Guideon, que fugiu da prisão para insanos e, para conseguir escapar, assassinou uma enfermeira. As elipses que compõem esse episódio são também a partir da imagem “Homem Ferido”, já explicado em outro momento. O espectador conhece uma nova personagem a partir dos *flashbacks*: Miriam Less, que está desaparecida. Há alguns anos, ela descobriu que o verdadeiro *Chesapeake Ripper* é Hannibal Lecter – e essa descoberta foi possível a partir do esboço desse desenho na mesa do consultório do psiquiatra.

Na cena abaixo, *frame* desse *flashback*, conhecemos uma vítima, que mantém os mesmos padrões de agressão da enfermeira morta por Guideon, o que levanta a suspeita do retorno desse assassino. Feitas as ligações entre o arco narrativo que caminha entre presente e passado, identificamos que esse crime foi cometido por Lecter, no momento passado.

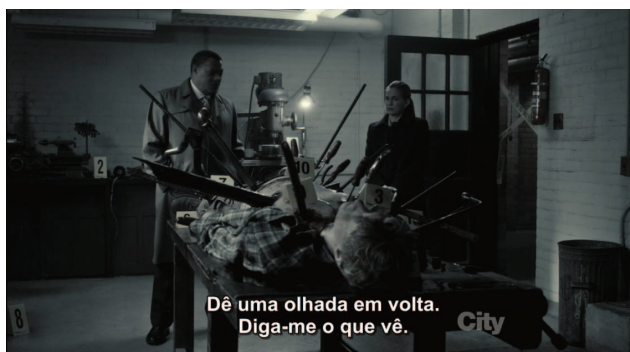


Figura 44 – Impressão de tela da série *Hannibal*. O *flashback* de *Chesapeake Ripper*.

O jantar desse episódio é oferecido para Alana Bloom e Dr. Chilton, onde conversam sobre Guideon. Hannibal serve língua de cordeiro e *Tangyuan em papillote*²⁹, acompanhado de molho de duxelles e cogumelos ostra. Ao ver o pedaço da carne ao prato, Alana diz que acha que nunca comeu; dito isso, Hannibal mais

²⁸ Em tradução, Estripador de Chesapeake.

²⁹ *Tangyuan* é um prato típico chinês. *Papillote* é um termo em francês que se refere ao modo de cozimento: utilizando um pedaço de papel manteiga ou outro, faz com que o alimento cozinhe em seu próprio vapor.

que prontamente ironiza: “era de um cordeiro particularmente tagarela”. Chilton conta que havia um costume em que se matavam flamingos somente para comer suas línguas, e Hannibal, ligeiramente comenta: “não me dê ideias, sua língua parece muito interessante”. Assim, em meio a essas ironias, pode-se acreditar que essa língua é de alguém que falou demais e, de algum modo, prejudicou Lecter.



Figura 45 – Impressão de tela da série *Hannibal*. *Tangyuan em papillote*.

Além do que já comentamos sobre o refino nos aparatos culinários do protagonista, agora, nessa receita, ele ainda explicita sua sabedoria e entendimento ao assunto no preparo do prato. Além de vermos ele montado, também recebemos a mesma explicação que os demais personagens sobre a composição da comida, como foi feita e seus processos de cozimento. Janice Poon (2013) afirma que sua ideia com esse prato era causar a mesma linha de tensão que a narrativa apresentava nesse momento com seus personagens: uma mistura entre a própria tensão e o equilíbrio – vontade de experimentar aquela comida, e repulsa.

Durante o sétimo episódio, é apresentado ao espectador algo novo: o modo de operação do Hannibal, como ele seleciona suas vítimas, organizando-as em um catálogo de cartões. Aparentemente, ao encontrar em seu caminho pessoas que, por alguma razão, não o agradem ou digam algo com o que ele não concorda, ele pede a elas seu cartão de visitas – onde tem diversos catalogados. Para preparar as suas receitas, ele escolhe alguma aleatoriamente e, na sequência, parece sortear um de seus cartões de visita para obter a carne de sua refeição.

Aqui, são investigados os homicídios de duas vítimas, uma delas é um homem selecionado por Hannibal. Ele é encontrado partido ao meio, sem o rim e

sem o coração – no momento em que, na sala de autópsia, os legistas identificam isso, ocorre outro jogo de montagem que leva à cozinha de Hannibal, onde ele está preparando esses órgãos para comer. O corpo da vítima só aparece direto na sala dos legistas, com os intestinos expostos.

Com esse assassinato, Hannibal, e sua manipulação, faz com que os investigadores reflitam se há um *serial killer* despistando seu método principal com alguns crimes semelhantes – que é o caso, ou se há um outro *serial killer* negociando órgãos, aproveitando-se para tentar mesclar suas mortes aos assassinatos do *Ripper*.



Figura 46 – Impressão de tela da série *Hannibal*. Partido ao meio.

Na sequência, as duas cenas que compõem a narrativa e que mudam o seu sentido, levando a autoria do crime até Lecter. Voltando o olhar à fala de Eisner (1985) sobre as obras de Lubitsch, ela falava na característica do uso de objetos e cortes que davam sentidos distintos do que a *diegese* em si mostrava. Na série que analisamos, é possível observar um padrão semelhante: os usos de cortes secos, proporcionados pela montagem, que trazem novos (ou duplos) sentidos às coisas – principalmente, a partir de determinados objetos. No caso de Hannibal, os objetos seriam, principalmente, os corpos e órgãos utilizados também na culinária. É importante ressaltar que esses objetos afetam os espectadores devido ao que é entregue na narrativa sobre eles: sabemos que se referem a pedaços de carne humana, pois as elipses nos permitem o raciocínio e a percepção de que aquelas peças saíram de cenas de crime.



Figura 47 – Impressão de tela da série *Hannibal*. Para o jantar: coração.

Ao mesmo tempo em que podemos, enquanto espectadores, sentir repugna ao que Lecter prepara durante a manipulação dos órgãos ou demais partes de carne humana, contrasta-se à percepção do belo ao ver a apresentação dos pratos montados e prestes a serem servidos. Nesse momento, ele prepara um coração recheado com legumes que vai ao forno, mas não aparece o nome da receita. Em seguida, Will comenta que cada escolha do assassino carrega algum tipo de elegância, e a cena seguinte é Hannibal cuidadosa e delicadamente preparando detalhes desse prato, agora com a ajuda de Alana Bloom.

Ao final desse episódio em que há essa suspeita de assassinos que roubam órgãos para vender no mercado ilícito, e vemos elipses da análise desses crimes frente às cenas de Hannibal cozinhando, ele serve um banquete aos seus amigos. Ocorre um *traveling* ao som de música clássica e uma salva de palmas de uma ponta a outra da mesa, até chegar na figura de Lecter. E, então, fica implícita e dúbia a origem de todos aqueles pratos que ele serve, e, ainda, ao final, ele ironiza “nada aqui é vegetariano”.



Figura 48 – Impressão de tela da série *Hannibal*. O espetáculo do jantar.

Já no episódio 8, ele serve um jantar ao assassino que matou o violonista – Tobias, cuja história conhecemos acima. Na ocasião, ele não faz comentários sobre o prato, somente sobre a safra de um vinho que estão tomando de acompanhamento. A cena é bem escura, pois o tema tratado ali é pesado ao protagonista, pois Tobias também o identificou como assassino. Receosos com a situação de ambos, e com a suspeita de quererem acabar um com o outro, Hannibal ressalta que jamais envenenaria a comida, mostrando aí a sua relação com a culinária como algo quase que erudito, sagrado.

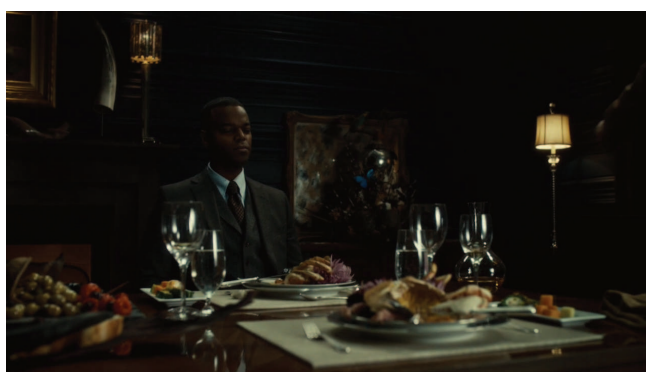


Figura 49 – Impressão de tela da série *Hannibal*. Um convite para jantar.

Will Graham chega de surpresa, e Tobias foge, a cena então muda para a cozinha do protagonista. Graham chega apressado para contar sobre sua situação afetiva com Alana Bloom, e Hannibal o convida para comer uma sobremesa. Apesar

de esse prato não ter conotação ao canibalismo diretamente, por ser algo preparado pelo protagonista, o espectador fica atento aos detalhes, e os próprios produtores e diretores dão esse destaque ao alimento – mesmo não sendo algo “forte”.



Figura 50 – Impressão de tela da série *Hannibal*. Empratando sobremesas.

Na cozinha, vemos o protagonista emplatando duas sobremesas, que não são explicadas como os demais pratos. O diálogo entre eles ocorre normalmente, mas é como se isso fosse desprendido da ação de Hannibal, que segue concentrado e habilidosamente arrumando os pratos. Notamos, aqui, uma pista sobre como a dimensão visual tende a chamar mais a atenção, e a narrativa, apesar de importante, por vezes, está até mesmo solta ao que está sendo realizado no cenário e aos objetos dispostos, como se fossem duas coisas descoladas e independentes.

Em um jantar com Abigail, Will Graham e Freddy Lounds, o psiquiatra se desculpa a Freddy por não saber que ela era vegetariana e serve o prato abaixo, indo totalmente contra ao que ele serve. O prato de salada tem uma particularidade: o formato de um dos vegetais é um símbolo que lembra o espectador sobre a atmosfera Hannibal: a máscara que ele usa ao ser preso nos filmes – e, posteriormente, na série. Além disso, o fato da convidada não comer carne torna-se um motivo para as tiradas irônicas do protagonista. De acordo com Janice Poon, a ideia é que, mesmo não possuindo carne em seu prato, Freddy sintasse “ameaçada” com o alimento.



Figura 51 – Impressão de tela da série *Hannibal*. Um jantar com referências.

As cores são expressivas a cada prato, na comparação entre ambos podemos notar a incidência do vermelho, mesmo sem a carne, que está sempre firme na construção da série. Além disso, alguns exageros herdados do expressionismo, já explicitados através das representações de fogo, aqui poderiam ser identificados, por exemplo, pelo excesso de sangue que vem da carne no prato. Além disso, de acordo com a *food stylist*³⁰, sobre a composição do prato assustador (POON, 2013, s/p) comenta sobre como a escolha de cada ícone do prato significa um sentido distinto: os aspargos como ossos dos dedos, e crânios de pássaros, por exemplo.

Na sequência, Hannibal se aproveita da situação desse caso e comete outro homicídio nesses mesmos padrões, para colocar a culpa na mulher que cometeu o assassinato anterior. Mas, antes, serve um Jamón Ibérico³¹ ao seu convidado e futura vítima. Na trama, Hannibal manipula esse tal médico a fazer suas vontades – esconder a doença de Will. Novamente, salta aos olhos a manipulação de Hannibal com o alimento, bem como sua apresentação nada comum; ele explica ao médico a raridade de se conseguir uma peça dessas, devido à necessidade de ser uma carne que depende da pureza da raça. Também se repete o desenho de luz, suave e focada no alimento, contrastando e pouco sobressaindo das paredes escuras e do figurino preto.

Com relação à escolha da peça do presunto espanhol, tanto Janice Poon em seu *blog* quanto a nossa interpretação permitem esclarecer que ela foi feita para

³⁰ Disponível em: <<http://janicepoonart.blogspot.com.br/search?updated-max=2013-06-04T19:31:00-04:00&max-results=7>>. Acesso em: 24 jan. 2018.

³¹ Também conhecido como “presunto de pata negra”, a qualidade é relacionada à pureza de raça do animal. A peça tem sua origem e é principalmente criado na Espanha.

fazer uma metáfora ligada à qualidade e raridade. Tal diálogo deixa implícito que não é exatamente sobre o jamón que discutem, mas, sim, sobre a situação de Will Graham e a possibilidade de acompanhar a piora e os efeitos de sua encefalite.

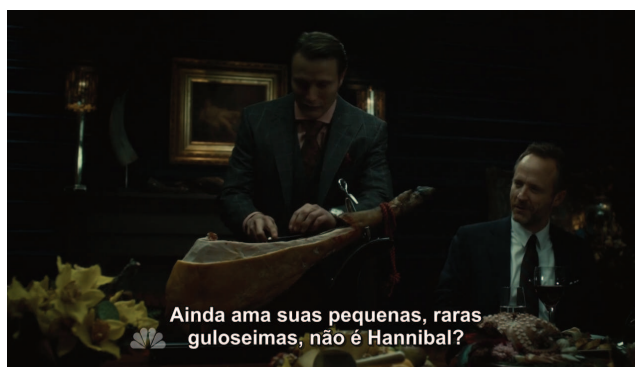


Figura 52 – Impressão de tela da série *Hannibal*. *Jamón* à mesa.

Lecter, após conseguir o que queria de seu colega médico que estava avaliando o quadro de encefalite de Graham, o mata. Isso é feito enquanto Will estava sendo examinado, o que faz com que ele também se torne um dos principais suspeitos do homicídio. Inclusive, quem encontra o corpo do médico é o próprio Will Graham. Seu rosto desfigurado não fica nem um segundo em tela, pois está extremamente destruído e parece que, nesse momento, a montagem não permitiu a total exploração dessa imagem, mas também não optou por fazer o uso da elipse. Conforme vimos na fundamentação teórica sobre os subgêneros de horror, o tipo que dá mais ênfase ao ato da realização da morte é chamado de *slasher*. Nessa série, apesar das referências ao gênero, ela se propõe exatamente ao contrário do que os *slashers* possuem como objetivo: a atenção, principalmente às mortes mais “artísticas”, nunca está relacionada ao ato do assassinato, pois só o vemos pronto. Ou, ainda, como no caso desta morte do *frame* abaixo, quando aparece Hannibal a executando, ele está de costas, e só vemos seu corpo se movimentando, sem detalhes do que, de fato, é a sua ação.



Figura 53 – Impressão de tela da série *Hannibal*. Imitação do *glasgow smile*.

Posteriormente, em um *flashback*, é quando aparece Hannibal de costas cortando o rosto do médico, vestido com uma capa transparente de plástico. Nisso, entra a assassina do primeiro homicídio, não o reconhece, e pega em suas mãos a ferramenta que ele utilizou para matá-lo e rasgar seu rosto – passando, assim, a culpa para outrem.

Apesar de ser um *frame* rápido o do rosto desfigurado, e da premissa de esconder as piores cenas, nos deparamos com a imagem acima exemplificada. A televisão não costumava expor seus espectadores a esse tipo de conteúdo explícito até os anos 1990, de acordo com Brett Martin (2014). A carnificina elegante de Hannibal compõe um cenário típico do gênero de horror e inaugura novos sentidos ao processo de exposição de cenas mais fortes ao cenário televisivo.

O episódio doze contém a última cena de crime a ser analisada nessa temporada, e tem relação com o episódio do *glasgow smile*. Aqui, através dos recursos de elipse e montagem, subentendemos que Hannibal colocou um pente na câmara de oxigênio em que a menina que ele incriminou estava, e que, ao pentear seus cabelos, gerou uma faísca que incendiou a cabine e fez ela queimar viva. Isso é feito porque ela viu alguém matando o médico, mas não reconheceu o rosto do assassino, porém Lecter não sabe dessa condição e a mata.



Figura 54 – Impressão de tela da série *Hannibal*. A dimensão do fogo.

A dimensão do fogo é exagerada, notamos. Na verdade, de acordo com Eisner (1985), no expressionismo, todos os detalhes cenográficos, de vestuário e de composição de cenas no geral, eram propositais – nunca eram meramente decorativos. Nosso palpite é de que, como *Hannibal* traz heranças desse estilo, aquilo que a série mostra em seus detalhes mínimos também é proposital e traz uma carga de sentidos para a composição narrativa, além do impacto visual que causa, podendo, assim, tomar maiores proposições propositalmente.

O nome desse episódio é *rôti*, que significa “assado”. É um episódio bem movimentado na trama, pois Dr. Guideon trava uma perseguição aos seus psicólogos que tentam convencê-lo de que ele é o *Chesapeake Ripper*. Will Graham está no ponto alto de suas alucinações, que já se misturam com o real, e Hannibal segue agindo para a sua piora e demais manipulações. Ao final, Will atira contra Guideon e é internado no hospital. É como se os personagens que estavam ali, cozinhando em “banho-maria” fossem, de fato, para a ação. O método *rôtissage*, na culinária, implica em expor os alimentos a uma forte fonte de calor seco. Talvez, nesse ponto, haja a ligação: aqui os personagens são postos ao fogo – em alguns casos, como no *frame* acima, ironicamente, essa exposição é literal.

Após sua pressentida vitória, Hannibal vai jantar na casa de sua psiquiatra e leva um prato pronto para apreciarem: *Tête de Veau en Sauce Verte*³². O ingrediente principal desse prato é a cabeça de vitela, que é um prato oportuno para o momento da trama. A apresentação dele sendo carregado por Hannibal passa a ideia de ser

³² Em tradução livre, seria cabeça de vitela em molho verde.

algo especial, devido ao recipiente de vidro e tampado, com uma disposição exótica da carne e de seus acompanhamentos.



Figura 55 – Impressão de tela da série *Hannibal*. *Tête de Veau en Sauce Verte*.

Nesse jantar, o detalhe não fica tão centralizado ao prato, somente quando Bedelia comenta que os padrões de Lecter estão começando a ser perceptíveis, e, ao se referir à Abigail, ela faz um comentário ironizando o uso de cabeça de vitela no prato, e relacionando isso ao sumiço da jovem menina. De acordo com a *food stylist* Janice Poon, a ideia era manter o crânio no prato, mas o diretor não aprovou a ideia, e, por isso, foram colocados somente alguns ossos, que estão em pé ao fundo do prato em sua composição. Esse gancho de cumplicidade entre ambos fica como um arco narrativo a se desenrolar nas próximas temporadas. Esse é mais um dos momentos em que Hannibal ironiza, em seu olhar ou discurso, o preparo de algum prato com relação a alguma vítima: sendo ela verdadeira ou não. Afinal, como ele diz: *eat the rude*.

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arquitetura que envolve a análise de nosso empírico talvez tenha sido construída de forma tão complexa quanto o produto que estamos analisando, para que pudéssemos dar conta de todas as vias necessárias para entendê-lo através de divisões e segmentos. Enxergamos a série em duas atmosferas de manipulações: as mentais e as físicas. As manipulações físicas se referem à construção cinematográfica, e as mentais, à construção narrativa.

A narrativa complexa (MITTELL, 2012) que envolve a obra é desenrolada em quatro lugares chave, que foram dissecados para que pudéssemos perceber as características de composição de cena, uso de câmera e iluminação recorrente. Com essa dissecação, feita primeiramente e isoladamente no episódio piloto, foi possível afirmar algumas hipóteses lançadas ao longo da fundamentação teórica, de que havia em *Hannibal* alguma herança vinda do cinema alemão expressionista e do legado de Alfred Hitchcock. Curiosamente, ambas as heranças também divididas: o estilo expressionista visto na forma da construção cinematográfica; e o enredo, a história do crime trocado, identificado na narrativa. Além disso, também com base em material técnico disponível sobre a produção, confirmamos que ela estava envolta de referências e inspirações escancaradas do próprio expressionismo, usado por David Lynch. Também pudemos articular a partir dos aportes teóricos que o empírico se apropria e faz uma mistura de gêneros de horror e policial, articulando suas diversas subdivisões.

Feito isso, partimos para a análise das cenas de crime e as cenas de culinária; em especial, as relacionadas às próprias cenas de crime, ligadas por elipses que dão a entender o lugar de onde partem os ingredientes das receitas elaboradas por Hannibal. Aqui, apesar de narrativamente a lógica seguida ser a do gênero policial, como vimos em Todorov (2003), nos interessava perceber essa estetização do horror: que entendemos neste trabalho por mostrar crimes e atrocidades de uma forma “bela”. Notamos que isso foi possível a partir do uso de elipses (DELEUZE, 1983) (GERBASE, 2014), e que as cenas mantêm uma referência linear na alta cultura e culinária refinada, que dão aportes para a atmosfera da série como algo refinado. As referências à pintura e à arte estão explicitamente em cenas de crime, conforme explicitado no capítulo das análises, e também fazem parte da fotografia da obra. Além disso, percebemos que o horror

artístico, nessa parte, era gerado por objetos específicos e repetidos: cadáveres e partes de corpos humanos. Com esse recorte, pudemos perceber a importância dessas instâncias para a construção cinematográfica e narrativa, a partir desses gatilhos para alguns sentimentos causados pelo horror, o que nos mantém em concordância com a ideia de filosofia do horror de Carroll (1990) – tanto nesse quesito quanto ao que vemos através da figura do monstro, representada por Hannibal.

Enxergamos que o horror artístico é causado a partir de Hannibal por um monstro humano, que desestabiliza a normalidade daquele ambiente, e que a sensação de repulsa que permeia a obra surge quando as elipses mostram ao espectador o canibalismo e monstruosidade do personagem principal, novamente também como Hitchcock explica a Truffaut (2004), isso é o que causa o suspense construído em sua atmosfera.

Também auxiliou a entender alguns processos a partir de entrevistas feitas com os realizadores – em especial com Matthew Davies e James Hawkinson, que encontramos e utilizamos como material de contexto, apoio e até mesmo como inspiração ao olhar metodológico. Também, a descoberta sobre o *blog* de Janice Poon, que foi a estilista de alimentos, que nos auxiliou ao perceber o processo construtivo e o destaque dado aos alimentos inusitados que a obra apresentava. Esse material nos fez olhar à série com vista aos pontos mais técnicos e poderiam passar despercebidos, ou não tão fundamentados e detalhados. As referências também indicam aos programas de culinária, desde a montagem da bancada na cozinha de Hannibal, a disposição dos utensílios e requinte dos aparatos, bem como os sentidos que deveriam ser emergidos a partir da escolha dos objetos e das formas dos pratos construídos.

Em última instância, percebemos até, esse ponto, que a construção cinematográfica é tão complexa quanto a narrativa, e, talvez por isso, o resultado seja tão detalhado e bem estruturado, gerando a estetização do horror que buscamos compreender, juntamente a uma mescla de estilos e gêneros que resultaram nesse trabalho tão peculiar para o exercício de uma análise, pois, para chegarmos a todas essas referências e conclusões provisórias, foi necessário uma dissecação literal de cada episódio e cena, para entender onde estavam cada uma das referências utilizadas, por mais sutis que fossem.

Com relação à narrativa, enxergamos em *Hannibal* a história do crime trocado, referência direta aos trabalhos do diretor Alfred Hitchcock. Conforme revisitamos brevemente alguns filmes do autor e a sua história, notamos que essa temática era recorrente em suas obras, e que elas podem ser de diversos tipos com trocas em pormenores – no caso de *Hannibal*, a apropriação da conta de uma troca explícita e de diversas outras questões que, como foi possível ver, podem ser demonstradas de diversas formas. As manipulações mentais, como chamamos essa parte, que o personagem principal executa, e os vínculos que cria com os demais personagens são calculados para levar o desfecho da narrativa à troca de um crime do qual ele foge há muito tempo; e, no estilo da narrativa policial, foi possível compreender que ela também se faz presente, pois é uma história tanto do tipo dada e investigada e, no meio da temporada, torna-se investigação e ação ao mesmo tempo. Pelo desenvolvimento desse arco narrativo, acreditamos que essa ideia tenha sido algo programado desde o início da história, pois as ações para tal feito se desenrolam desde o primeiro episódio.

O próprio enredo é dividido em dois arcos narrativos longos, que se unem a partir do sexto episódio da série. *Chesapeake Ripper* volta aos olhos do FBI e a história une duas incriminações diferentes para um mesmo assassino. A temática das manipulações está presente não só nos momentos explícitos, mas, como comentamos em outra ocasião, ela se faz nítida em manipulações pequenas e até em pontas soltas que a narrativa dispõe ao longo do percurso. Concordamos também em identificar esse fio narrativo relacionado ao caso do *Ripper* como a grande-forma, explicada a partir de Deleuze (1985), como sendo uma história de enredo orgânico, que mostra o início, o meio e o fim.

Ao final, a última seção de análise é específica para conhecermos o monstro (WOOD, 2003). Lá, a análise narrativa e cinematográfica se mesclam para que possamos unir as pontas soltas, típicas da pequena-forma – e também identificadas como arcos curtos – que, perdidos em meio ao enredo principal, tornam-se até mesmo irrelevantes, caso não tenhamos atenção. Por isso, nesse final, unimos todos os crimes cometidos por Hannibal, bem como seus pratos ligados a algum crime, ou ironicamente, parecem ser ligados.

Outro viés sobre a composição de cenas, como a justaposição de objetos e figurino dos personagens, bem como os recursos de montagem (EISENSTEIN, 2002) também auxiliaram na interpretação da análise narrativa, visto que muito de

sua fisionomia intelectual (ECO, 2004) é traduzida nesses pontos. A partir da montagem, que nem sempre era um recurso estético tal como a elipse, foi possível entender alguns sentidos e entendimentos que a série tendenciosamente queria que o espectador tivesse.

Chego até aqui, para finalizar momentaneamente, com a seguinte suposição: *Hannibal* obedece aos padrões e lógicas do conceito de obra *cult*, cujo conceito nos apropriamos a partir de Umberto Eco (1985). Percebemos uma mistura de gêneros, referências estilísticas e de objetos e composição de cenários que já deram certo em outras ocasiões, que são referência na obra de outros diretores ou de outros gêneros consagrados. Vemos, em *Hannibal*, arcos narrativos referentes a um seriado policial, a um filme de horror, ao *noir*, e ao próprio suspense, com iluminação utilizada tal como um recurso do estilo expressionista; temos referências à arte e quadros específicos, a estilos de pinturas diversos que influenciam na iluminação de cenas, e, por fim, com a história do crime trocado – tantas outras vezes já conhecida pelo público. Como Eco (1985) explica, essas referências são arquétipos já estabelecidos pelo próprio cinema (e, nesse caso, séries) em que já conhecemos, de certo modo, o que pode acontecer.

A partir desse comentário, notamos que os produtores da obra que analisamos conseguiram se apropriar de alguns manejos tanto *hitchcockianos* de suspense e até mesmo expressionistas, bem como do próprio horror e do cinema e série policial para construir um produto *cult*³³ (ECO, 1985), com referências já conhecidas e que deram certo em algum momento, em algum lugar. Essa mistura de gêneros e estilos propiciou a construção de uma atmosfera concisa para *Hannibal*, que explorou detalhes diversos em um único produto e acabou rendendo uma visualidade que deu certo. Eco (1985), a partir da análise semiótica sobre a obra *Casablanca*, identifica de onde partiram cada um de seus elementos construtivos, bem como seus significados. Aqui, não pretendemos fazer uma análise desse tipo, mas, sim, perceber como as apropriações para fazer novas imagens partem de imagens já prontas, e, em especial, de imagens prontas que já deram certo em algum momento.

De acordo com o autor, para uma obra ser considerada *cult*, ela precisa, para além de ser amada, fornecer um universo pronto para que seus fãs e espectadores identifiquem e falem sobre cenas e personagens como se fizessem parte de um mundo

³³ “Para um filme ser *cult*, ele não deve exibir apenas uma ideia central, mas várias” (1985, p. 4).

próprio e privado (1985, p. 3). Quando explica que para um filme ser *cult* precisa conter não só uma ideia central, mas várias, sabemos que *Hannibal* pode ser considerado uma série *cult*, dadas as proporções. Além disso, ele explicita, em outro momento, a relação entre a criação da obra e seus autores, que na verdade uma obra *cult* vem de outras obras, e não somente de quem as fez: a literatura vem da literatura, e o cinema vem do cinema (p. 4).

Em suma, uma obra *cult* é composta por diversos arquétipos que já são conhecidos do espectador de algum lugar, e de algum modo. É como se esses recursos fossem reciclados e reutilizados, causando uma determinada emoção e também um sentimento de que aquilo já foi visto em algum momento. Os arquétipos em *Hannibal* partem de diversos âmbitos, o que dá a ele essa noção de diversos braços com ideias distintas.

Primeiramente, notamos uma inspiração de filmes de horror, no que se refere ao horror artístico (CARROLL, 1999) criado pelo medo de algo ou alguém que repulsa o monstro: nesse caso, o próprio Hannibal como um monstro humano e canibal. Outros itens que se fazem presente nessas referências são os objetos – desde já compreendendo que eles são importantes na trama como um todo e em mais de um viés de inspiração. Os objetos na narrativa visual de horror, geralmente, mostram atrocidades, mutilações, cenas fortes, sangue, morte. Em *Hannibal*, não é diferente, pois a dimensão visual explicita tais elementos – seja ele um pulmão humano, cadáveres, ou sangue.

Também, em um primeiro momento, algo que causa até certo desconforto: a narrativa também consiste em investigação policial. É como se ambos os gêneros (horror e policial) se misturassem em um primeiro olhar. Na verdade, como podemos agora aclarar, essa é mais uma das diversas ideias centrais e informações que consistem na construção da complexidade narrativa: a partir dos conceitos de Todorov (2003), percebemos que esse gênero também faz parte da obra, com mais afinco durante os arcos narrativos curtos.

Sobre os efeitos construídos cinematograficamente, notamos uma herança expressionista em *Hannibal* – que foi confirmada a partir das entrevistas com seus produtores. O diretor de fotografia, principalmente, explica que o uso dos jogos de claro e escuro foram propositalmente para compor a atmosfera narrativa e a própria construção dos personagens em cena. Essa incumbência de contrastes é típica do cinema alemão expressionista pós-guerra, e os efeitos desejados também foram os mesmos, com a

intenção de criar suspenses, tensões e outros tantos sentimentos a partir da arquitetura da luz. A autora Eisner (1965; 1985) nos auxilia nesse percurso de entender características daquela época que também estão presentes na série.

Ainda como um braço expressionista, temos a incidência de Hitchcock na obra – dessa vez, seus traços podem ser identificados tanto na construção visual quanto na narrativa. Visualmente, as características expressionistas são o que saltam aos olhos, bem como os efeitos de iluminação e os enquadramentos e detalhes construídos propositalmente para causar certa sensação. Já com relação ao ponto de vista narrativo, ao longo de diversas tentativas para identificar o que acontecia em *Hannibal*, finalmente chegamos à sua fonte: a história do crime trocado. As trocas. Como indicam os autores Rhomer e Chabrol (1979) e Truffaut (2004), devido a questões pessoais que o cineasta passou em sua vida, a maior parte do cinema realizado por Hitchcock é baseado na história da troca. A troca não precisa ser explícita, nem se relacionar especialmente e unicamente a um crime trocado, mas sua construção envolve embates de semelhantes e a demonstração de dois extremos que poderiam se completar – ou até mesmo serem a mesma pessoa. Como exemplificamos ao comentar sobre três filmes de seu legado, somente neles identificamos pelo menos três aproximações explícitas na construção da relação entre Hannibal e Graham.

Ainda, por fim, mas não menos importante, as cenas icônicas de Hannibal cozinhando parecem ter sido tiradas de algum programa de televisão especializado em culinária. Com todos os apetrechos, aparelhos, eletrodomésticos e máquinas, com o trato necessário extremamente ensaiado para que os alimentos e utensílios sejam manipulados de forma correta e delicada, a obra consegue envolver e deixar o espectador preso em uma atmosfera tomada por músicas clássicas, enquanto assiste ao canibal preparando suas refeições e banquetes. O esmero pela produção dessas cenas foi compreendido, também, a partir dos relatos da *food stylist* Janice Poon, que manteve um *blog* durante as gravações da série contando o passo a passo e a articulação e complexidade entre os trabalhos dos diversos produtores.

Hannibal é um exemplo do tipo de séries que vêm sendo produzidas nos circuitos audiovisuais dos últimos anos, considerando sua afetação pelo âmbito tecnocultural, e pela narrativa complexa e metarreflexiva (MITTELL, 2012) que apresenta. No entanto, nossa análise permitiu enxergar para além de questões já conhecidas e estabelecidas pelos autores, como cito acima, pois pudemos perceber que uma complexidade de narrativa seriada vai para além do próprio roteiro e seus

recursos, e que os movimentos e articulações cinematográficas, de composição e imposição visual são tão complexos quanto. E, ainda, com relação ao modo como sua narrativa é construída, notamos como a incidência de referências e estilísticas já consagradas são utilizadas para criar uma nova produção, com base em imagens já produzidas outrora.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. Ed: Papirus. Campinas, SP. 2. edição 2003.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- BECKER, Howard. **Métodos de pesquisa em Ciências Sociais**. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRETT, Martin. **Homens difíceis**. São Paulo: Editora Aleph, 2014.
- CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- CARROLL, Noel. **A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração**. São Paulo: Papirus, 1999.
- CHARBOL, Claude; RHOMER, Eric. **Hitchcock, the first forty-four films**. New York: Ungar Film Library, 1979.
- DELEUZE, G. **A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- ECO, Umberto. **Sobre os Espelhos e Outros Ensaio**. Ed: Nova Fronteira, 1989.
- _____. **Apocalípticos e Integrados**. Ed: Perspectiva, 2004.
- _____. **“Casablanca”: Cult Movies and Intertextual Collage**. *Substance*, vol. 14, No. 2, Issue 47: In Search of Eco’s Roses, pp. 3-12, 1985.
- EISENSTEIN, Sergei. Palavra e Imagem. In: **O Sentido do Filme**. São Paulo: Zahar, 2002.
- EISNER, Lotte H. **A Tela Demoníaca**. Tradução de Lúcia Nagib. Ed: Paz e Terra, Instituto Goethe. Rio de Janeiro, 1985.
- _____. Studio Architecture and Landscape. In: **The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt**. London: Thames and Hudson, 1965a. P. 151-170.

_____. The Handling of Crowds. In: **The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt**. London: Thames and Hudson, 1965b. P. 223-236.

FISCHER, Gustavo Daudt. I don't wanna be buried in an app cemetery: reflexes sobre arqueologia da mídia online entre histórias de aplicativos derrotados. In: Adrián José Padilla Fernández; Alberto Efendy Maldonado; Norah S. Gamboa Vela. (Org.). **Procesos Comunicacionales Educación y Ciudadanía en las Luchas de los Pueblos**. Caracas: Fondo Editorial CEPAP-UNESR, 2015.

_____. Do audiovisual confinado às audiovisuais soterradas em interfaces enunciatórias de memória. In: Kilpp, Suzana. (Org.). **Tecnocultura audiovisual: temas, metodologias e questões de pesquisa**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

FUCHS, Michel. **Cooking with Hannibal: Food, liminality and monstrosity in Hannibal**. European Journal of American Culture, v. 34, nº 2, 2015.

GARCIA, Demian. **Cinemas de Horror**. Ed: Estronho, 2016.

GERBASE, Carlos. **A elipse como estratégia narrativa nos seriados de TV**. Significação – Revista Cultural de Audiovisual, v. 41, n. 41, 2014.

IONITA, Maria. **Long-form televisual narrative and operatic structure in Bryan Fuller's Hannibal**. Cineaction, iss: 94 pg: 22, 2014.

JENKINS, H.; FORD, S.; GREEN, J. **Cultura da Conexão**. Criando Valor e significado por meio da mídia propagável. São Paulo: Aleph, 2014.

KILPP, Suzana. **Ethnicidades televisivas**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

_____. **A traição das imagens**. Porto Alegre: Entremeios, 2010.

KILPP, Suzana; FISCHER, Gustavo. **Para entender as imagens: como ver o que nos olha?** Porto Alegre: Entremeios, 2013.

LADEIRA, João Martins. **Imitação do Excesso: Televisão, Streaming e o Brasil**. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2016.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela**. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MACHADO, Roberto. A imagem-movimento. In: **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MARTIN, Brett. **Homens Difíceis**. Ed: Aleph, 2014.

MITTELL, Jason. **Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea**. Matrizes, ano 5, nº 2, jan/jun, 2012.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II – Gêneros Cinematográficos**. LabCom Books, 2010.

PRIMATI, Carlos. **A história do cinema de horror**. Cena UM: 2012.

RUBIN, Martin. **Thrillers**. Cambridge University Press, 1999.

SHAW, Debra Benita. **Technoculture** – The keys concepts. Berg, Oxford. New York, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da Prosa**. Tradução Claudia Berliner – São Paulo: Martin Fontes, 2003.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut**: entrevistas, edição definitiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOOD, R. **Hollywood from Vietnam to Reagan**. Nova York: Columbia University Press, 2003.

FILMOGRAFIA

DEMME, Jonathan. **The Silence of the Lambs**. Los Angeles: Twentieth Century Fox, 1990.

FULLER, Bryan. **Hannibal**. EUA, NBC, 2013-2015.

HARRIS, Thomas; WEBBER, Peter. **Hannibal Rising**. 2007.

HITCHCOCK, Alfred. A Sombra de Uma Dúvida. **Shadow of a Doubt**. 1943.

_____. Pacto Sinistro. **Strangers on a Train**. 1951.

_____. O Homem Errado. **The Wrong Man**, 1956.

ANEXO

FICHA TÉCNICA SÉRIE *HANNIBAL*

Início: 2013 | Término: 2015

PRIMEIRA TEMPORADA (2013)

EPISÓDIO	NOME	DIREÇÃO	ROTEIRO
1	Apéritif	David Slade	Bryan Fuller
2	Amuse-Bouche	Michael Rymer	Bryan Fuller, Jim Danger Gray
3	Potage	David Slade	Bryan Fuller, David Fury, Chris Brancato, David Fury
4	Ouf	Peter Medak	Bryan Fuller, Jennifer Schuur
5	Coquilles	Guillermo Navarro	Bryan Fuller, Scott Nimerfro
6	Entrée	Micheal Rymer	Bryan Fuller, Kai Wu
7	Sorbet	James Foley	Bryan Fuller, Jesse Alexander
8	Fromage	Tim Hunter	Bryan Fuller, Jennifer Schuur
9	Trou Normand	Guillermo Navarro	Bryan Fuller, Steve Lightfoot
10	Buffet Froid	John Dahl	Bryan Fuller, Andrew Black, Chris Brancato
11	Rôti	Guillermo Navarro	Bryan Fuller, Steve Lightfoot, Scott Nimerfro
12	Relevés	Michael Rymer	Bryan Fuller, Chris Brancato
13	Savoureux	David Slade	Bryan Fuller, Steve Lightfoot, Scott Nimerfro

SEGUNDA TEMPORADA (2014)

EPISÓDIO	NOME	DIREÇÃO	ROTEIRO
1	Kasieki	Tim Hunter	Bryan Fuller, Steve Lightfoot
2	Sakizuke	Tim Hunter	Bryan Fuller, Jeff Vlaming
3	Hassun	Peter Medak	Bryan Fuller, Jason Grote, Steve Lightfoot
4	Takiwase	David Semel	Bryan Fuller, Scott Nimerfro
5	Mukozuke	Micheal Rymer	Bryan Fuller, Ayanna Floyd, Steve Lightfoot
6	Futanomo	Tim Hunter	Bryan Fuller, Andrew Black, Scott Nimerfro, Steve Lightfoot
7	Yakimono	Michael Rymer	Bryan Fuller, Steve Lightfoot

8	Su-zukana	Vicenzo Natali	Bryan Fuller, Scott Nimerfro, Steve Lightfoot
9	Shiizakana	Michael Rymer	Bryan Fuller, Jeff Vlaming
10	Naka Choco	Vicenzo Natali	Bryan Fuller, Steve Lightfoot, Kai Wu
11	Ko No Mono	David Slade	Bryan Fuller, Jeff Vlaming, Andrew Black
12	Tome-wan	Michael Rymer	Bryan Fuller, Chris Brancato, Scott Nimerfro
13	Mizumono	David Slade	Bryan Fuller, Steve Lightfoot

TERCEIRA TEMPORADA (2015)

EPISÓDIO	NOME	DIREÇÃO	ROTEIRO
1	Antipasto	Vicenzo Natali	Bryan Fuller, Steve Lightfoot
2	Primavera	Vicenzo Natali	Bryan Fuller, Jeff Vlaming
3	Secondo	Vicenzo Natali	Bryan Fuller, Angelina Brunett, Steve Lightfoot
4	Aperitivo	Marc Jobst	Bryan Fuller, Nick Antosca, Steve Lightfoot
5	Contorno	Guillermo Navarro	Bryan Fuller, Tom de Ville, Steve Lightfoot
6	Dolce	Vicenzo Natali	Bryan Fuller, Don Mancini, Steve Lightfoot
7	Digestivo	Adam Kane	Bryan Fuller, Steve Lightfoot
8	The Great Red Dragon	Neil Marshall	Bryan Fuller, Nick Antosca, Steve Lightfoot
9	...And the woman clothed with the sun	John Dahl	Bryan Fuller, Jeff Vlaming, Helen Shang, Steve Lightfoot
10	...And the woman clothed in sun	Guillermo Navarro	Bryan Fuller, Don Mancini
11	...And the beast from the sea	Michael Rymer	Bryan Fuller, Steve Lightfoot
12	The Number of the beast is 666	Guillermo Navarro	Bryan Fuller, Jeff Vlaming, Angela LaManna, Steve Lightfoot
13	The Wrath of the lamb	Michael Rymer	Bryan Fuller, Steve Lightfoot, Nick Antosca