A REPRESENTAÇÃO DA MORTE NO ROMANCE GRÁFICO *DO INFERNO*, DE ALAN MOORE, E NA LITERATURA POLICIAL

Raquel Parrine*

RESUMO: A literatura policial, criada há mais de 150 anos por Edgar Allan Poe, sempre teve um tratamento estético muito particular da morte. O escritor argentino Jorge Luis Borges chama essa característica de *"el pudor de la muerte"*, que figura entre as suas seis leis da narração policial. Borges não viu, entretanto, este traço mudar radicalmente nos últimos 30 anos, com a brutalização da representação da morte, que causou reviravoltas na forma de contar o policial na contemporaneidade. A novela gráfica de Alan Moore, *Do Inferno*, parece enfatizar essa característica, ao contar a história célebre do assassino inglês Jack, o estripador, desde a perspectiva maligna dos seus desígnios obscuros. Apesar de não ser uma narrativa tipicamente policial, a obra enfoca várias de suas questões e faz emergir uma leitura alternativa desses assassinatos insolúveis.

Palavras-chave: literatura policial, quadrinhos, Alan Moore, morte, Jack o estripador.

A literatura policial, ou *crime fiction*, segundo a denominação inglesa, talvez mais precisa, tem seu início comumente associado à publicação, em 1841, de "Crimes da Rua Morgue" – famoso conto de Poe que descreve a investigação do assassinato brutal de duas mulheres em sua casa. O motivo desta narrativa é provar como funciona a mente de um analista, que "encontra prazer nas circunstâncias mais triviais" (POE, 2007, p. 65), como, é claro, um assassinato. Um crítico americano sugere, portanto, que o verdadeiro tema deste tipo de narrativa é muito menos a solução de um crime, a aplicação da justiça, do que a

* Mestranda no departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP). raquel.santana@usp.br

demonstração da virtuose do detetive[1] (THOMS, 2006, p. 133). Estilisticamente, esta distinção aparece na representação da violência, em que o escritor parece ter uma atitude estéril. Eis a descrição de um dos corpos das vítimas, segundo apresentada por Poe em "Crimes da Rua Morgue":

> O corpo ainda estava quente. Ao examiná-lo, notaram-se numerosas **escoriações**, causadas, sem dúvida, pela violência com que fora metido na chaminé e depois dela retirado. O rosto apresentava muitas **arranhaduras** profundas e na garganta viam-se negras **esquimoses** e fundas marcas de unhas, como se a vítima tivesse sido mortalmente estrangulada. (Grifo meu) (POE, 2007, p. 72)

Observe-se o tom clínico com que é descrito o cadáver de Madame L'Espanaye: escoriações, arranhaduras, esquimoses… O vocabulário é o mais esterilizado possível, como as luvas de um médico legista. Note-se também, neste excerto, que a palavra sangue não foi mencionada.

Estamos falando, é claro, dos primórdios da literatura policial, o policial analítico do século XIX. O padrão pode ser notado até o final do século, emblematicamente no trabalho de Conan Doyle, que é certamente o responsável pela popularização massiva do gênero (mesmo que contra a sua vontade).

O policial se desenvolve e se populariza na entrada do século XX. O período marcado pelo entre-guerras foi conhecido como era de ouro, que deu origem a novos temas e novos tratamentos estéticos. Entretanto, algumas coisas não mudaram.

Nas obras da idade de ouro, as vítimas são pessoas de pouco valor emocional e que não passarão, portanto, por um processo de luto e trauma (KNIGHT, 2007, p. 78), assim como o policial do século XIX. Não há lugar de forma alguma para a tragédia: é importante que a racionalidade apareça, como uma arrumadeira de hotel, e coloque tudo em seus lugares,

---

[1] Neste breve artigo, vamos tratar a literatura policial de forma perigosamente didática. Em geral, nos referimos à literatura policial analítica, mas o leitor não deve estender nossas reflexões a outras vertentes, como o policial duro, em que o detetive, apesar de ainda infalível, é muito mais humano e o luto talvez ganhe um espaço mais acentuado.

troque as toalhas e arrume as camas. O policial é o pátio da demonstração da vitória perene da razão contra as arbitrariedades do mal.

As mortes nunca são sangrentas – de fato, Agatha Christie é famosa por assassinar com veneno ou por sufocamento –, a assepsia é total. Há um componente racional e frio na narração das mortes que marca o perfil do policial analítico no século XX, entretanto, o vocabulário sanguinário ganhará vazão, se comparado ao policial do período anterior (KNIGHT, op. cit.).

O escritor argentino Jorge Luis Borges apontou várias regras da literatura policial, entre elas o "pudor da morte". Segundo ele,

> Homero pudo transmitir que una espada tronchó la mano de Hypsinor y que la mano ensangrentada cayó por tierra y que la muerte color sangre y el severo destino se apoderaron de sus ojos; pero esas pompas de la muerte no caben en la narración policial, cuyas musas glaciales son la higiene, la falacia y el orden.[2] (BORGES, 2001, p. 39).

As musas do policial, portanto, são "glaciais". No lugar de Calíope, Melpômene e Erato, a higiene, a falácia e a ordem – signos do controle e do ordenamento necessário para a lógica e a razão.

Para terminar este pequeno percurso pelos bosques do policial, vale dizer que este panorama não coincide totalmente com a situação do gênero hoje. Ainda que tenhamos livros puramente analíticos, como *O Código da Vinci*, de Dan Brown, ou que a figura do detetive dândi – este mesmo criado por Poe em 1841 – fantasticamente não dê sinais de saturação, o tratamento da morte tem aparecido de forma diferente.

O luto e o desespero, por exemplo, aparecem em diversas formas, ainda que não sejam a norma. Um exemplo é a série televisiva *Twin Peaks*, de David Lynch e Michael Frost, do

---

[2] Homero pôde transmitir que uma espada decepou a mão de Hypsinor e que a mão ensanguentada caiu por terra e que a morte cor de sangue e o severo destino se apoderaram de seus olhos; mas essas pompas da morte não cabem na narração policial, cujas musas glaciais são a higiene, a falácia e a ordem. (Minha tradução).

começo dos anos 90, em que a morte de Laura Palmer é dolorosamente ressentida por toda a cidade.

A violência também cresce visivelmente, ainda que lado a lado com o crime asséptico. Um movimento que deixa isso claro é a popularização de narrativas contendo crimes sexuais – muito mais gratuitos e menos utilitários do que os assassinatos. Dentro desta perspectiva, enquadram-se romances como a trilogia *Millenium*, do autor sueco Stieg Larsson, filmes como *O Silêncio dos Inocentes* e séries de televisão como *Law and Order: Special Victims Unit*, que nos traz, toda a semana, pelo menos uma vítima de abuso sexual na cidade de Nova Iorque.

De uma forma geral, no que concerne a literatura policial, este é o panorama onde se encontra *Do Inferno (From Hell)*, de Alan Moore e Eddie Campbell. Foi publicado originalmente em 11 volumes, em preto em branco, na coletânea *Taboo*, em 1988, portanto posterior a *Watchmen*, de 1986.

Nas versões encadernadas recentes, foi acrescido de em torno de 40 páginas de notas de rodapé e apontamentos referentes à pesquisa feita pelos autores sobre os assassinatos reais cometidos por Jack, o estripador. O título do quadrinho remete a uma das cartas enviadas pelo assassino à polícia, exatamente 100 anos antes da publicação da obra.

Desnecessário, eu imagino, apresentar Jack, o estripador. Desnecessário porque todos nós temos uma ideia de quem esse assassino foi e o que ele fez. Note-se a ironia: ele é um *assassino famoso*, uma celebridade criminal, em grande parte porque ele foi bem sucedido em seu ofício, qual seja, matar e esquartejar mulheres.

Segundo o detetive Abberline de Moore,

> Pense bem: OLHE só para essa gente; quatro mulheres foram mortas e isso mais parece o início de uma nova INDÚSTRIA! Vai por mim! E só o começo. Guarde minhas palavras. Em cem anos, ainda vai haver calhordas feito esse aí, dourando essas mortes com tolices sobrenaturais e lucrando com os assassinatos, Godley… o que, por acaso, é o nosso trabalho. (MOORE, CAMPBELL, 2003-3, p. 6)

Eis a imagem dos aproveitadores, dançando no local do crime:

Imagem 1: Início do comércio relacionado às mortes de Whitechapel (MOORE, CAMPBELL, loc. cit.)[3].

O autor, mais adiante, no apêndice desta página, declara:

> Os soturnos comentários precognitivos de Abberline à página seis devem ser reputados a mim. São também, à sua maneira, um pedido acanhado de desculpas partindo de alguém que atualmente ganha parte de seu sustento dourando pequenos e miseráveis assassinatos em tolices sobrenaturais. Às vezes, depois de tudo o que fazemos com elas, as personagens voltam-se contra nós. (Idibem, p. 147)

Fato é que Polly Nichols, Anne Chapman, Elizabeth Stride, Catherine Eddowes e Mary Kelly não são personagens de Moore e Campbell, foram mulheres de carne e osso, vítimas de uma violência terrível e inenarrável. De fato, os autores dedicam a obra a elas: "Vocês e suas mortes, somente destas coisas temos certeza. Boa noite, senhoras." (Ibidem, p. 4).

[3] A autora gostaria de agradecer a pessoa anônima que escaneou e disponibilizou na internet, ilegalmente, os quatro volumes de *Do Inferno* em português.

Estamos diante do que temos certeza, portanto: a morte de cinco mulheres. Não são exatamente personagens, como Moore parece enfatizar. Os inumeráveis apêndices parecem retirar parte da carga ficcional da obra, indicando sempre a historicidade dos eventos, a realidade do horror. A morte de Mary Kelly, em especial, a mais desfigurada das cinco vítimas. Moore está diante dela e nos apresenta 30 páginas de descrição pormenorizada dos eventos daquela noite.

Imagem 2: Netley, o cocheiro, fustigando os cavalos (Ibidem, p. 44)

Primeiro, a carruagem do assassino irrompe no escuro. Reparem-se as linhas do céu de Campbell, rajadas: será a chuva ininterrupta de Londres? Ele deixa que a escuridão penetre os personagens, inclusive ocultando suas feições e o contorno das imagens, como é o caso do cavalo. De outra forma, é o mesmo que Moore faz, ao deixar a escuridão da mente do assassino penetrar na narrativa.

Conforme a carruagem se aproxima, no entanto, as cores se invertem.

Imagem 3: A carruagem se aproxima (Ibidem, p. 58).

Enfim, ela se detém na frente da porta da vítima:

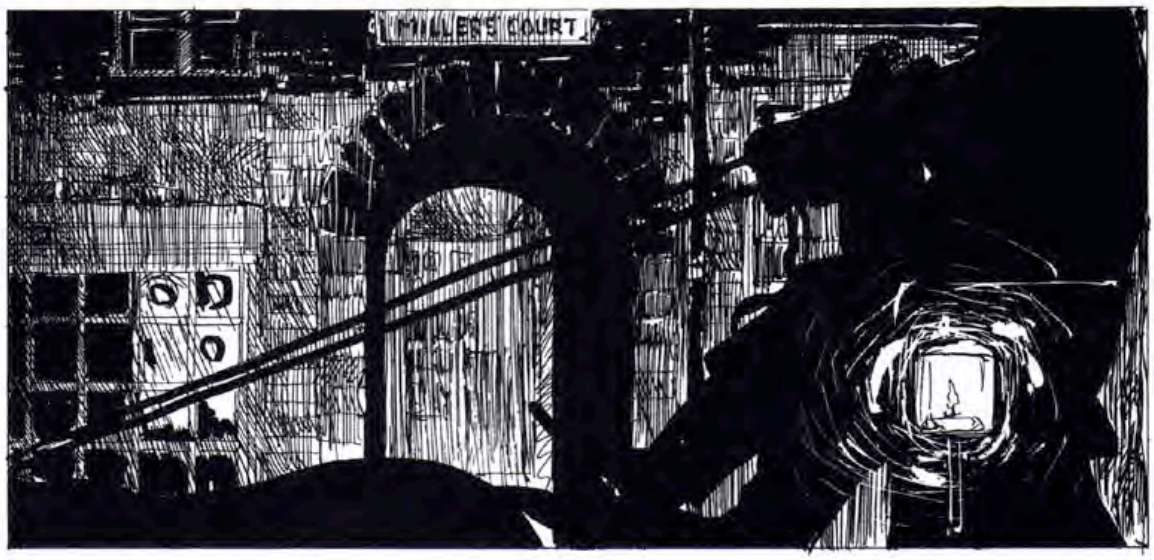

Imagem 4: (Ibidem, p. 61).

Observe-se a lâmpada na imagem abaixo, a forma que ela ilumina o entorno: é como se estivesse entalhada na escuridão. Mas ao mesmo tempo que ilumina, esconde, as sombras se multiplicam, o cocheiro não é nada mais que uma silhueta.

A narrativa, por meio dos quadros, sugere a permanência do assassino na casa de Mary Kelly. Uma permanência longa. O que temos, no final deste capítulo, é a porta de sua casa, com uma pequena luz bruxuleante.

Imagem 5: (Ibidem, p. 62)

O capítulo finalmente termina. Esperamos o que segue, que, segundo Moore:

> A experiência humana chegou à beira do precipício, dentro daquele cômodo sórdido e, em seguida, saltou. A retratação aqui é a mais próxima a que pude chegar de uma imagem do que se deu àquela noite. Naquele quarto. Naquela mente.// Sendo muito franco, é o mais próximo que quero chegar. (ibidem, p. 155)

Neste mesmo apêndice, Moore afirma que sua representação da mente do assassino – na sua hipótese, o médico real Sir William Gull – está de acordo com os mais recentes estudos de criminalística do FBI. As imagens que acompanham esta imersão na mente do assassino são muito fortes:

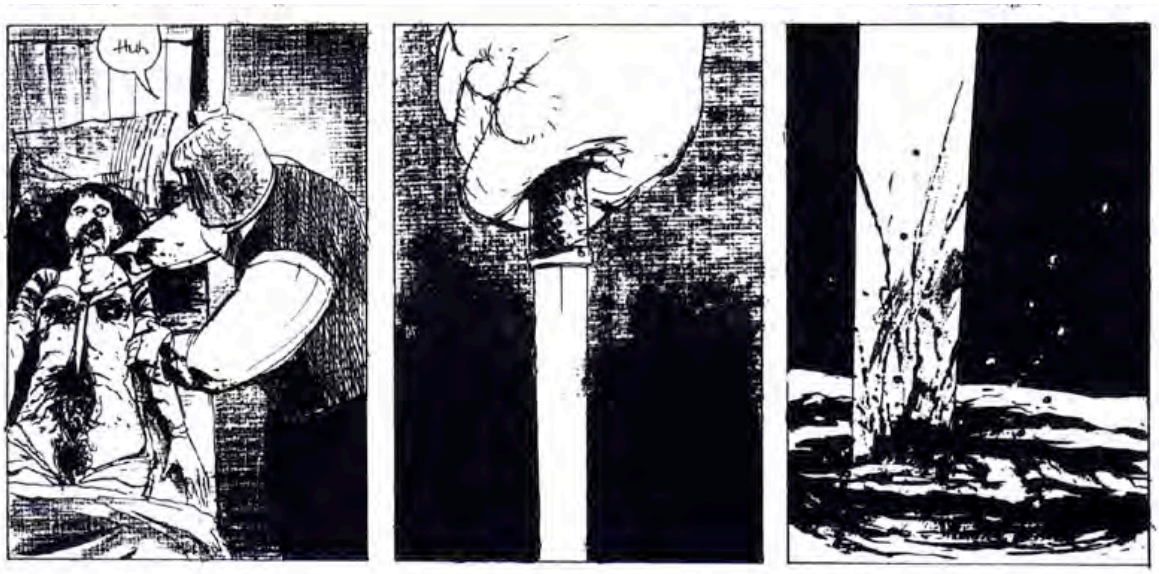

Imagem 6: (Ibidem, p. 75).

Do Inferno - Capítulo 10 página 77

Imagem 7: (Ibidem, p. 77)

Em meio a sua alucinação, o assassino, com o rosto embebido em sangue e segurando pedaços do corpo de Mary Kelly, tem uma visão. De repente, está no meio de um escritório, seguramente no prédio comercial erguido no lugar da casa da vítima, no século XX.

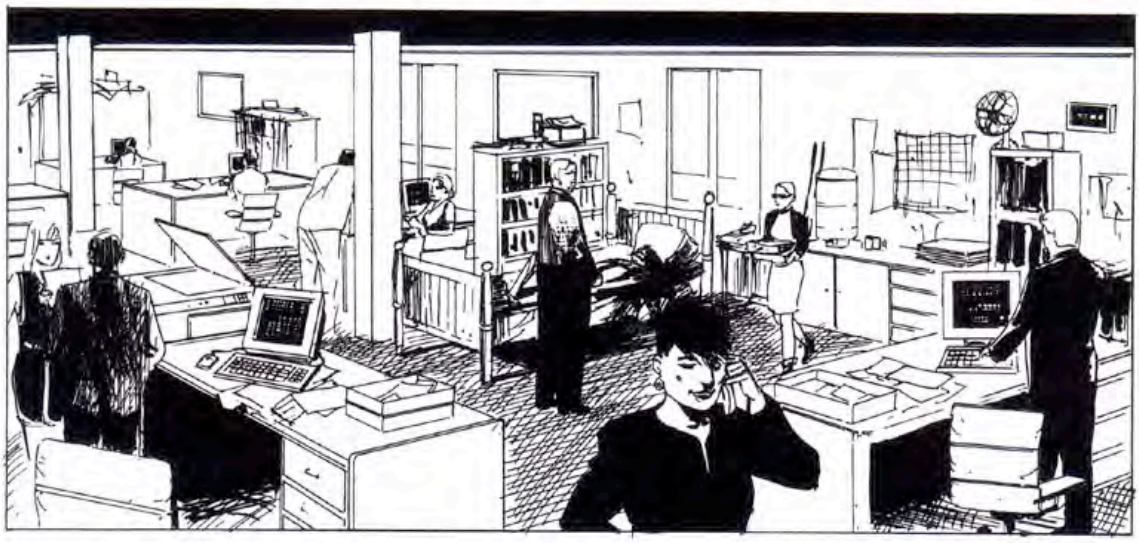

Imagem 8: (Ibidem, p. 84)

Aos executivos deste escritório (ou melhor, a nós), ele brada:

> Com todos os seus números tremeluzentes e suas luzes, não se julguem acostumados à história. Suas raízes negras os amparam. Ela está DENTRO de vocês. Estarão tão sonolentos que nem mesmo a sentem bafejar em seus pescoços, nem ver o que empapa suas mangas? Olhem para mim! Acordem e me contemplem! Eu estou entre vocês. Estarei ao seu lado sempre! (Ibidem, p. 85)

Mais adiante, Gull afirma que, naquele quarto, havia feito o parto do século XX (ibidem, p. 97). A teoria de Moore é, de fato, que este momento, o triunfo do primeiro serial killer reconhecido como tal, comporta as raízes do século vindouro. Veremos isto mais adiante.

No último capítulo, Gull viaja em seu delírio final, *in extremis*, oferecendo a última reflexão a respeito dos famosos assassinatos de Whitechapel:

> Eu sou mais síndrome do que homem; uma voz que ecoa no coração humano. Eu sou uma chuva. Não posso ser contido. Liberto da vida, como então serei algemado? Livre

> do tempo, como, então, a história será minha cela? Eu sou uma onda, uma influência. Quem, então, estará a salvo de mim? (MOORE, CAMPBELL, 2003-4, p. 67).

Aparece, então, como uma série de fantasmagóricas presenças, decisivas para assassinatos em série que seguiram aos de Jack, uma espécie de uma onda. De fato, o que Moore explora, e neste ponto da narrativa é a ideia do assassinato em série como *Zeitgeist* de uma geração – o século XX. Começa com Jack, o estripador, o grande precursor de uma tradição de horror e ficção que seguirá até os dias de hoje. De Londres, 1888, até Brasil, 2011. O mesmo *modus operandi*, a mesma alucinação.

Moore procura solucionar o crime holisticamente, pensando nele não só como um evento isolado, mas como um sintoma de uma sociedade. Não à toa, quase todas as grandes personalidades daquele ano estão de alguma forma envolvidas em sua narrativa dos crimes: o homem elefante Joseph Merrick, o escritor Oscar Wilde, o escritor nativo americano Black Elk, o artista William Morris, o pintor Walter Sickert, o ocultista Aleister Crowley e, é claro, toda a família real.

Moore relaciona este sintoma social com as centenas cartas falsas recebidas pela polícia à época dos crimes. Diz ele:

> O fato de que um único homem estivesse realmente matando e eviscerando prostitutas nessa época quase se torna insignificante diante da constatação de que uma grande quantidade de homens supostamente normais ao redor do país estivesse fantasiando quanto à possibilidade de fazer exatamente a mesma coisa. (MOORE, CAMPBELL, 2003-3, p. 150)

Moore elabora melhor esta ideia no apêndice do apêndice, que compreende a literatura dedicada a estes crimes: “Talvez este seja o propósito de toda arte, de todos os textos sobre assassinatos, ficção e não-ficção. Simplesmente participar”. (MOORE, CAMPBELL, 2003-4, p. 97).

É neste apêndice também que Moore, desta vez acompanhado das ilustrações de Campbell, começa a refletir sobre seu papel como estripadologista: “Lentamente, começo a compreender que, apesar dos atrativos óbvios da teoria de Gull, a idéia de uma solução, qualquer que seja, é inviável. Assassinato não é como nos livros” (Ibidem, p. 110). Adiante, esclarece:

> O assassinato, fora do mais estrito estilo forense, jamais é solucionável. (...) Nossas ficções de detetives dizem-nos o contrário: tudo é apenas carne e balística fria. Arranje um assassino, um motivo e seus meios e você terá resolvido o crime. (...) A maior parte de qualquer assassinato é o campo da teoria, o fascínio e a histeria que ele engendra. Uma diáspora negra. Nosso incansável e sinistro entusiasmo. Cinco miseráveis assassinadas, um assaltante anônimo. Esta realidade é minimizada pelo vasto parque temático que construímos a seu redor. Na verdade, nada disso tem a ver com os assassinatos, nem com o assassino ou com as vítimas. Diz respeito a nós. A nossas mentes e como elas dançam. Jack espelha nossas histerias. Desprovido de rosto, ele é o receptáculo para todo novo pânico social. (Ibidem, p. 116).

O século XX foi a era de ouro da ficção policial. Ela é parte deste entusiasmo coletivo pelo mórbido, pelo Mal. Quem saberá se, como diz Moore, é o reflexo de nosso desejo inconsciente de participar do assassinato sinistro de cinco mulheres. Quem saberá se esta histeria também não estará por trás das dissertações de mestrado feitas sobre essas ficções, o desejo de estudá-las, de dominá-las? E por último, será que este mesmo ímpeto não move a atenção de alguns poucos estoicos que vencem o sono provocado por uma palestra que nunca acaba sobre um quadrinho escrito do sangue de cinco prostitutas?

Existe um porém. A ficção e a realidade, em certo sentido, não são feitas da mesma matéria prima. Isso faz que Moore, no melhor estilo Ian McEwan de *Reparação*, possa reelaborar o destino. Na página 73 do último volume, no meio do devaneio de Gull, ele visita uma casinha na Irlanda, no começo dos anos mil e novecentos.

Imagem 9: (Idem, 2003-4, p. 73)

O leitor de *Do Inferno* lembrará da desconfiança de Moore na identificação de Julia, colega de quarto de Mary Kelly, como a mesma Julia que era sua vizinha, afinal, por que a vizinha de Kelly precisaria de uma vaga na casa dela? O leitor atento também terá reparado que a única personagem inteiramente fictícia de Moore é Emma, a prostituta que dá o calote no inspetor Abberline e foge com o seu dinheiro, e talvez também lembrará dos depoimentos dos vizinhos de Kelly, alegando tê-la visto na rua depois de seu assassinato. A última pista está no apêndice do volume 4, em que Moore afirma que Mary Kelly era também conhecida como Bela Emma (Ibidem, p. 94).

Não resta dúvida, portanto, que Moore, como a Briony de *Reparação*, não está satisfeito com a injustiça do passado e move sua pena borrada de sangue a fim de mudar o destino de Mary Kelly – de eviscerada à desfiguração em sua própria casa, a estar a salvo em um *cottage* na Irlanda, com suas filhas Polly, Lizzie e Anne.

Outra das grandes questões do policial, segundo Richard Fusco (2010), é o fato de que qualquer investigação, ou qualquer trama, pode indicar o culpado, ou talvez solucionar o crime, mas nunca desfazê-lo. Estamos diante de corpos inertes, incapazes de falar por si

próprios. O detetive é, em parte, sua voz, quando aceita a procuração de agir a favor dos mortos. Isso não garante nem mesmo, como vimos em *Do Inferno*, uma solução apropriada. A coincidência do desfecho do inquérito com os interesses dos que já não estão é a ética que o policial reclama e discute.

O escritor argentino contemporâneo Pablo De Santis observa que

> El género [policial] no nace con el crimen, sino con la desaparición del crimen, es decir, el borramiento del crimen como hecho moral y aún humano, para que quede sólo como problema intelectual, como desafío gnoseológico. Mientras el asesino trata de hacer desaparecer sus huellas, el escritor de novelas policiales trata de borrar al crimen en cuanto tal.[4] (SANTIS, 2010)

Do Inferno talvez não possa mesmo ser estudado ao lado dos romances policiais simplesmente porque, ao contrário destas obras, seu tema é o crime, a intencionalidade do crime, a paixão pelo crime. Suas páginas pingam de sangue e seguramente transmitem ao leitor todo o horror e o luto que estes eventos evocam.

Referências Bibliográficas:

BORGES, Jorge Luis. "Leyes de la Narración Policial". In: *Textos recobrados* (1931-1955). Buenos Aires: Emecé, 2001, pp. 36-39.

FUSCO, Richard. "Fin de Millénaire: Poe's Legacy for the Detective Story". Baltimore: The Edgar Allan Poe Society of Baltimore, 1993. Disponível em: http://www.eapoe.org/papers/psblctrs/pl19901.htm. Acesso em: 07/02/2010.

[4] O gênero [policial] não nasce com o crime, mas com o desaparecimento do crime, ou seja, o apagamento do crime como um fato moral e mesmo humano, para que fique só como problema intelectual, como desafio gnoseológico. Enquanto o assassino trata de fazer desaparecer seus vestígios, o escritor de romances policiais trata de apagar o crime como tal. (Minha tradução)

KNIGHT, Richard. “The Golden Age”. In: *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 77-94.

MOORE, Alan; CAMPBELL, Eddie. *Do Inferno.* Trad. Jotapê Martins. 2ª ed. 4 vol. São Paulo: Via Lettera, 2003.

POE, Edgar Allan. “Crimes da Rua Morgue”. In: *Ficção Completa, Poesia & Ensaios.* Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2007, pp. 65-91.

SANTIS, Pablo De. “El Crimen como Enigma de la Razón”. Disponível em: http://www.clarin.com/notas/2010/04/24_-021186615.htm/. Acesso em: 02/05/2010.

THOMS, Peter. “Poe’s Dupin and the Power of Detection”. In: *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 133-174.