**Universidade de Évora**

**Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas**

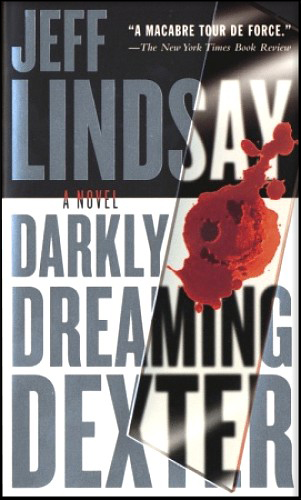
**Área de Especialização: Literatura Norte-Americana Contemporânea**

***Darkly Dreaming Dexter* de Jeff Lindsay**

**Efeito Dexter: O Paradoxo do Homicídio em Série**

**Vânia Raquel Lourenço Matroca**

**Orientadora: Prof.ª Doutora Maria Antónia Lima**



Jeff Lindsay, *Darkly Dreaming Dexter*, 2004

**Universidade de Évora**

**Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas**

**Área de Especialização: Literatura Norte-Americana Contemporânea**

***Darkly Dreaming Dexter* de Jeff Lindsay**

**Efeito Dexter: O Paradoxo do Homicídio em Série**

**Vânia Raquel Lourenço Matroca**

**Orientadora: Prof.ª Doutora Maria Antónia Lima**

**Aos meus pais**

**Agradecimentos**

À minha orientadora, a Prof.ª Doutora Maria Antónia Lima, pelo seu vasto conhecimento e rigor, pelo seu apoio incondicional e pelas suas sugestões sempre pertinentes. O seu espírito inovador constituiu um factor essencial na escolha deste Curso de Mestrado, uma vez que o período da licenciatura apenas abriu caminho para o imenso universo do Gótico, tendo deixado algo em suspenso. A si, o meu muito obrigada por ter proporcionado o meu encontro com o mundo do paradoxo e com aqueles que continuarão a ser os meus elementos góticos de eleição: os *serial killers*. A todos os restantes professores deste Mestrado dirijo também uma palavra de agradecimento, pelo enriquecimento que me proporcionaram ao longo das suas aulas, permitindo-me crescer como ser humano.

A minha gratidão vai, igualmente, para o grupo de colegas que constituiram este grupo gótico, em especial a Benilde Santos. Para os que seguiram até ao fim desta jornada e para aqueles que, entretanto, encontraram outro caminho, dirijo a minha palavra de apreço.

Não poderia deixar de agradecer aos meus pais que, mesmo apesar da sua desconfiança perante tais “tendências”, sempre me apoiaram em todas decisões, incentivando-me a continuar esta árdua tarefa. Sem a sua motivação e incentivo, nada teria sido possível.

Ao Marco, o meu estimado irmão, agradeço por nunca achar inútil esta minha inclinação pelo lado negro da existência humana e por sempre ter destacado o seu orgulho em mim.

Por fim, um agradecimento especial ao Sérgio, quem mais directamente partilhou comigo todos os momentos, os bons e os de maior angústia. A ele, agradeço a sua mente aberta, que não vê estranheza neste meu mundo paralelo, encarando-o, simplesmente, como uma parte de mim. Agradeço também o seu respeito pelos meus silêncios, pelo meu mau humor e pela minha impaciência. O seu apoio constante, carinho e ajuda foram essenciais no cumprimento deste objectivo, nunca me deixando faltar o alento.

A todos, o meu obrigado.

***Darkly Dreaming Dexter* de Jeff Lindsay**

**Efeito Dexter: O Paradoxo do Homicídio em Série**

A presente dissertação pretende constituir um estudo de *Darkly Dreaming Dexter* de Jeff Lindsay, a partir da sua integração na tradição literária do Gótico Americano, aproveitando, simultaneamente, para divulgar este autor contemporâneo e reconhecer toda a sua originalidade e actualidade.

Assim, o objectivo principal será demonstrar que este autor se insere plenamente no cânone da literatura gótica contemporânea, destacando características da sua escrita e temáticas abordadas ao longo da obra em questão. No desenvolvimento desta dissertação, proceder-se-á a uma abordagem à obra, partindo do tema do paradoxo, o qual é recorrente na ficção gótica, sempre interessada na transgressão de fronteiras e categorias estéticas e éticas.

Para ilustrar algumas ideias e aprofundar a temática recorrente nesta dissertação, ter-se-á também em consideração a relação da literatura com as outras artes, nomeadamente o cinema e as artes plásticas, de onde se destacarão autores e obras que, igualmente, evocam o paradoxo como fonte de inspiração. Para sustentar as ideias apresentadas, recorrer-se-á às opiniões de vários teóricos e críticos literários, os quais permitirão sustentar e aprofundar a ligação de Lindsay à tradição gótica americana.

***Darkly Dreaming Dexter* by Jeff Lindsay**

**Dexter Effect: The Paradox of Serial Murder**

The present dissertation intends to be a study about *Darkly Dreaming Dexter* by Jeff Lindsay, from its integration into the literary tradition of American Gothic, leveraging it to promote this contemporary author and recognize, simultaneously, all his originality and timeliness.

Thus, the main objective will be to demonstrate that this author is fully inserted in the canon of the contemporary Gothic literature, highlighting features of his writing and themes discussed throughout the book in question. In the development of this dissertation, it will make an approach to this work, based on the theme of paradox, which is recurrent in Gothic fiction, always interested in breaking boundaries and categories of aesthetics and ethics.

To illustrate some ideas and deepen the recurrent theme in this dissertation, we will also have to consider the relationship between literature and the other arts, namely cinema and plastic arts, from where we will highlight authors and works that also evoke the paradox as a source of inspiration. To support the ideas presented, it will resort to the opinions of various theorists and literary critics, which will sustain and deepen the connection of Lindsay to the American Gothic tradition.

**Índice**

[Resumo 5](#_Toc275711102)

[Introdução 9](#_Toc275711103)

[Capítulo 1 - Jeff Lindsay e a originalidade do seu estilo 23](#_Toc275711104)

[1.1. A importância da narrativa na primeira pessoa no universo “dexteriano” 29](#_Toc275711105)

[1.2. A Unidade de Efeito (*Unity of Effect)* na obra de Jeff Lindsay 34](#_Toc275711106)

[Capítulo 2 - *Darkly Dreaming Dexter* de Jeff Lindsay: A perspectiva literária 39](#_Toc275711107)

[2.1. Ligações Perigosas: Dexter e o seu *Dark Passenger* 39](#_Toc275711109)

[2.2. O Novo Monstro: redefinição do conceito de vilão 48](#_Toc275711110)

[2.2.1. O “Cientista Louco”: da ficção popular ao demónio contemporâneo 58](#_Toc275711111)

[2.3. Dexter: A Voz do Grotesco 69](#_Toc275711112)

[Capítulo 3 - Dexter: o registo literário e a abordagem televisiva 78](#_Toc275711113)

[3.1. As principais diferenças entre ambas as perspectivas 78](#_Toc275711115)

[3.2. *Dexter* e a influência da televisão gótica 85](#_Toc275711116)

[Capítulo 4 - *Darkly Dreaming Dexter*: A Duplicidade da Simbologia 91](#_Toc275711117)

[4.1. Miami: A Cidade do Pecado. 91](#_Toc275711119)

[4.2. A Lua e a Noite: Negras Testemunhas. 100](#_Toc275711120)

[4.3. O Mar: A Purificação do Mal 105](#_Toc275711121)

[4.4. A cor vermelha: do Amor ao Ódio. 111](#_Toc275711122)

[Capítulo 5 - Jeff Lindsay e Jackson Pollock: Uma Relação Intimista... 115](#_Toc275711123)

[5.1. Reafirmando o Expressionismo Abstracto... 115](#_Toc275711125)

[5.2. A espontaneidade de Jackson Pollock e a sua influência na obra de Jeff Lindsay..……………………………………………………………………………119](#_Toc275711126)

[5.2.1. Factor “passado”: ponto de partida para a relação entre o artista e o homicida. 119](#_Toc275711128)

[5.2.2. O poder do Inconsciente na união entre Pollock e Dexter. 123](#_Toc275711129)

[5.2.2.1. *Stenographic Figure* (1942) 124](#_Toc275711130)

[5.2.2.2. *The Moon Woman Cuts the Circle* (1943) 129](#_Toc275711131)

[5.2.2.3. *Eyes in the Heat* (1946) 132](#_Toc275711132)

[Conclusão 138](#_Toc275711133)

[Bibliografia 152](#_Toc275711134)

[Anexos 164](#_Toc275711135)

# Introdução

Vivemos actualmente numa época de insegurança e transfiguração do real, em que nada é o que parece, e, nesse sentido, manifestam-se sérias dúvidas quanto a verdades consideradas universais e incontroversas. Surgem, assim, reavaliações de emoções e ideais que, se até aqui haviam permanecido adormecidos ou encobertos, passam agora a revelar algo mais complexo e profundo, capaz de inquietar consciências. Desta forma, termos como “neurose”, “psicose”, “paranóia”, “fragmentação”, entre outros, acabam por conviver diária e harmoniosamente com o ser humano, fazendo parte integrante da sua existência. Assim, assiste-se a uma libertação da energia do irracional em que a desordem invade a ordem, acabando por confundi-la e transformá-la em algo novo. A arte é a mais fiel testemunha desta presença do caos na vida humana, pois constitui um vínculo de ligação entre a realidade e o universo irracional. A escrita não é excepção, sendo a mesma, não só o reflexo da mente do autor, como também uma abordagem à realidade que se vive no momento, o que origina obras mais ou menos transgressivas, dependendo dos casos.

É neste contexto que surge a figura de Jeff Lindsay, pseudónimo do escritor americano Jeffrey P. Freundlich, autor da obra aqui em estudo, *Darkly Dreaming Dexter* (2004). Para os fiéis leitores da ficção gótica, este nome poderá constituir um importante marco na literatura americana contemporânea sobre *serial killers*, mas, para a generalidade do público português, permanece ainda desconhecido. Contudo, é importante relembrar que a adaptação televisiva desta obra de Lindsay, exibida em Portugal no canal Fox, constituiu uma relevante rampa de lançamento da imagem de Dexter, a personagem criada por este autor, ultrapassando em larga escala os valores de venda da própria obra literária. É certo que, para muitos, o poder da imagem é muito maior do que o da palavra escrita, já que a primeira é mais apelativa e de fácil acesso, bastando apenas sintonizar o canal televisivo. Contudo, não é só por isso que a série televisiva ganha mais destaque, dissimulando, de certo modo, a verdadeira origem do universo “dexteriano”. O primeiro livro da série que apresenta Dexter ao grande público, *Darkly Dreaming Dexter* (ao qual Lindsay gostaria de ter dado o título de *Pinocchio Bleeds*, mas que foi rejeitado pela editora), foi incluído na lista de nomeação para o prémio da categoria de Best First Novel. Contudo, o seu nome acabou por ser removido da lista após o corpo de eleição ter tomado conhecimento de que Lindsay já tinha publicado outras obras, nos anos 90, com um pseudónimo diferente, Jeffrey P. Lindsay. Talvez também devido a esta polémica, a obra literária tenha perdido terreno para a série televisiva, passando este autor a ser visto como um escritor marginal e de poucos princípios éticos. Contudo, não é possível eliminar o passado e Jeff Lindsay já tinha saboreado o êxito com *Tropical Depression* (1994) e *Hunting with Hemingway* (2000), escrito em parceria com a sua mulher, sobrinha de Ernest Hemingway (1899 – 1961). Por consequência, menosprezou as críticas e prosseguiu na sua cruzada “dexteriana”, tendo publicado, até ao momento, cinco obras que remetem para a figura do *serial killer* Dexter Morgan.

Traçar uma linha de pensamento sobre *Darkly Dreaming Dexter*, abordando principalmente os aspectos que tornam a escrita de Lindsay tão apelativa, será o objectivo primordial deste estudo. Uma vez que o autor é relativamente desconhecido na contemporaneidade portuguesa, é importante enquadrar esta obra literária na tradição do Gótico Americano, dando provas da vasta riqueza da sua escrita. Já que apenas a série televisiva tem sido objecto de reflexão, importa dar a conhecer um autor que se destaca, não só pelo fluente estilo de escrita (o que não deve ser considerado como sinónimo de parca qualidade), mas também pelo amplo conjunto de ambiguidades e simbologias que a sua obra possui, as quais, na sua maioria, se encontram intimamente ligadas a temas góticos e grotescos.

Partiremos então, dos aspectos gerais sobre a escrita deste autor para as particularidades desta sua obra, centrando-nos, principalmente, na imagem da personagem de Dexter, fonte de toda a originalidade de uma escrita inconfundível. Assim, focaremos, numa primeira parte, as particularidades próprias do estilo de Lindsay, não só em termos de técnicas narrativas, como também ao nível das temáticas abordadas. Deste modo, e aprofundando um pouco esta questão, verificamos que o primeiro sinal de criatividade revela-se na escolha do tipo de personagem principal, pois não é comum um assassino em série ser, também ele, uma espécie de herói moderno. É através de *Darkly Dreaming Dexter* que contactamos primeiramente com este tipo de realidade, já que, dentro deste género, o público estava habituado a personagens como Hannibal Lecter ou Patrick Bateman. Com Dexter, dá-se um alargamento de fronteiras quanto à questão do homicídio em série, inserindo-se agora a ideia de homicida com princípios morais, já que liquida apenas aqueles que injustamente escaparam às malhas da justiça, confrontando-os com os seus próprios erros. Ao debruçar-se sobre este assunto desta forma, Lindsay permite também ao leitor contactar com a mente da personagem pois, ao expor os erros das suas vítimas, acaba por revelar o que de mais obscuro a sua mente possui.

Uma vez que aborda, de forma mais profunda, os impulsos primitivos a que a condição humana se encontra sujeita, *Darkly Dreaming Dexter* irá contribuir para um melhor entendimento do homem enquanto criatura social e enquanto ser individual. Para isso, serão também destacadas algumas técnicas narrativas que possibilitam uma caracterização mais íntima de Dexter, as quais permitem o encontro de semelhanças entre o mundo ficcional e a própria realidade actual. Destacamos, assim, a narrativa na primeira pessoa, técnica não original de Lindsay, mas que, no entanto, se revela bastante útil para compreender os meandros da psicologia “dexteriana”. A narração na primeira pessoa permite o contacto directo entre a personagem e o público que, ao expor os seus receios, irá contribuir para uma unificação entre ambos, já que as obsessões ficcionais podem não ser mais do que o reflexo dos próprios temores contemporâneos de pessoas comuns. O domínio psicológico de Dexter, reflectido aqui na técnica da narrativa na primeira pessoa, é reforçado através de monólogos interiores e *flashbacks*, revelando a sua mente de uma forma cada vez mais íntima.

Para aprofundar possíveis contaminações literárias que possam ter contribuído para a análise da originalidade do estilo de Jeff Lindsay, partiremos ao encontro de Edgar Allan Poe (1809 – 1849), o imortalizado autor americano, assumidamente considerado por Lindsay como uma das grandes influências no seu percurso literário. De Poe, Lindsay tomou como característica influente a chamada *Unity of Effect*, não só para manter os leitores focados no enredo, mas, principalmente, para criar um determinado efeito, algo que marque pessoalmente o leitor e que o faça pensar sobre certos aspectos inerentes à condição humana. Através desta técnica, ligada ao *suspense*, Poe apenas lhe interessava surpreender o leitor, despertando a sua atenção para algo novo e esteticamente apelativo. Desta forma, o seu objectivo inicial é meramente estético e constitui um processo de estratégia narrativa. Como fundamentação teórica desta questão, irá recorrer-se ao ensaio de Poe, *The Philosophy of Composition* (1846), compilado na obra *The Oxford Book of American Essays* (1914) de Brander Mathews. Neste ensaio, Poe expressa a ideia de que, para se atingir o sucesso, o autor deve escolher, em primeiro lugar, o efeito que deseja causar no público para, posteriormente, passar à redacção do seu texto. Assim, no ensaio anteriormente citado, o autor defende que:

I prefer commencing with the consideration of an *effect*. Keeping originality always in view (…), I say to myself, in the first place, “Of the innumerable effects, or impressions, of which the heart, the intellect, or (more generally) the soul is susceptible, what one shall I, on the present occasion, select?” (Poe 1914: 100).

Tanto para Poe como para Lindsay, essencial será, assim, que o autor saiba, à priori, como irá terminar a sua obra, para que o efeito pretendido seja atingido com sucesso, tendo sempre em conta a originalidade, já que é isso que irá distinguir o produto artístico dos restantes. A narrativa de Lindsay segue o conceito da Unidade de Efeito de Poe, entre vários motivos, porque constitui uma subversão dos *clichés* tradicionais da ficção sobre *serial killers*. Dexter constitui, de certo modo, uma inovação no mundo da ficção sobre o homicídio em série, destacando-se dos restantes assassinos, podendo até ser considerado como um “assassino com coração”. É a partir do homem, neste caso Dexter, que podemos conhecer o mundo na generalidade. Como foi referido anteriormente, Poe recorre a esta técnica apenas com um propósito estético, mas Lindsay vai um pouco mais longe, pois a sua intenção é colocar a mente do público a funcionar, tal como refere numa das suas inúmeras entrevistas: “I don´t think I am saying that it´s not bad for Dexter to kill these people. I am inviting people to think about that and to think for themselves”.[[1]](#footnote-1) Assim, a Unidade de Efeito de Poe tem a ver com a técnica de *suspense* de Lindsay, como também se relaciona com o preciso método de construção da narrativa, onde todo o detalhe contribui para um fim que nos pode surpreender. Contudo, o autor deve ter presente esse mesmo fim no início da redacção da narrativa, já que é aí que se podem pressentir os indícios desse desenlace, por vezes, inesperado.

Na segunda parte deste estudo, partiremos à descoberta dos principais traços definidores da personagem central, debruçando-nos particularmente sobre temáticas recorrentes no género gótico. Nesta perspectiva, iremos avançar no sentido da perigosa relação entre Dexter e o seu *Dark Passenger*, expressão muito utilizada ao longo da obra para designar o seu “eu” alternativo, aquele cujos princípios se baseiam na ambiguidade constante. Contudo, Lindsay vai um pouco mais longe neste assunto e insere, na obra literária, a figura do Tamiami Butcher, o irmão biológico de Dexter. Este factor inesperado introduz uma reviravolta no enredo e irá proporcionar a intensificação dos conflitos interiores de Dexter, que vê, igualmente no seu irmão, um assassino em série, a materialização física do seu “outro eu”. Contudo, é importante realçar que ambos os irmãos são distintos, não só em termos de personalidade, como também ao nível da sua “função” como *serial killers*. Enquanto Dexter movimenta o seu *Dark Passenger* na tentativa de fazer justiça, o seu irmão canaliza a sua energia apenas no sentido da obsessão, assemelhando-se um pouco à imagem de Patrick Bateman. Assim, verificamos que a imagem de um *serial killer* sofre algumas alterações com esta obra de Lindsay, uma vez que são introduzidos contornos de humanidade e emotividade, o que não deixa de ser, por si só, contraditório.

É neste sentido que será necessário proceder à exploração do conceito de “novo monstro” pois, ao condenar apenas aqueles que realmente merecem, irá proporcionar-se um despertar de consciências para a brutalidade e primitivismo a que a sociedade se encontra sujeita. A denúncia de falsas convenções, através de uma personagem polémica, constitui um dos principais objectivos de Lindsay e não é por acaso que a sua escolha recaiu na figura de um assassino em série. Surge, deste modo, uma questão: será ele o elemento inconveniente ou representante daqueles que praticam todo o tipo de acções sem qualquer sinal de arrependimento, prejudicando inocentes? É claro que não devemos esquecer que o homicídio está presente, tal como todos os métodos macabros a ele associados. Contudo, é impossível não nos sentirmos atraídos por este novo demónio e, de certo modo, somos tentados a “perdoar” todas as suas acções, pois todos nós, em algum momento das nossas vidas, já experienciámos a vontade de fazer justiça pelas próprias mãos. É esta imagem de protector que prevalece, um pouco à semelhança do muito famoso Batman, o que, desta forma, contribui para a redefinição do conceito de vilão e, consequentemente, do conceito de herói contemporâneo.

Nesta perspectiva, com a escolha de uma personagem como Dexter, Jeff Lindsay demonstra que, tanto o bem, como o mal, convivem na natureza humana e que ambos são igualmente necessários. Assim, estamos perante uma visão global da vida como um todo, ou seja, a personagem Dexter, como ser paradoxal que é, destrói para criar, vive a desordem para atingir a ordem, existindo um confronto com os aspectos mais terríveis da existência humana. Neste sentido, o vício de uma perversidade natural, ironicamente colocada ao serviço de toda uma comunidade que dele beneficia, tornando-se-lhe dependente, contribui para a caracterização desta personagem central como ser duplo paradoxal, tão ao agrado da ficção gótica.

Este género de ficção constituiu, desde sempre, um campo paradoxal. Apesar de atrair o público, como é o caso da imagem do *serial killer*, não deixa de causar repulsa em simultâneo. Como Nöel Carrol afirma, na sua obra *The Philosophy of Horror: Or, the Paradoxes of the Heart* (1990), a ficção gótica, associada ao horror, apesar de ser agradável, causa também no público sentimentos de angústia, inquietação e desconforto, por lidar com assuntos sensíveis. Assim, este autor defende que:

It obviously attracts consumers, but it seems to do so by means of the expressly repulsive. Furthermore, the horror genre gives every evidence of being pleasurable to its audience, but it does so by means of trafficking in the very sorts of things that cause disquiet, distress, and displeasure. (Carrol 1990: 159).

Nöel Carrol defende ainda que este tipo de ficção é, por natureza, ambíguo. Segundo este autor, a ficção gótica de horror não deve ser entendida como exclusivamente atractiva ou completamente repulsiva, uma vez que é no paradoxo que reside a sua inspiração e é ele que torna este género de escrita tão criativa. Por isso, Carrol observa que a ficção gótica de horror está envolvida “ (...) in a curious admixture of attraction and repulsion.” (Carrol 1990: 161). É no paradoxo que reside a essência da narrativa gótica e os seus opostos não teriam o mesmo efeito se afastados um do outro.

Para explicar esta atracção que o horror exerce no público, devemos ter em consideração a figura do elemento transgressor, pois é ele que, de certa forma, nos seduz. A simpatia pelo vilão advém, essencialmente, do seu poder e da sua influência sobre as restantes personagens. Por isso, podemos mesmo afirmar que a força e o poder do vilão são superiores aos do herói, independentemente de qual seja o seu final na obra. Carrol também partilha desta ideia, ao observar que: “(...) it might be said that we identify with monsters because of the power they possess – perhaps monsters are wish fulfillment figures.” (Carrol 1990: 167). Por exemplo, figuras como Melmoth the Wanderer, Dracula ou Patrick Bateman são extremamente sedutoras devido, essencialmente, à força que exercem na ficção. Contudo, os zombies em *The Night of the Living Dead* (1968 – George A. Romero), por exemplo, não são elementos tão atractivos porque não possuem a densidade psicológica e o poder de figuras como as anteriormente mencionadas. Assim, a atracção pelo monstro não deve ser generalizada, pois nem todos os enredos funcionam como narrativas góticas de horror. Como Carrol defende, “the *admiration for the devil* explanation of horror does not account for the genre as a whole. Though useful for explaining aspects of the attraction of some of the subgenres of horror, it is not comprehensive of horror in general.” (Carrol 1990: 168).

Também Rosemary Jackson, em *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981), debruça-se sobre este assunto, defendendo que as criaturas representativas do horror como forma de arte são muito importantes, pois constituem manifestações daquilo que se encontra reprimido no meio social e cultural. Desta forma, esta autora observa que:

(...) fantastic literature points to or suggests the basis upon which the cultural order rests, for it opens up, for a brief moment, on disorder, on to illegality, on to that which is outside dominant value systems. The fantastic traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made absent. (Jackson 1981: 48).

Assim, para Rosemary Jackson, a fantasia associada ao horror (considerado como uma subcategoria da fantasia), expõe os limites de uma cultura, problematizando categorias que mostram o que permanece reprimido no domínio social e cultural. A ficção gótica de horror desde sempre constituiu uma contestação entre o normal e o anormal e pode ser conceptualizada como uma defesa simbólica da normalidade cultural. Contudo, a aberração está presente devido ao propósito de, ao ser revelada, contribuir para a oscilação das forças da normalidade. Por isso, este tipo de narrativas contemporâneas podem ser encaradas como “(...) rituals of inversion for mass society.” (Carrol 1990: 201). Nesta perspectiva, os vilões góticos, apesar de causarem uma certa repulsa, não deixam de exercer fascínio sobre o público, uma vez que constituem elementos simbólicos do tempo em que a ordem colapsou, estando, por isso, ligados a uma certa tragicidade.

Neste sentido, e uma vez que Dexter encaixa perfeitamente no padrão de herói-vilão gótico, podemos afirmar que este se encontra sujeito a uma inevitabilidade trágica, a uma fatalidade que é também característica essencial do ser humano. Como defendeu Northorp Frye, em *The Anatomy of Criticism* (1957), existir significa perturbar o equilíbrio da natureza (Frye 1957: 213), já que cada indivíduo possui a sua própria personalidade e, por isso, representa uma reacção inesperada ou uma ameaça à estabilidade. Contudo, essa ameaça pode não ser explícita, como no romance de ficção científica de H. G. Wells, *The War of the Worlds* (1898), em que se verifica a invasão da Terra por seres extraterrestres, dotados de uma inteligência superior ao Homem. Além de prever muitas das máquinas do mundo actual, como os tanques militares ou a bomba atómica, esta obra de Wells combina a sátira política com a advertência para os perigos do progresso científico, reduzindo o ser humano à sua fragilidade.

Assim, retomando a ideia de que essa ameaça pode não ser visível, esta poderá, por sua vez, residir no interior do próprio sujeito, nas zonas mais recônditas do seu inconsciente, as quais alimentam o monstro adormecido. Neste sentido, existem traços comuns, genéticos e/ou psicológicos, entre o homem e o monstro, como exemplifica o romance de Ann Carol Crispin e Kathleen O´Malley, *Alien – The Resurrection*, o último livro da famosa série. O interior do sujeito funciona, assim, como fonte de alimentação do monstro, o qual pode irromper a qualquer momento. Em *Darkly Dreaming Dexter*, apesar de não estarmos perante um exemplo de personagem alienígena, o facto é que o “eu” alternativo de Dexter assemelha-se, um pouco, à imagem do *alien*, pois destrói a integridade psíquica da personagem, tornando-o num exemplo clássico de herói-vilão trágico. Se Dexter constitui um exemplo de monstro contemporâneo por representar uma ameaça à estabilidade (a qual é originada a partir do confronto com o seu *Dark Passenger*), então é aqui que reside a sua enorme densidade psicológica, que divide esta personagem entre sentimentos de atracção-repulsa e de amor-ódio. Desta forma, e uma vez que a personagem criada por Lindsay representa o paradoxo, Dexter possui em si referências à tradição do Duplo na ficção gótica, sustentadas pelas teorias psicanalíticas sobre desintegrações e cisões psíquicas, estabelecendo correspondências com algumas narrativas sobre duplos, como por exemplo, *William Wilson* (1839)de Poe, *Psycho* (1959) de Robert Bloch, *The Dark Half* (1989) de Stephen King ou *The Killer Inside Me* (1952) de Jim Thompson.

Associada a esta ideia de cisão psíquica, e uma vez que falamos de uma personagem ligada ao mundo científico, iremos também abordar a temática do “cientista louco” pois, como verificamos ao longo da tradição gótica, este também pode ser visto como um tipo de demónio contemporâneo. Tradicionalmente, o cientista é associado a um nível elevado de intelectualidade, podendo ser considerado como um ser superior. Contudo, o conhecimento também possui os seus perigos e, se existir excesso de ambição intelectual e/ou projectos megalómanos, estes factores associados podem igualmente conduzir o homem à destruição. No caso de Dexter, é óbvio que este conhece todos os caminhos para levar avante os seus intentos, sendo a sua profissão como analista forense o que lhe fornece todas as bases necessárias para desenvolver os seus crimes e, ao mesmo tempo, escapar impune.

A ficção gótica é responsável pela transgressão de fronteiras, promovendo a conexão entre o belo e o terrível ou entre o permitido e o interdito. Desta forma, existe uma subversão de normas, que se aproxima da sensibilidade contemporânea, o que coloca este modo literário muito próximo de alguns conceitos essenciais da arte contemporânea. O desenvolvimento de temas ligados ao desejo de transgressão e ao conhecimento proibido é comum a ambas as formas de expressão. Assim, Dexter combina, numa mesma personagem, as características de um esteta e de um cientista. A fusão, numa mesma personalidade, de talentos artísticos e científicos, sendo mais um dos traços que justifica a sua duplicidade, coloca-o também na tradição de outras personagens góticas que, desde Frankenstein, combinam estas duas formas de actividade criativa que, desde a sua origem, sempre permaneceram interligadas. Dexter recupera, então, para o universo da ficção contemporânea, a figura do “cientista louco”, no qual o excesso de ambição intelectual e de conhecimento científico se transformam em poderes maléficos, capazes de conduzir à destruição. O desejo de conhecimento prevalece sobre a vontade do indivíduo, “cegando-o” e distanciando-o cada vez mais da existência comum. Desta forma, a sua satisfação não encontra limites, dedicando-se obsessivamente a projectos grandiosos que conduzem à sua destruição física e psicológica. Personagens como Frankenstein, Dr. Moreau, Dr. Jekyll, Hannibal Lecter ou Dexter, denunciam os excessos da ciência, conduzindo os leitores a reflexões sobre algumas questões éticas sobre os limites das práticas científicas e/ou artísticas. No capítulo denominado *Artist as a Goth*, pertencente à sua obra *The Rise of the Gothic Novel* (1995), Maggie Kilgour defende que:

Like the Gothic, psychoanalysis tells us that the free individual is in fact caught up in an overdetermined chain of reactions (…). Rather than being a tool for explaining the Gothic, then, psychoanalysis is a late Gothic story which has emerged to help explain a twentieth-century experience of paradoxical detachment from and fear of others and the past. (Kilgour 1995:221).

O conflito de Dexter é, como já vimos, equivalente às personagens anteriormente citadas, embora as suas aspirações sejam diferentes. Contudo, o que prevalece entre todas elas é o seu desejo de transcender a sua própria mortalidade para atingir um nível superior de conhecimento, mas, como consequência, os seus métodos produzem monstruosas distorções da realidade com efeitos irreversíveis em si mesmo e nos outros. Desta forma, o “cientista louco”, aqui representado por Dexter, assemelha-se à ideia de vilão faustiano e, tal como Frederick Frank observa em *Guide to the Gothic: An Annotated Bibliography of Criticism* (1984):

The American Gothic villain is also often a Faustian figure driven by some demon of the absolute which in turn diabolizes and isolates him from the others. Such a figure enters American literature in Charles Brockden Brown´s Carwin in *Wieland* and develops in Hawthorne´s Chillingworth and Melville´s Ahab. The American Faust is to be seen as a Gothic hero. (Frank 1984: 205).

Este facto de que o “cientista louco” se rege por princípios demoníacos, os quais o remetem para a solidão existencial, vai ao encontro da questão do impulso, aquilo que Roger Shattuck definiu, em *Forbidden Knowledge* (1996), como “an insatiable greed for the unattainable.” (Shattuck 1996: 104). Também na *short-story* de Poe, intitulada *The Impulse of Perverse* (1845), o autor revela esta atracção pelo proibido, teorizando que todas as pessoas possuem tendências auto-destrutivas, mas é esta perversidade que delas advém que as torna cada vez mais apelativas.

Depois da abordagem a estas temáticas, iremos centrar-nos nas características principais que fazem de *Darkly Dreaming Dexter* uma obra essencialmente grotesca. Assim, serão referidos aspectos como a proeminência do vilão que, como já foi mencionado anteriormente, produz visões do que realmente se passa na sociedade. Desde logo, o demónio/vilão contemporâneo não pertence ao mundo imaginário, pois lida com assuntos delicados, os quais, muitas vezes, permanecem adormecidos para não causar incómodo. A presença do vilão, ao remeter para o universo do irracional, faz com que se estabeleça uma associação deste ao sobrenatural, já que representa aquilo que atormenta a mente humana. Esta é uma das bases do grotesco, isto é, lidar com a estranheza e o horrendo que, muitas vezes, são associados ao que de mais familiar existe. Deste confronto entre o infernal e o familiar nasce aquilo a que Wolfgang Kayser designou como “bête humaine”, na sua obra intitulada *The Grotesque in Art and Literature* (1981). Este elemento, segundo este autor, é “nothing else than ordinary human nature.” (Kayser 1981: 59). Assim, há uma invasão da realidade de forças não-humanas, as quais contribuem para a destruição da ordem e para a consequente instalação do caos. Como Kayser refere: “(...) the order is destroyed and an abyss opened where we thought to rest on firm ground.” (Kayser 1981: 59). É esta ambiguidade que será explorada neste estudo, tal como outros aspectos que daí advêm, como por exemplo, a utilização de elementos simbólicos.

No ponto seguinte desta dissertação serão tecidas algumas considerações sobre o registo literário e a abordagem televisiva do mesmo, nomeadamente ao nível das diferenças entre ambos. Assim, iremos reflectir sobre a mudança de nomes e características de determinadas personagens, sobre a introdução de novas cenas ou a exclusão de outras, tal como também serão analisadas algumas diferenças relativamente ao enredo original. Desta forma, e depois de revistas as diferenças entre ambos os registos, será relevante uma abordagem ao conceito de *gothic television*, pois é clara a sua influência na série televisiva. Assim, iremos analisar algumas técnicas utilizadas na produção da série, nomeadamente técnicas que são recorrentes na sétima arte. Contudo, esta análise não será feita apenas ao nível das técnicas escolhidas, mas será também uma reflexão sobre as temáticas predominantes neste género de produto televisivo.

Segundo Helen Wheatley, na parte introdutória da sua obra *Gothic Television* (2006), o conceito de televisão gótica relaciona-se com histórias domésticas, segredos familiares e dramas de lares, ou seja, algo familiar que suscite, ao mesmo tempo, sentimentos de perturbação (Wheatley 2006: 1). Contudo, este conceito também se pode aplicar quando existe uma adaptação televisiva de uma obra literária pertencente ao género gótico, o que se verifica com a obra em questão neste estudo. Assim, segundo Wheatley, as principais temáticas deste tipo de televisão assemelham-se, em grande parte, aos temas recorrentes na literatura gótica, tal como no género de personagens escolhidas. Como a autora refere:

The Gothic television narrative is likely to feature many of the following: a mood of dread and/or terror inclined to evoke fear or disgust in the viewer; the presence of highly stereotyped characters and plots, often derived from Gothic literary fiction (…); representations of the supernatural; images of the uncanny; and, perhaps most importantly, homes and families which are haunted, tortured or troubled in some way. (Wheatley 2006:3).

Por isso, a televisão gótica, quando aliada à palavra escrita, é muito importante para o alargamento de ideias sobre a própria tradição literária, contribuindo para um melhor entendimento sobre o enredo e sobre as personagens envolvidas, já que expõe, através de imagens, aquilo que apenas se pode imaginar quando se lê a versão literária. Assim, como Helen Wheatley afirma, a televisão gótica contribui para o esbatimento de fronteiras entre o familiar e o estranho, entre o quotidiano e o perturbador (Wheatley 2006: 7).

Como não podia deixar de ser, o *serial killer* possui também o seu espaço neste género de séries televisivas, uma vez que elas se integram na tradição gótica. A sua presença no domínio televisivo realça a perversidade e tragicidade por detrás do anti-herói, reafirmando a sua capacidade de transcendência relativamente ao que é comum e mundano. Wheatley também destacou a potencialidade do *serial killer* no panorama televisivo, recorrendo em *Gothic Television* ao ensaio de Nicola Nixon, designado *Making Monsters, or Serializing Killers* (1998) para expressar esta ideia:

Gothic discourse has been applied to these figures, turning them into anti-heroes and locating in them the possibility of horror and madness beneath…beauty, charm or charisma…the potential for an uncanny, supernatural or monstrous transcendence of the ordinary. (Nixon 1998:224).

Posteriormente, no capítulo seguinte, iremos proceder a um levantamento de alguns elementos simbólicos presentes ao longo da obra de Jeff Lindsay e estabelecer, a partir dos mesmos, uma relação com a personalidade de Dexter. Deste modo, elementos como a própria cidade de Miami, o mar calmo da Florida, a lua, a escuridão da noite e a cor vermelha são muito importantes quando contactamos com uma personagem como Dexter, pois é através deles que o terror se torna ainda mais visível. A simbologia inerente à obra possibilita o contacto entre opostos e estes vão ser determinantes para um aprofundamento de ideias, quer ao nível da personalidade de Dexter, quer em termos de valores que regem a própria natureza humana.

Numa parte final deste estudo, irá reflectir-se sobre a influência do inconsciente no polémico pintor expressionista Jackson Pollock (1912 – 1956), evocado por Dexter ao longo da obra. Mais do que isso, o cerne deste capítulo será o destaque de semelhanças entre Pollock e Dexter, quer em termos de personalidade, quer ao nível das suas técnicas e métodos de trabalho. Assim, partiremos de aspectos biográficos comuns, como a influência do passado nas suas vidas adultas, para, depois, nos focarmos no poder do inconsciente exercido sobre estas duas figuras, mantendo as devidas distâncias entre ambas, por uma ser real e outra ficcional. É esta energia do irracional que determina os homicídios de Dexter, alimentando, ao mesmo tempo, o processo criativo das obras de Pollock. Não é por acaso que muitas das suas pinturas são consideradas pela crítica como grotescas e/ou góticas, o que também torna possível a conexão entre ambos. Por exemplo, foi precisamente Clement Greenberg[[2]](#footnote-2) (1909 – 1994), crítico de arte americana associado ao Modernismo, quem deu o título à obra *Gothic* (1944) de Pollock, devido à grande condensação de formas e linhas, à presença de tonalidades escuras e elementos que, de certo modo, causam alguma confusão e estranheza. Greenberg viu em Pollock um dos potenciais génios do seu tempo, defendendo a originalidade deste estranho artista. Tal como o próprio Greenberg afirmou numa entrevista, a arte de Pollock não é essencialmente bela, mas a mesma possui um elevado grau de originalidade. Segundo as suas palavras, “(…) true, his art may be ugly, but all profoundly original art looks ugly at first.” (Emmerling 2003: 51). Contudo, para melhor exemplificar estes aspectos, recorrer-se-á, posteriormente, à análise de algumas obras de Jackson Pollock, o que facilitará o destaque de certos elementos predominantemente góticos. Consequentemente, as obras sobre as quais nos debruçaremos serão as seguintes: *Stenographic Figure* (1942), *The Moon Woman Cuts the Circle* (1943) e *Eyes in the Heat* (1946). Assim, estas serão também analisadas numa perspectiva “dexteriana”, uma vez que a finalidade deste capítulo é o destaque de semelhanças entre Pollock e Dexter, entre o artista e o homicida.

Nem sempre é fácil abordar temáticas tão complexas como o crime em série, muito menos se a personagem a ele associada desperta em nós sentimentos de compaixão e complacência, existindo até um certo sentido de identificação com a mesma. Seria muito mais fácil colocar de parte o elemento transgressor se este fosse, por exemplo, um Leatherface, principal antagonista do filme *Leatherface: The Texas Chainsaw Massacre III* (Jeff Burr – 1990) ou um Joker, eterno adversário de Batman, sendo o filme de Tim Burton, designado *Batman* (1989), um dos vários exemplos. Contudo, é aqui que reside a criatividade de Jeff Lindsay, uma vez que nos coloca em posições ingratas enquanto leitores, ao tentarmos decidir entre o condenar e o perdoar, entre o certo e o errado, entre o bem e o mal. Deste modo, este autor faz-nos entender que os limites entre estes valores não são assim tão claros, sendo, por isso, necessárias personagens como Dexter para exemplificar este facto. Contudo, o próprio Gótico também é caracterizado por esta indefinição de categorias e, tal como Fred Botting afirma na sua obra *Gothic*: “ (...) changing features, emphases and meanings disclose Gothic writing as a mode that exceeds genres and categories, restricted neither to a literary school nor to a historical period.” (Botting 1996: 14).

A complexidade do tema reside, não só no facto de lidarmos com um *serial killer*, mas também porque este remete-nos para o domínio do inconsciente humano e para a dualidade a que o mesmo se encontra sujeito. Por isso, torna-se difícil uma única e exclusiva justificação para uma personagem como Dexter. Estamos perante um ser paradoxal, que mata para praticar o Bem, destruindo para criar, vivendo a desordem para atingir a ordem. Em *Dark Nature: A Natural History of Evil* (1995), Lyall Watson observou que: “We have always enjoyed flirting with danger, scaring ourselves with the possibility of pacts with the devil and dances with werewolves.” (Watson 1995: 232). Assim, a ficção gótica demonstra que nunca negou a atracção pelo perigo, sendo essa, de certo modo, uma perversidade saudável, já que alerta-nos para os perigos do universo psicológico e para a possibilidade de desenvolvermos empatias com os seus vilões. Tal como Watson observa: “In a way, such perversity is even healthy. It helps to remind us of who we are, and of the risks of becoming the other.” (Watson 1995: 232).

Então, para um melhor entendimento sobre este autor e, consequentemente, sobre o género Gótico, será importante não rejeitar aquilo que faz oscilar as nossas convicções. Não resistir ao confronto com o terrível implica conhecer, para compreender as verdadeiras razões do mal e, talvez, aceitá-lo como parte integrante de nós mesmos, pois, de certo modo, poderá existir um Dexter Morgan em cada um de nós.

# Capítulo 1 - Jeff Lindsay e a originalidade do seu estilo

À primeira vista, *Darkly Dreaming Dexter* pode parecer apenas mais uma obra, de entre muitas, sobre o homicídio em série, temática amplamente desenvolvida desde Thomas Harris e a sua personagem “fetiche”, Hannibal Lecter. Contudo, o estilo de Jeff Lindsay representa um ponto de viragem no seio da literatura dedicada ao crime em série, facto que coloca este autor na linha da frente da cultura americana contemporânea, tornando-o numa espécie de ícone literário moderno. Para isso contribuem várias especificidades ou marcas caracterizadoras do seu estilo literário, que o demarcam relativamente aos restantes autores que abordam este tipo de temática. Uma vez que este assunto é tão actual (e prova disso são as várias abordagens televisivas ao tema, como é o caso de *C.S.I.*, *Criminal Minds*, *Medium* ou *Castle*), será necessário destacar algo que diferencie esta obra das restantes, para evitar que se caia na repetição.

A primeira dessas especificidades tem a ver com a imagem heróica criada em torno de Dexter, o que constitui uma ideia revolucionária, uma vez que o *serial killer*, até então, sempre tinha sido encarado como um monstro diabólico e sanguinário, tal como os vilões de Patricia Cornwell ou Carl Hiaasen. Agora, com Jeff Lindsay, surge a ideia de que o assassino não tem de respeitar este sentido tão literal, podendo ser, em simultâneo, não só um assassino, mas também um herói. Esta imagem de ser protector permite uma ligação mais íntima com o público, já que transforma-se na pessoa que, de certo modo, todos admiram ou invejam, por matar aqueles que escaparam impunes aos seus crimes. Verifica-se, assim, uma tentativa, por parte da personagem ficcional, em estabelecer a ordem num mundo, originariamente, caótico, contribuindo para a reafirmação do sentido de justiça:

I think the character resonates with different people for different reasons. We are living in a world where individual people feel a greater and greater sense of injustice and a lessening sense of control, and I think while there are all kinds of moral debates you can have about what Dexter does, it is undeniable that he is taking his share of control for his corner of the world.[[3]](#footnote-3)

O único motivo de preocupação é ocultar o seu *hobby* por detrás da sua actividade profissional, o que nos conduz para o universo da *black comedy*, que está presente ao longo de toda a obra. Não deixa de ser caricato o facto de um analista forense do Departamento Policial de Miami ser, ao mesmo tempo, um assassino. Este aspecto contribui para a aliança entre Dexter e o sistema judicial, isto é, a moralidade imposta pela lei americana é sustentada pela imoralidade homicida dos actos de Dexter, tendo ambas as partes o mesmo propósito: o bem social. Contudo, Lindsay acaba por criticar, através da face heróica de Dexter, a ineficácia da lei judicial americana, dando prioridade à justiça feita pelos próprios meios. Assim, uma das características da escrita de Lindsay tem a ver com a construção de uma personagem ambígua que joga com os demónios das suas vítimas e que, em simultâneo, luta contra os seus próprios fantasmas pessoais, impondo a ordem que deveria ser estabelecida pela lei vigente: “Lindsay throws in witty one-liners at every opportunity as his hero battles with his own inner demons and helps the long arm of the law”.[[4]](#footnote-4) Como Noël Carrol defende, na sua obra *The Philosophy of Horror: Or, the Paradoxes of the Heart* (1990), este tipo de ficção emerge em épocas sociais de grande tensão, expressando as problemáticas que envolvem o Homem contemporâneo. Então, este autor afirma que: “It is frequently remarked that the horror cycles emerge in times of social stress, and that the genre is a mean through which the anxieties of an era can be expressed.” (Carrol 1990: 207). Desta forma, podemos dizer que Dexter é um *serial killer* que assume uma causa em prol do bem comunitário e este é um dos aspectos que o diferencia dos restantes assassinos, pois Dexter manifesta uma veia sentimental, não matando apenas para auto-satisfação.

Assim, Lindsay retratou a transformação de Dexter enquanto assassino, através de uma progressão que regista a sua passagem de monstro a homem, acompanhando a sua progressiva aquisição de traços humanos, colocando no enredo personagens como Deborah, Rita e os seus filhos, para demonstrar que Dexter estaria também sujeito à fragilidade humana. A relação que mantinha com Rita e com os dois filhos desta era apenas, ao início, um encobrimento para a sua aparente normalidade (“I had no interest in a sexual relationship. I wanted a disguise; Rita was exactly what I was looking for.”[[5]](#footnote-5)), mas esta fachada transformou-se em algo maior e mais profundo que o modificou em termos sentimentais, uma vez que conseguiu dar às crianças a estabilidade emocional que ele próprio nunca teve na infância e adolescência. Tal como o próprio Lindsay afirma, “(...) it´s the balance he strikes between serial killer and doting dad that makes memorable reading (...)”.[[6]](#footnote-6) Para o autor, a presença das crianças funciona como um modo de exploração dos seus próprios problemas, sendo um confronto com os seus traumas do passado. Assim, existe uma evolução a nível sentimental, pois Dexter acaba por colmatar a ausência do pai biológico das crianças, contribuindo para a sua educação e formação pessoal, tarefa que supostamente um assassino não estaria apto a desempenhar. Então, Lindsay destaca a importância das crianças no mundo conturbado de Dexter: “It´s a great way to explore the central problems of Dexter´s world; we are talking about people killing people, and we are talking about some adult teaching children how to get away with it”.[[7]](#footnote-7) Este é outro aspecto que diferencia Dexter dos restantes assassinos ficcionais, pois, se analisarmos a tradição literária, podemos verificar que nenhum deles possui este lado sentimental, como é o caso de Hannibal Lecter, Jack the Ripper, Norman Bates ou Patrick Bateman. A característica da impulsividade está bem patente em todas estas personagens referidas anteriormente que apenas atendem às suas necessidades primárias, o mesmo não acontecendo com Dexter que, apesar de reagir aos seus impulsos básicos, tem sempre em conta a protecção familiar, algo que nunca coloca em risco.

Voltando à ideia anterior, de que a sua acção vigilante funciona em prol do bem comum, podemos afirmar que a originalidade de Lindsay centrou-se também no esbatimento de fronteiras entre o que é certo e aquilo que é errado, pois o que pode estar errado perante a justiça, pode estar correcto na mente das pessoas e é fácil comprovar isso no dia-a-dia, através dos diversos actos de justiça pelas próprias mãos que acontecem um pouco por todo o mundo. Neste sentido, “Dexter takes viewers deep inside the mind of a killer and forces them to grapple with the ethical dilemma of determining right and wrong”.[[8]](#footnote-8) O apelo suscitado pela secreta condição de vigilante de Dexter torna-o numa personagem extremamente apelativa, uma vez que este sentimento também está implementado nos corações das pessoas comuns, na sua sede de justiça sem impedimentos legais que, por vezes, se tornam embaraçosos. Este facto é reforçado pelo próprio Jeff Lindsay, numa entrevista dada a Luan Gaines, na qual o autor destaca que:

We are all frustrated with our legal system, and we´ve all butted heads with the huge difference between real justice and legal justice. But there is also a sense that Dexter is catching the people that slip through the cracks, and protecting us in ways that the cops and courts can´t.[[9]](#footnote-9)

Através da obra de Lindsay e da grande ajuda da adaptação televisiva conseguimos ver como perigosos criminosos escapam impunes às suas infracções. Apesar de serem elementos ficcionais, a verdade é que retratam coisas que acontecem na realidade, como o facto de os criminosos escaparem tão facilmente às malhas da justiça.

Então, o que torna esta personagem tão apelativa, para além das suas capacidades de vigília, são também as suas características de *bad boy*. Dexter é um homem muito inteligente, divertido e honesto, pois tudo é tratado com empenho no que toca à sua actividade profissional. Deste modo, evita conflitos e um controle indesejado, desviando as atenções de si mesmo para poder ter margem de manobra para se dedicar ao seu *hobby*. Por outro lado, é certo que também ele “trabalhou” muito para ser charmoso e cativante aos olhos de terceiros, prova que passou com distinção. Esta construção ou manipulação da personalidade é comum noutras obras deste género, como é o caso de *American Psycho* (1991), de Bret Easton Ellis, *Zombie* (1995), de Joyce Carol Oates, *Closer* (1989), de Dennis Cooper, ou *Exquisite Corpse* (1996), de Poppy Z. Brite. Assim, estas personagens constroem ou forjam, de modo minucioso, a identidade que é exposta aos outros. São indivíduos bem-parecidos, comunicativos e aparentemente integrados no ambiente social, características estudadas e não inatas que fazem parte do seu jogo de sedução: “Serial killers are likeable, they always know what to do and what to say”.[[10]](#footnote-10) O que difere Dexter dos restantes assassinos em série, para além de ser um membro respeitado da corporação policial de Miami e de possuir, ainda que por vezes não o admita, um jeito natural para crianças, é o seu humor apurado que faz com que todos simpatizem consigo: “The thing that surprises everyone is that he is funny, and you really like Dexter”.[[11]](#footnote-11)Parte desse humor refinado tem a ver com a convivência com o seu *Dark Passenger* que, apesar de ser um elemento que gera interferência na sua personalidade, podemos afirmar que Dexter aceita a sua presença por constituir, de certo modo, a consciência de que pode não escapar tão facilmente quanto pensa. Por isso, o seu *Dark Passenger* é, ele próprio, uma ameaça ao seu mundo obscuro. A estratégia inovadora de Lindsay, ao focar a convivência entre o assassino e o seu outro “eu” – personificado em *Darkly Dreaming Dexter* na imagem do seu irmão biológico – centrou-se na exploração da vulnerabilidade de um homicida. Os *serial killers*, desde os clássicos literários, sempre pareceram muito seguros de si próprios e muito firmes nas suas opções. Contudo, nem sempre tudo corre bem e, por isso, seria interessante retratar o outro lado da questão, isto é, abordar a incerteza que eles mesmos também possuem, já que, apesar de tudo, são seres humanos comuns. Neste sentido, Lindsay, ao transpor para o papel os pontos de vista de Dexter, acaba por espelhar também as suas dúvidas e incertezas, pois o seu mundo alternativo é, igualmente, um território desconhecido e subjacente a vários perigos. Nunca antes de Dexter se exploraram, de um modo tão amplo e claro, as fragilidades de um assassino em série. Muitos deles, e Dexter não é excepção, foram vítimas de abusos de vários tipos durante algum período da sua vida passada, construindo depois a sua máscara para lidar com os seus fantasmas pessoais. Apesar de Dexter ter feito o mesmo, o facto é que poucas obras demonstram que um assassino também pode ter sentimentos e, apesar de os tentar aniquilar, estes vão evoluindo e transformando a sua personalidade. Desta forma, a série televisiva transformou-se num enorme sucesso porque põe a descoberto o lado obscuro do espectador que se revê na personagem, talvez devido ao facto de todos nós também escondermos um lado perverso:

The public fascination with serial killers has something to do with the fact we all have a shadowy side. The show operates within a very morally ambiguous landscape. I won´t deny that the audience is given permission to identify with someone who is killing people (…).[[12]](#footnote-12)

Já foi anteriormente referido, de modo breve, que o humor refinado está bastante demarcado no registo de Jeff Lindsay e contribui, em grande parte, para o sucesso da sua obra e da respectiva adaptação televisiva, aproximando-se do universo da *black comedy*. Esta consistência em termos de humor negro será uma influência explícita de Mark Twain, não só porque recorreu a este método em várias obras, como *The Innocents Abroad* (1869) ou *How to Tell a Story and Other Essays* (1897), mas também pelo facto de ter sido considerado como o primeiro humorista americano ou a voz primária da ironia. A designada *black comedy* é um sub-género da comédia e da sátira, nas quais os assuntos ou acontecimentos são considerados tabu. Por isso, estes são tratados de modo satírico, embora mantenham o seu grau de seriedade. O propósito da comédia negra é abordar matérias sensíveis que causem desconforto na audiência e, por isso, esta é usada como ferramenta para explorar importantes questões merecedoras de reflexão. Este sub-género é muito vasto e os seus temas mais populares vão desde o racismo, abuso de drogas ou violência, até ao suicídio, homicídio, esquizofrenia ou insanidade mental. Assim, a comédia negra explora estas temáticas com base na ironia, destacando-se também um certo fatalismo inerente à mesma.

Associado a esta questão surge, inevitavelmente, um choque de valores, uma vez que o potencial de uma imagem, texto ou outra forma de comunicação irá provocar reacções diversas como desilusão, choque, raiva, medo ou outras emoções negativas similares. Em *Darkly Dreaming Dexter* isto também acontece, mas não com a personagem principal. Estas emoções negativas emergem a partir das acções provocadas, não por Dexter, ainda que este recorra ao homicídio, mas pelos verdadeiros criminosos que actuam no seio de Miami. O objectivo do humor negro, associado ao choque de valores, é tornar cómico aquilo que é extremamente ofensivo e, prova disso, são as imensas intervenções de Dexter em situações perigosas, mas que, através dos seus comentários, são suavizadas e tornadas cómicas. Por exemplo, torna-se irónico o facto de Dexter falar normalmente com alguém, enquanto os seus pensamentos voam para as formas como poderia matar essa mesma pessoa ou até quando se diferencia dos restantes seres humanos, considerando-se como uma espécie alternativa: “The answering machine clicked and my wonderfully urbane message began to play. What fabulous vocal tone. What acid wit! A human. I was very proud”. (Lindsay 2004: 134).

O próprio enredo criado por Lindsay é, por si só, subjacente ao sub-género da comédia negra, uma vez que Dexter é um analista forense do corpo policial de Miami que, nas suas horas vagas, procura criminosos locais para fazer justiça pelos seus próprios meios. A sua aproximação controlada e a sua atitude calma e relaxada perante situações perturbadoras contribuem igualmente para a caracterização desta obra como comédia negra. É extremamente perturbador e macabro debruçar-se sobre um enredo em que um assassino em série drena o sangue das suas vítimas antes de desmembrar os seus corpos para, posteriormente, os fazer desaparecer nas águas do mar da Florida. Esta ideia pode perturbar muitas pessoas, mas contribui para a sua caracterização enquanto descendente da comédia negra, pois este facto é necessário para a intriga do obsessivo mundo de Dexter.

A fórmula das narrativas policiais evoluiu muito nos últimos anos, não só a nível literário como também em termos televisivos e cinematográficos. Por isso, a obra de Lindsay e a sua respectiva adaptação televisiva abriram novos caminhos para o universo criativo deste tipo de ficção, apresentando-se uma personagem original e criativa que recorre a diferentes tipos de homicídio, com novas técnicas, distintas daquelas a que estávamos habituados a presenciar, por exemplo, em séries como *C.S.I.*

## A importância da narrativa na primeira pessoa no universo “dexteriano”

*Darkly Dreaming Dexter* é uma original aproximação ao estilo gótico. A obra de Lindsay é narrada segundo o ponto de vista do assassino e foca, essencialmente, a sua perseguição ao Tamiami Butcher, permitindo ao leitor compreender determinados aspectos relacionados com a realidade americana. Ao recorrer à narrativa na primeira pessoa, o enredo é descrito sob o ponto de vista de uma personagem, que frequentemente se refere a si mesma como *I* ou *me*. Isto permite ao leitor e ao espectador – uma vez que este aspecto também se verifica na série – reconhecer o ponto de vista do narrador, o qual inclui as suas opiniões pessoais, pensamentos e sentimentos. Assim, a narrativa na primeira pessoa, segundo a perspectiva de Dexter e as suas conjecturas sobre o crime, a consequente punição, as problemáticas da vida moderna, as inexplicáveis complicações das relações humanas, a política interna e externa dos departamentos policiais e a própria vida em Miami, proporcionam uma agradável viagem através desta narrativa. É o mundo do homicídio que funciona como fonte de perturbação. O retrato feito por Jeff Lindsay dos demónios que conduzem Dexter ao homicídio são, de certo modo, bastante convincentes e não é por acaso que as suas vítimas são vistas como o “lixo” da humanidade. Além da narrativa ser diferente daquilo a que estamos habituados, uma vez que Dexter não encaixa no perfil de herói comum, o facto de esta ser narrada em primeira pessoa permite que Dexter se dirija directamente ao espectador e, com isso, ir relatando o que lhe vai na alma. Assim, o próprio espectador é confrontado com os seus medos e terrores pessoais, o que, de certo modo, permite a identificação com a personagem, criando um elo unificador com a mente do assassino que, no fundo, não é tão diferente da do homem comum. Aliada a esta perturbação surge também a ideia do herói que experiencia o êxtase através da tortura psicológica, asfixia e desmembramento de outro ser humano, transpondo-se leis éticas e morais que parecem colocar a sociedade no bom caminho, seja ele qual for. Enquanto que nenhuma da violência é explícita na obra ficcional, ao contrário da série televisiva, a descrição de corpos mutilados, expostos de modo a chocar para o despertar de consciências, permitem um elevado grau de morbidez e estranheza. Esta técnica de narrativa na primeira pessoa é recorrente no romance e na série televisiva, funcionando como o aprofundar de questões consideradas proibidas na sociedade contemporânea.

Ao debruçarmo-nos sobre a importância da narrativa na primeira pessoa no universo de Dexter, somos levados a considerar os monólogos interiores da personagem, pois estes expressam o seu fluxo de pensamentos e os sentimentos que neles têm origem. Fiódor Dostoiévski praticou também esta técnica aquando da elaboração das suas *Notes from Underground* (1864), tal como Mark Twain em *Adventures of Huckleberry Finn* (1884), este último um marco de referência no trabalho de Jeff Lindsay.Esta questão foi igualmente explorada por William Shakespeare nos solilóquios de Hamlet, sendo igualmente uma das principais técnicas usadas por Virginia Woolf para pôr em prática a sua corrente de consciência (*stream of consciousness*), tendo como finalidade expressar os pensamentos das personagens. Esta característica de escrita foi utilizada por autores anteriores a Lindsay e, por isso, acaba também por influenciar a sua obra, uma vez que através de Dexter podemos verificar que a personagem fala por si própria, ou seja, o sujeito gramatical é sempre na primeira pessoa (*I*/*me*). Desta forma, ao longo das intervenções de Dexter, é comum a verbalização dos seus pensamentos e o modo como estes actuam sobre os seus sentimentos enquanto assassino em série. A expressão do “eu” não deixa de ser uma perspectiva romântica devido à manifestação directa da sentimentalidade, mas com Lindsay verifica-se uma certa transgressão desta ideia, uma vez que o “eu” é posicionado ao nível dos instintos inconscientes de um *serial killer*. É este processo de introspecção que expõe ou coloca em aberto aos leitores/espectadores a mente de um assassino. Por isso, pode afirmar-se que Lindsay subverteu a ideia utilizada por Shakespeare e Woolf, uma vez que estes últimos autores se centraram na exposição do estado de loucura que pode afectar as personagens, conduzindo-as ao limite da morte.

O que liga estes três autores, mesmo apesar de pertencerem a períodos tão distintos, é a preocupação comum de uma construção literária nova e original que permite ao leitor mergulhar directamente nas profundezas da consciência da personagem e que esta revele os dramas que vive num determinado momento. Por isso, a literatura desde sempre teve como preocupação primordial a exposição das experiências do momento de forma inovadora, mesmo que estas abordem assuntos tão terroríficos como a loucura, que pode conduzir a estados tão extremos como a morte, ou que coloquem em aberto zonas tão perigosas como a mente de um assassino como Dexter. Contudo, a mente de Dexter é representativa da consciência colectiva da população de Miami, pois o desejo de justiça pelas próprias mãos perante situações injustas é comum à generalidade das pessoas. Neste sentido, e por expressar o sentimento colectivo da população através de Dexter, o enredo criado por Lindsay possui várias focalizações, isto é, na acção de uma personagem é possível verificar a convergência de pensamentos ou sentimentos comuns, dando origem a uma certa multiplicidade. Então, são os aspectos caracterizadores da personalidade de Dexter que acabam por influenciar, não só as restantes personagens do enredo, mas também o próprio público, que se revê nos seus pensamentos.

Associada à narrativa segundo a perspectiva da personagem principal surge a técnica dos *flashbacks*, a partir da qual o público vai tomando contacto com o domínio psicológico de Dexter. Dexter é um sociopata, um homem inicialmente sem sentimentos, imune à naturalidade e sujeito ao apelo do sangue que o incentiva a matar. Contudo, ele possui uma consciência moral, instruída por Harry Morgan, que lhe permite atingir outro nível de intelecto, diferenciando-o dos restantes homicidas.O seu pai adoptivo, que é assassinado pela enfermeira Mary, surge depois no enredo em importantes *flashbacks* que vão desvendando a verdadeira natureza de Dexter, forçando-o a cumprir um código que o mantém no “bom” caminho e que o distingue de outros assassinos, como por exemplo, o seu irmão biológico:“I don´t know if there is such a thing as a perfect sociopath, but Dexter has a very large flaw – he is nearly crippled by The Harry Code of Ethics, which prevents him from doing things that a normal sociopath would do without hesitation”.[[13]](#footnote-13)Este conceito de *flashback*, que deriva essencialmente da obra literária, permite explorar a natureza do seu comportamento moral, facto que o aproxima da humanidade, pois, de certo modo, ele é um ser alienado. Considera-se a si mesmo como uma “espécie alternativa” que não compreende as atitudes dos humanos, nem a sua forma de sentir e, por isso, observa-os como espectador atento, como se de um *outsider* se tratasse.

A narração na primeira pessoa, onde se destaca também a importância dos *flashbacks*, exerce, obviamente, influência no próprio desenrolar da acção. Isto significa que um momento ou episódio específico pode desencadear lembranças passadas que são passíveis de aplicar-se ao presente, estabelecendo relações entre os vários períodos temporais, característica esta que também se associa à técnica de escrita de Virginia Woolf. Por exemplo, quando Dexter se prepara para sair com Rita, numa sexta-feira à noite, observa os filhos dela com especial carinho, sentindo repugnância por aquilo que o pai deles os fez passar, recordando também a sua própria infância e o facto de ter suportado horrores indizíveis:

Children whose parents frequently attempt to kill each other with the furniture tend to be slightly withdrawn. Any child brought up in a horror zone is. But they can be brought out of it eventually – look at me. I had endured nameless and unknown horrors as a child, and yet here I was: a useful citizen, a pillar of the community. (Lindsay 2004: 62).

Esta técnica a que Lindsay recorreu ao longo da sua obra, centra-se na reorganização das associações feitas pela personagem. Estas memórias passadas constituem um ponto de partida para a compreensão do presente e também do futuro, instituindo-se, desse modo, um processo circular da narração, em que a intenção é não perder o contacto com o passado para que este reajuste o “puzzle” do presente. Isto acontece com Dexter por vários motivos: primeiro, para compreender melhor a razão do seu dilema; depois, para que possamos verificar o seu modo de inserção numa sociedade e, finalmente, para perceber como se relaciona com os outros, sem nunca deixar transparecer a sua verdadeira identidade. É interessante verificar como diariamente tem de enfrentar e respeitar regras impostas pelo meio social (ainda que no seu mundo recôndito essas mesmas regras sejam subvertidas), as quais acabam por influenciar a sua personalidade, funcionando como um factor de repressão. Jeff Lindsay está consciente desta técnica de dramatização da memória da personagem, já que o objectivo é ultrapassar barreiras temporais, estabelecendo a conexão entre o passado e o presente. O pensamento de Dexter é representado através de fragmentos, contribuindo este aspecto para a construção da própria memória do público. Assim, é através da recolha e interpretação destes fragmentos ou *flashes* de memória que os leitores/espectadores são transportados para a própria realidade social e intelectual de Miami, sendo esta metrópole o símbolo do mundo moderno. A recorrência a estes pedaços de memória relembra também T.S. Eliot, que utilizou pequenos fragmentos mentais pertencentes à história humana em *The Waste Land* (1922): “These fragments I have shored against my ruins”.[[14]](#footnote-14)Neste sentido, os fragmentos ou *flashes* de memória representam o único apoio para reconstruir a base da personalidade de Dexter, funcionando como alicerces contra a sua destruição psicológica. Assim, também o público/espectador irá ter oportunidade para, a partir do exemplo da personagem, refazer a sua história pessoal e a estrutura da sua própria personalidade.

Neste sentido, o enredo criado por Lindsay funcionará como forma de (re) construir a ordem a partir do caos, ou seja, as memórias de Dexter podem parecer inicialmente desconexas, mas, no final, interligam-se para originar um sentido, proporcionando o reencontro com a própria individualidade, quer da personagem, quer do público em geral. Nesta perspectiva, podemos afirmar que esta técnica contribui para uma ficção mais real e criativa, pois remete para a aproximação e identificação entre público e personagem. São exploradas as várias relações temporais e, por isso, a cronologia irá desencadear um processo de auto-conhecimento que é específico da corrente modernista, à qual Lindsay se encontra ligado. Os seus antepassados do legado inglês, sejam eles Shakespeare, Virginia Woolf ou T.S. Eliot, lançaram as primeiras ideias relativamente a esta técnica de fragmentação e dramatização da memória, sendo que Lindsay as aplicou, com originalidade, à imagem de um *serial killer*, demonstrando as suas fragilidades, as quais podem assimilar-se às fraquezas do ser humano comum. Assim, este autor procede a uma nova forma de transmissão de experiências, assente numa técnica inovadora que partilha com outros autores modernistas seus antecessores o objectivo comum de exprimir o inexprimível. Por isso, a arte moderna recorre a novos processos expressivos que permitem representar aquilo que o ser humano comum não é capaz de transmitir por ele mesmo, criando-se, desta forma, uma originalidade tão determinante para o valor literário de uma obra, tal como considerou Edgar Allan Poe.

## A Unidade de Efeito (*Unity of Effect)* na obra de Jeff Lindsay

Para muitos autores, não só americanos como também à escala global, a expressão escrita funciona como uma espécie de abrigo, uma vez que representa grande parte do seu equilíbrio mental. É o caso de, como vimos, Virginia Woolf, representante da tradição inglesa, e Edgar A. Poe, representante do cânone literário norte-americano, embora nem todos os escritores se insiram nestes padrões. Este último, como é de conhecimento geral, foi o “criador” do conceito de *Unity of Effect*, em *The Philosophy of Composition* (1846), técnica posteriormente utilizada por vários autores. Esta prática de escrita envolve uma decisão do artista sobre o efeito que pretende criar no público e a resposta emocional que espera obter do mesmo. Assim, recorre aos seus poderes e estratégias criativas para atingir esse mesmo efeito. Tudo, numa obra escrita, deve convergir para gerar um efeito único: cada ponto do enredo, cada detalhe ou cada escolha de palavras.

Uma vez que Poe sofria de problemas relacionados com o foro psicológico, a escrita sempre constituiu um escape desse meio perturbador e mentalmente desgastante. Assim, o poema é por si considerado como uma obra de arte – porque o ajuda na sua libertação interior - e o leitor deve interpretá-lo de acordo com as suas próprias experiências individuais, originando um efeito único e intransmissível. Deste modo, existe uma expressão racionalizada de sentimentos, uma vez que o leitor recorre às suas memórias para interpretar o poema ou a palavra escrita. Verificamos, assim, que há uma intenção explícita por detrás do processo de elaboração da obra, a qual contribui para o final do enredo. Por isso, e segundo a perspectiva de Poe, cada autor deve saber de antemão como o enredo irá terminar para, só depois, iniciar a sua composição. Tudo é organizado com um propósito estético para atingir um determinado final da obra e nada pode existir nela ao acaso. No ensaio já acima citado, Poe expressa o seu modo de escrita de forma racional, pois tem a preocupação de explicar o método usado no seu processo criativo, atendendo à musicalidade e ritmo das suas frases, ao significado dos seus elementos simbólicos, etc. Em 1846, Poe redige esse texto teórico, fundamentalmente, para expor as preocupações estéticas que estiveram na génese da escrita do seu famoso poema *The Raven* (1845), teorização nunca antes feita, segundo a sua perspectiva. O seu ensaio começa num tom intimista, recorrendo a Charles Dickens e William Godwin para garantir a sua própria credibilidade. O objectivo deste ensaio consistiu em demonstrar a sua capacidade em descrever, passo a passo, o processo que conduz a um poema ou narrativa de sucesso. Para se atingir esse grau de sucesso, e tal como já foi referido, Poe defende que o autor deve escolher o efeito que deseja causar no público, antes mesmo de passar ao processo de escrita. Para isso, recomendou que o fim de uma obra deveria ser escolhido mesmo antes do seu início, pois todos os elementos teriam de ser encadeados para conduzir o público ao final inevitável: “ (...) the poem may be said to have had its beginning at the end, where all works of art should begin (...).” (Poe 1914: 107). Assim, para a criação desse efeito fundamental, o escritor deverá determinar quais as combinações formais que melhor se aplicam ao objectivo pretendido.

Poe está ligado a certas tradições literárias e, nesse sentido, é inevitável a sua intenção de produzir obras que respeitem regras específicas e determinados padrões estéticos. Contudo, é importante verificar que, mesmo apesar de recorrer a métodos racionais, o facto é que estes são usados para tentar explicar o mundo irracional, que é obscuro por natureza. Um dos motivos para a sua “teoria” sobre a Unidade de Efeito será o controlo das forças irracionais da sua mente, o que é proporcionado com a ajuda da escrita. O seu principal objectivo era ser original no seu trabalho e, por isso, a imaginação é muito importante. Então, podemos afirmar que, ao penetrar no domínio obscuro da existência humana, a busca da Unidade de Efeito liga-se, inevitavelmente, à unidade ou sentido do universo.

Por vários motivos, a narrativa de Lindsay segue este conceito de Poe, subvertendo ou ironizando os *clichés* do género gótico e da tradicional ficção sobre *serial killers*, onde nada parece seguir uma unidade estandardizada. Assim, os pensamentos e *flashbacks* de Dexter, expressos ao longo de toda a narrativa, são muito importantes para a criação da Unidade de Efeito. Através destes, o leitor pode interpretá-los à sua maneira e aplicá-los à sua própria experiência pessoal. Desta forma, as suas memórias são activadas, existindo um certo envolvimento emocional com a personagem ficcional. Este processo de identificação com a personagem conecta-se com o domínio irracional do leitor, contribuindo, assim, para a Unidade de Efeito defendida por Poe. A finalidade será, então, criar um conjunto de padrões estéticos que funcionem como elo de ligação ao público, dando origem à união entre o indivíduo e o universo. Deste modo, várias perspectivas e interpretações convergem num objectivo comum: a reinvenção do indivíduo. Ao tomar contacto com as experiências irracionais de Dexter, o público terá consciência de que não é apenas na ficção que estas se verificam. Muitas vezes, existe uma identificação com a personagem, pois, de certo modo, ninguém fica indiferente às injustiças cometidas pelo Tamiami Butcher, por exemplo. Matar por matar é, desde logo, condenável, ainda mais com os requintes de crueldade a que o leitor pode assistir. Assim, também a audiência se sente tentada a fazer justiça pelas suas próprias mãos e, por isso, cria-se um elo de ligação com Dexter, partilhando-se este espírito de cruzada que assenta na “limpeza” da cidade de Miami. Nesta perspectiva, o público é “forçado” a pensar e a ponderar sobre as suas acções, já que é confrontado com os momentos de reflexão da personagem que, de certo modo, põem a descoberto os seus próprios pensamentos, colocando Dexter no mesmo patamar do homem comum.

Outra das características que une Poe e Lindsay nesta “técnica” para atingir a Unidade de Efeito, e que se relaciona com este domínio alternativo que é suposto colocar a descoberto, tem a ver com a simbologia presente nas obras de ambos os autores. Assim, tanto Poe como Lindsay recorrem a vários símbolos específicos que, por sua vez, adquirem contornos irracionais, ligando-se a aspectos transcendentais. Por exemplo, em *Ligeia* (1838), através de uma bela e inteligente mulher, de olhos e cabelos negros como corvos, o leitor consegue ter a percepção de que a sua beleza pode também ser sinónimo de perigo. A sua reencarnação no corpo de Lady Rowena concede-lhe contornos vampirescos, já que esta vive entre a vida e a morte. Também em *Darkly Dreaming Dexter*,Lindsay cria este ambiente simbólico, senão vejamos: Dexter, um homem sedutor, simpático, pertencente aos quadros do corpo policial de Miami e aparentemente integrado no seu meio social, esconde um terrível segredo que, tal como Ligeia, o coloca entre os domínios da vida e da morte. O seu *hobby* obscuro de *serial killer* remete para a própria dualidade do ser humano, representado aqui pela figura de Dexter. Contudo, esta questão da simbologia em Poe e Lindsay não se verifica apenas em termos de personagens, ou seja, certos objectos podem igualmente estar sujeitos à ambiguidade mas que, no desenrolar do enredo, acabam também por influenciar a acção dos próprios intervenientes. É o caso de *The Pit and the Pendulum* (1842), no qual o poço representa o espaço e o pêndulo, por sua vez, simboliza o tempo. Ambos são símbolos que retratam a condição trágica da vida ligada ao lado negro da existência, uma vez que são simbologias negativas: o tempo destrói a vida e o homem pode perder o seu sentido de espaço, se deixar invadir-se pelo tempo em demasia. Por outro lado, em *Darkly Dreaming Dexter*, a lua, por exemplo, além de ser um símbolo de renovação e transformação, é também um elemento muito importante nos cenários de crime de Dexter, tal como o mar, que representa não só o local de depósito dos corpos, mas igualmente um espaço propício à reflexão e ao encontro com o seu verdadeiro “eu”. Assim, tanto Poe como Lindsay, ao conectarem os aspectos perversos e negativos com aqueles que são vistos como benéficos e positivos, conseguem produzir um objecto artístico sublime, ao mesmo tempo que atingem a unidade de efeito e acentuam o *suspense*.

Outro aspecto a salientar e que coloca Poe e Lindsay lado a lado em termos da preservação da Unidade de Efeito tem a ver com a intenção de produzir uma obra apreciável, em que a mesma reflicta uma temática de conhecimento geral. Assim, Poe afirma que: “My next thought concerned the choice of an impression, or effect, to be conveyed; and here I may as well observe that throughout the construction, I kept steadily in view the design of rendering the work *universally* appreciable.” (Poe 1914: 103). Poe defende também que “Truth, or the satisfaction of the intellect, and the object Passion, or the excitements of the heart are, although attainable to a certain extent in poetry, far more readily attainable in prose.” (Poe 1914: 103). Deste modo, a narrativa em prosa contribui para a satisfação do intelecto e da razão, já que possui os elementos necessários, como a sua extensão e o desenvolvimento do enredo, para atingir a verdade dos factos, ao contrário de um poema que tem como objectivo primordial causar “that intense and pure elevation of the soul, not of intellect, or of heart.” (Poe 1914: 103).

Mais do que a diferença entre poema e narrativa em prosa, estamos perante a distinção entre os ideais de Beleza e Verdade/Paixão e os efeitos que estes valores causam no público. Assim, se reflectirmos um pouco sobre todo o cenário composto em redor da obra de Lindsay, podemos afirmar que este respeita, inevitavelmente, o valor da verdade, não fosse Dexter o arquétipo do justiceiro. Assim, mais do que atingir o ideal de beleza, Lindsay prevê o reforço da verdade através da paixão de Dexter em fazer valer as suas intenções de obter justiça pelos seus próprios meios, sendo esta uma temática bastante apreciada pelo público. Desta forma, todos gostaríamos de encarnar na pele de um herói, sendo reconhecidos e apreciados pela nossa acção na recuperação da ordem e do bem comum. Existe aqui um apelo à sentimentalidade que envolve o objecto artístico, mais do que a obtenção do prazer e da contemplação da beleza que o poema sugere. Através da prosa, a personagem revela os seus verdadeiros intentos na busca da verdade e, por isso, é expresso o que lhe vai na mente, tal como podemos verificar nas memórias e *flashbacks* de Dexter. A expressão dos seus sentimentos contribui para a revelação do seu estado mais original e primário, não deixando de parte o seu lado irracional que funciona como motor para a sua caracterização de justiceiro e anti-herói. Neste sentido, e tal como tem vindo a ser abordado, o público toma contacto com o universo emocional da personagem, reflectindo sobre as suas próprias acções e experiências que, no final, não serão tão diferentes das da ficção.

Assim, a Unidade de Efeito de Poe relaciona-se com a técnica de *suspense* de Lindsay, pois, ao criar algo novo e original, é necessário que toque o público de maneira diferente, o que é conseguido através do *suspense* que envolve a personagem de Dexter. Também o preciso método de construção da narrativa de Lindsay liga-se, directamente, a esta técnica de Poe, através de vários aspectos: da narrativa construída em prosa (a qual contribui para o realce do valor da Verdade anteriormente mencionado), da fluidez do discurso, da expressão dos *flashbacks* da personagem e dos vários simbolismos presentes ao longo de toda a obra. Por isso, todos os detalhes são unificados para a construção de um fim que pode surpreender o público, mas do qual o autor já tinha conhecimento desde o início da redacção da narrativa. A presença de indícios que contribuem para o desenlace devem estar no início da obra, como Poe defende em *The Philosophy of Composition*, pois é a partir deles que pode gerar-se o factor surpresa no público, efeito pretendido por Poe e seguido por Lindsay.

# Capítulo 2 - *Darkly Dreaming Dexter* de Jeff Lindsay: A perspectiva literária



## Ligações Perigosas: Dexter e o seu *Dark Passenger*

“You must look through the surface of American art, and see the inner

diabolism of the symbolic meaning. Otherwise it is all mere childness”.

D.H. Lawrence

Como ponto de partida deste capítulo, tomamos as sábias palavras de D. H. Lawrence acerca da perversidade inerente à arte americana que, segundo o autor, é uma característica fundamental quando se trata de criatividade. O diabolismo é algo inerente à ficção americana e Jeff Lindsay não é excepção ao criar uma personagem como Dexter, o charmoso monstro, o herói macabro ou o *serial killer* que apenas mata pessoas más. Nesta perspectiva, seria interessante a abordagem a uma obra tão controversa, que remete para a transgressão de limites e para a turvação de conceitos que julgamos como adquiridos ou historicamente definidos.

É certo que a memória eterniza os momentos que vivemos, moldando a personalidade do ser humano à sua medida. Assim, devido ao facto de Dexter ter vivido constantemente sob forte pressão emocional, o passado regressa permanentemente à sua memória através de uma guerra interior. Tal conflito deve-se à dificuldade de interacção entre os seus “eus”, sendo que o seu lado sombrio foi originado a partir do seu historial traumático, interferindo com a sua personalidade. Assim, podemos verificar que também os *serial killers* vivem presos aos fantasmas do inconsciente que povoam as suas acções e, por isso, é este domínio do incompreensível que reduz o ser humano à sua forma primitiva. Podemos sustentar este aspecto com as palavras de Wolfgang Kayser: “It is the glance which penetrates man´s disguise and unnaturalness and focuses on his real Self, his primitive form.”(Kayser 1981: 132). Assim, com a revelação do seu verdadeiro “eu”, da sua forma primitiva, surge a identificação entre homem e animal, intensificando a alienação da mente humana: (Kayser 1981: 132). De certo modo, podemos equiparar esta ideia ao filme *The Fly* (1986), de David Cronenberg, onde se constata, na perfeição, esta questão do primitivismo do “eu”, dos instintos animais que dominam a existência humana, conduzindo-o a actos macabros de auto-satisfação. A recorrência de Dexter a princípios imorais culmina na descoberta de um novo ser humano, ou seja, ao analisar as suas próprias mutações físicas e comportamentais (uma vez que é a adolescência que marca a emergência de tais instintos), somos levados a compreender que a mente é igualmente corrompida, conduzindo o sujeito a acções horrendas. Assim, este facto constrói um importante elo unificador entre corpo e mente, pois retrata uma história que investiga a presença de uma alma dividida, presa no mesmo aspecto corpóreo, ao contrário de *The Fly* que origina dois corpos. Este confronto com o *Dark Passenger* através da impulsividade é algo inevitável, que permite a transformação da nossa perspectiva enquanto seres humanos e, por isso, existem razões de ordem natural para a continuada presença do mal, não sendo algo necessariamente negativo ou destrutivo: “ (...) evil, for all its dark and threatening aspects, is inevitable. A sort of black hole in nature. Get too close and you get sucked into another reality in which all the rules have been changed.” (Watson 1995: 24). Recuando um pouco à ideia de que o instinto animal domina a existência humana, também o filme *The Planet of the Apes* (2001), de Tim Burton, partilha desta acepção, mas vai um pouco mais longe devido ao facto da animalidade superar a raça humana. A civilização dos macacos acaba por dominar o mundo em tempos futuros e, desse modo, existe uma inversão de papéis em que o homem passa a ser escravizado pelos próprios primatas. Por isso, podemos concluir que esta animalidade estará sempre presente, quer nas sociedades actuais, em que o homem é movido por instintos animais inconscientes, quer no futuro, em que o primitivismo acaba por vencer a humanidade. Ainda neste sentido, emergem igualmente as palavras de Mário de Sá-Carneiro na sua obra *Loucura...* (1990), que suportam a ideia de que, desde sempre, o homem pauta a sua existência por instintos animalescos, facto que, na maioria das vezes, acaba por transformá-lo num ser excessivamente violento e transgressor: “O homem – o animal mais perfeito – querendo-se tornar doutra espécie, tornou-se unicamente no mais animal de todos os animais.” (Carneiro 1990: 33).

Seguindo esta linha de pensamento, é importante mencionar que tal animalidade encontra-se, à partida, no interior do ser humano desde o momento do seu nascimento; é algo inato que nos determina enquanto animais racionais, pormenor que nos diferencia das restantes espécies. Contudo, esta animalidade pode encontrar vários modos de canalização revelando, de modo perverso, o domínio interior do ser humano. Para suportar esta ideia, emergem ainda as palavras de Mário de Sá-Carneiro, que recorreu a uma poderosa metáfora para reflectir sobre a animalidade inata do homem: “O filho, quando nasce, martiriza, tortura a mãe...mata-a muitas vezes...e não ri ao chegar ao mundo...Não ri...chora...grita...” (Carneiro 1990: 75). Assim, o próprio momento do nascimento é regulado pela violência que o parto transmite, não a violência no seu sentido literal, mas uma pressão a nível psicológico que implica o sofrimento da mulher e do bebé. Neste sentido, podemos afirmar que, desde logo, o homem toma conhecimento do sofrimento, da violência e da animalidade que pauta a sua existência, o que, posteriormente, poderá ter repercussões nas suas acções futuras.

Esta não é uma questão subjacente apenas à literatura contemporânea, tal como tem vindo a ser destacado, uma vez que já em *Moby Dick* (1851), de Herman Melville, se colocavam em causa estas temáticas. Senão vejamos: em primeiro lugar, a própria obra remete para a questão dos limites da percepção humana face às aparências da realidade, lutando Ahab contra os poderes das máscaras do Universo, personificadas na mítica Baleia Branca. Daqui emerge a constante dualidade entre bem e mal, nunca se conseguindo entender onde se situam os limites entre ambos. Nesta perspectiva, estamos perante o domínio da incerteza, já que o próprio Melville defendia a ideia de que a natureza está repleta de mistérios, de duplos sentidos e de importantes metáforas, sendo comparada a um hieróglifo, isto é, algo para o qual não possuímos capacidade para apreender o seu verdadeiro significado, algo como a mente de Dexter, um poderoso assassino. Contudo, este contacto com o terrível, presente na obra de Melville e acolhido também por Lindsay, permite a consciencialização de que a própria existência humana é horrível por natureza, pois possui contornos negros impossíveis de esquecer. Por isso, esta relação com o terror possibilita a convivência entre opostos, sendo em *Darkly Dreaming Dexter*, por exemplo, as antíteses entre luar e luz do dia, o branco dos lençóis com que forra o local do crime e o preto dos sacos de plástico onde embrulha as suas vítimas, a superfície do oceano onde navega calmamente no seu barco e as suas profundezas do mesmo que acolhe as suas vítimas. Assim, a obra de Lindsay gira em torno da ambiguidade entre conflitos interiores e aparências exteriores, seguindo igualmente a linha de abordagem usada por Melville na sua consagrada obra *Moby Dick*. Seguindo esta linha de pensamento, podemos afirmar que nada existe por si só e toda a existência humana é pautada por jogos de oposições. Cada qualidade só poderá ser definida em relação com o seu oposto correspondente e, assim, poderá a beleza ser definida com contornos terríficos, existindo uma combinação entre forças ambíguas, tal como a tradição de Melville documenta: “the mingled, mingling threads of life are woven by warp and woof; calms crossed by storms, a storm for every calm. There is no unretracing progress in this life; we do not advance through fixed gradations, and at the last one pause.” (Melville 1851: 1318).Neste sentido, a perversidade humana, que se associa à presença de opostos, é um factor natural e, por isso, o homem possui, à partida, um destino trágico que demonstra a impossibilidade de nascermos livres, já que os efeitos dessa “maldade” irão durar eternamente. Desta ideia partilha também Lyall Watson, em *Dark Nature: A Natural History of Evil* (1995), onde defende que o perigo reside em cada um de nós, não em imagens pré-concebidas de bruxas, fantasmas ou qualquer outro elemento ficcional: “We have met the enemy, and he is us.” (Watson 1995: 248).

Ao mencionar Melville quanto a esta temática, torna-se necessário referir igualmente a obra de Poe, até mesmo porque as suas personagens partilham de muitas das obsessões e perversões que residem no trabalho de Melville e, recentemente, no de Lindsay, seguidor da mesma tradição literária. Assim, uma vez que esta temática tem a ver com o estado de desintegração psíquica do indivíduo, em *The Fall of the House of Usher* (1839) este aspecto encontra-se bem expresso, pois a casa representa uma premonição de que algo irá acontecer. Pode também simbolizar a degradação da mente humana que se encontra dividida, com uma fenda, formalizando uma batalha entre o mundo racional e irracional, tal como acontece com Dexter. Metaforicamente, esta oposição entre consciência e inconsciência, que traduz a dicotomia entre beleza e horror, personifica o contraste entre pensamento e emoção. Por outro lado, a casa também pode ser vista como uma face humana, em que as janelas remetem para os olhos e, deste modo, há uma combinação entre raciocínio e imaginação. Nesta perspectiva, também Dexter pode simbolizar o equivalente de Usher, uma vez que ambos reflectem a desordem, agitação e tensão psicológica que existem por detrás da máscara e que conduzem o *Dark Passenger* de ambas as personagens. Igualmente, em *The Black Cat* (1843) regista-se este estado de tensão entre forças opostas. O recurso a símbolos negros, como o gato, permite a representação de mensageiros da morte, pois algo deve ser feito por se terem cometido situações pecaminosas. Assim, o gato é apresentado como o mensageiro da punição e do castigo a que o ser humano deve ser sujeito; é a premonição do seu destino negativo, onde nada poderá ser feito para escapar das suas poderosas malhas. Esta temática, além de constituir uma das obras-primas de Edgar A. Poe, pode ser igualmente visualizada na longa-metragem *The Black Cat* (1934), realizada por Edgar G. Ulmer, e mais recentemente na série *Masters of Horror: The Black Cat* (2007), dirigida por Stuart Gordon e Stuart Ortiz, simbolizando o facto de que tal assunto, independentemente do período onde se insere, continua sempre actual e a dominar as tendências artísticas.

Continuando com esta linha de pensamento, igualmente em Dexter podemos sentir a presença deste elemento negativo, através da representação física do seu próprio irmão que, de certo modo, se compara ao gato em *The Black Cat* e que pode simbolizar a representação física do seu *Dark Passenger.* Assim, podemos afirmar que a presença do seu irmão remete para uma representação diferente de Dexter, pois, mesmo ambos sendo *serial killers*, o facto é que o primeiro é semelhante à personagem de Walter Sickert, criada por Patricia Cornwell, em *Portrait of a Killer: Jack, the Ripper – Case Closed* (2002), uma vez que o seu *Dark Passenger* é movimentado apenas no sentido do mal, não se retirando daí qualquer proveito de auto-conhecimento. Apesar de Walter Sickert e Dexter serem ambos assassinos em série e de partilharem passados traumáticos que moldaram a sua personalidade de alguma forma - ainda que o primeiro personifique acontecimentos reais - o facto é que Patricia Cornwell e Jeff Lindsay deram origem a diferentes concepções literárias sobre o que realmente move um *serial killer*. Assim, Sickert e Dexter apenas partilham do rótulo de assassino em série, pois as suas acções, intenções e *modus operandi* são completamente distintos. Walter Sickert, considerado pelos investigadores como um homem de hábitos solitários, - o que se depreende da escolha das suas vítimas e dos horários tardios em que os crimes eram efectuados - reagia a impulsos homicidas de extrema violência, pautados por sentimentos de raiva e obsessão, que resultavam em cenários de crime demasiado brutais. A escolha das prostitutas como vítimas, além de estas serem alvos fáceis, advém também da resposta a violentas fantasias com a sua mãe que, segundo as investigações de Cornwell, terá sido, também ela, prostituta. Por isso, a humilhação da mulher era característica primordial dos seus crimes, uma vez que penetrava as suas vítimas com uma faca, deixando-as depois em posições de índole sexual, com as entranhas expostas. A partir deste facto, podemos afirmar que Sickert poderia retirar algum prazer sexual perverso dos cenários por si elaborados, reagindo a pulsões eróticas extremas. Contudo, esta sua hipersexualidade é, de certo modo, malograda, já que Sickert sofrera com a malformação congénita do pénis durante grande parte da sua infância e adolescência e, por isso, o tipo de mutilações infligidas nas vítimas sugeriam alguma frustração sexual.

Por outro lado, Lindsay apresenta Dexter, não como um assassino que apenas responde ao prazer e pulsões momentâneas, mas como um *serial killer* que possui contornos humanísticos. Apesar de alertar também para um interior disfuncional, o certo é que Dexter tem sempre presente a realidade circundante, pois não é um homem totalmente solitário, como Sickert. Ambos sentem-se incompreendidos e vêem-se como *outsiders* no meio social onde se inserem, mas a diferença entre ambos é que Dexter possui uma ligação com o mundo, que se personifica na imagem do seu pai, da sua irmã, da namorada e dos filhos desta, facto que se reflecte nas suas acções enquanto justiceiro. Por isso, o seu *Dark Passenger* não o transforma num ser maníaco e perverso, exactamente porque existe consciência da realidade. Por outro lado, a diferença entre a escolha das vítimas, por parte destes dois assassinos, é também notória, pois Dexter apenas mata aqueles que causaram o mal, assemelhando-se, de certo modo, a um herói dos tempos modernos, enquanto que Sickert é a própria encarnação do mal, pois as bárbaras atrocidades que comete elevam-no à qualidade de monstro, no verdadeiro sentido da palavra.

Nesta perspectiva, o que Sickert provoca em si mesmo é a realização de um desejo recôndito, que irá proporcionar o aumento da sua capacidade de auto-satisfação, buscando o prazer através do sofrimento alheio. Por outro lado, em Dexter verifica-se que este prazer momentâneo não é necessariamente egoísta, como no caso de Walter Sickert, funcionando antes como um meio de punição para aqueles que perpetuaram o mal, através de actos horrendos para com pessoas inocentes. Assim, o facto de matar apenas os que merecem, irá transformar as suas acções em actos de redenção social, caracterizando-o como um criminoso com sentido moral. Neste sentido, será benéfico o contacto com o seu duplo, não só porque é através do seu “eu” obscuro que Dexter irá contactar com a verdadeira realidade de Miami, como também será através dele que, devido ao contacto com esta realidade social escondida no seu clima tropical, ele mesmo irá usufruir do seu poder de introspecção, que contrasta com a sua natureza neutra, diferenciando-o dos restantes assassinos como Walter Sickert.

Tal como se afirmou anteriormente, foram as suas experiências interiores que possibilitaram a desintegração mental do indivíduo, que se transformou em dois seres distintos: ele mesmo e o seu *Dark Passenger*. Lindsay ilustra esta ideia na obra, através do seguinte excerto: “Except it´s not my hand. Even though my hand is moving with this hand, it´s not mine that holds the blade.” (Lindsay 2004: 73).Nesta perspectiva, existe uma propagação do mal através da mente humana, na qual os desejos inconscientes tomam especial relevo, já que remetem para os instintos assassinos de Dexter, revelando um sujeito que vive na obsessão constante em dar expressão ao seu outro “eu”, o “eu” animalesco que faz com que se sinta como uma espécie alternativa de ser humano. Assim, como Lyall Watson afirma, em *Dark Nature: A Natural History of Evil* (1995): “ (...) the division of the Self has become the guiding principle of characterization, and the notion of the unity of personality is completely abandoned.”(Watson 1995: 135). Contudo, esta expressividade do “outro” encontra lugar na sociedade contemporânea muito mais do que julgamos, pois vivemos num mundo em que os opostos, não só se atraem, como também dependem um do outro, isto é, “ (...) a world governed by opposites such as yin and yang.” (Watson 1995: 101). Até mesmo a nossa própria anatomia encontra-se dividida em duas partes, uma vez que possuímos dois hemisférios no cérebro - direito e esquerdo – estando a nossa natureza, desde logo, preparada para lidar com a ambiguidade e, por isso, “under social pressure, we frequently find ourselves in two minds about something.” (Watson 1995: 100).

Fred Botting dedicou-se também ao estudo dos efeitos da duplicidade na personalidade humana, na sua obra *Gothic* (1997). Ao invés de alertar para os perigos de contacto com a fragmentação, este teórico literário defende os benefícios do confronto com o *Dark Passenger*, uma vez que é a partir desta identificação que o indivíduo reconstitui a sua própria individualidade, inserida num determinado contexto social. Como o próprio Botting afirma: “threatened with dissolution, the self, like the social limits which define it, reconstitutes its identity against the otherness and loss presented in the moment of terror.” (Botting 1997: 9). Assim, e uma vez que estamos perante o domínio interior que contrasta com a realidade exterior, podemos afirmar que Dexter vai moldando a sua personalidade de acordo com o meio social e vai também reagindo segundo padrões pré-estabelecidos, para que a sua verdadeira natureza não transpareça. Wolfgang Kayser refere-se também a esta cisão interior do ser humano, na sua obra *The Grotesque in Art and Literature* (1981): “ (...) it is the Self which is divided; and the unknown, the mask, has become part of the person.” (Kayser 1981: 137).Contudo, em Dexter é notória a sua evolução em termos sentimentais e a personificação do seu *Dark Passenger*, sob a forma do seu irmão biológico, irá contribuir para a tomada de consciência do perigo e de que as coisas podem não correr como ele desejaria, constituindo uma ameaça ao seu mundo interior. Assim, e de acordo com a perspectiva de Fred Botting, na sua obra anteriormente citada, este confronto com o seu lado obscuro irá permitir a Dexter um contacto com o terror, elemento impulsionador da mudança, que pode não ser tão negativo quanto se pensa.

Esta dicotomia entre o “eu” original e o indivíduo social não permite a separação entre ambos, pois, se a máscara é retirada, também o seu verdadeiro “eu” se torna visível, uma vez que é a primeira que impele a acção do segundo e os seus actos poderiam não ser encarados na perspectiva do heroísmo. Aqui encontra-se também em interacção o filme de David Koepp, *The Secret Window* (2004), o qual reflecte a obsessão de um escritor, papel interpretado por Johnny Depp, que, ao deixar cair a sua máscara perante a sociedade, acaba por revelar perigosos instintos homicidas, que despertam o seu verdadeiro “eu” do modo mais tenebroso. Também em *The Others* (2001), de Alejandro Amenábar, está subjacente o simbolismo da divisão interior que origina a emergência de dois “eus” diferenciados. Neste filme, a personagem debate-se consigo mesma para manter a sua aparência enquanto respeitável mulher de família, ao mesmo tempo que lida com os seus fantasmas interiores, os quais passam a habitar a sua própria casa, símbolo da sua própria mente. Esta divisão da alma é comum também a várias obras literárias pertencentes a épocas distintas, entre elas, *O Duplo* (1846), de Fiódor Dostoiévski e *O Homem Duplicado* (2002), de José Saramago. Como se pode verificar, esta temática da duplicidade da identidade não é um tema exclusivamente moderno, apesar de ainda estar envolto em muitos mistérios, facto que testemunha que desde cedo existiu um macabro interesse pela ambiguidade da psicologia humana

Como conclusão desta ideia, podemos destacar que, na generalidade do ser humano, torna-se irresistível praticar acções proibidas para a satisfação do prazer momentâneo e, por isso, este manifesta tendência explícita para praticar o mal. Estamos assim, como tem vindo a ser abordado ao longo deste ponto da presente dissertação, perante o domínio do impulso radical e primitivo, algo elementar na caracterização de Dexter. Por detrás deste princípio, não existe lugar para a plena racionalização consciente, já que não é possível explicar verdadeiramente este impulso, tal como defende Poe, no seu conto *The Black Cat*: “Yet I am not more sure that my soul lives, than I am that perverseness is one of the primitive impulses of the human heart – one of the indivisible primary faculties, or sentiments, which give direction to the character of Man”.(Poe 1982: 201). Assim, podemos afirmar que, de certo modo, existe justiça nas acções de Dexter, justiça em termos de princípios morais, ainda que não através dos melhores meios, segundo as convenções comunitárias. Este aspecto acaba também por relacionar-se com a questão da animalidade humana, uma vez que a sua versão de justiça pode ser aquela pertencente à das espécies animais, onde não existe a selecção de meios correctos ou justos, apenas a vingança no seu sentido literal e com toda a violência que a mesma engloba, fazendo todo o sentido o recorrente ditado popular: “Olho por olho, dente por dente.”Contudo, dentro dos seus próprios parâmetros, podemos referir que existe um certo sentido de selecção de meios, isto é, o homicídio é infligido com requinte e arte, não apenas como um acto de matar por matar. Tudo é rigorosamente planeado porque nada poderá falhar.Neste sentido, Dexter pode ser equiparado a Hannibal Lecter, já que ambos, apesar de sucumbirem aos seus impulsos primários, manifestam total dedicação à sua “arte”, realizando-a com requinte e apuro, ao mesmo tempo que é preciso saber manter as aparências para sobreviver. Este aspecto pode ser visualizado na adaptação cinematográfica de Ridley Scott da obra de Thomas Harris, *Hannibal* (2001), a qual reflecte a imagem de um conceituado aristocrata, cujo passatempo implica, entre outras coisas, a elaboração de técnicas de vingança, que incluem rituais de canibalismo ou desmembramento, por exemplo.

Esta questão da representação do *Dark Passenger*, ou do lado oculto do ser humano, permanece fiel a toda a ambiguidade em que está envolta e, por isso, constitui uma temática central na tradição gótica. Não podemos esquecer que tirar a vida a alguém de modo intencional é um acto condenado pela lei social, acto esse que não permite a análise das verdadeiras razões, nem das intenções por detrás escondidas. Por isso, não existe abertura suficiente quando se trata da figura de um *serial killer*, não se aplicando a regra de que os fins justificam os meios. Contudo, é importante referir também que são esses intentos que contribuem, não só para reforçar a duplicidade a que todo o indivíduo está sujeito, mas também para um poder de introspecção sobre a condição humana, poder esse que foi perdido algures num tempo passado. Assim, é esta conjugação entre a ambiguidade e o sentido moral do criminoso que permite a ligação com o horrendo e o macabro, elementos que contribuem para a sedução que a negatividade humana exerce sobre a tradição gótica americana e, simultaneamente, no público em geral.

## O Novo Monstro: redefinição do conceito de vilão

“Sobre a areia o tempo poisa, leve como um lenço

Mas por mais bela que seja cada coisa

Tem um monstro em si suspenso”.

Sophia de Mello Breyner-Andersen

O conceito de *dark narrative*,aplicado neste caso à obra de Jeff Lindsay, diz-nos que o mesmo se baseia nas experiências obscuras e irracionais do ser humano, no sentido de, posteriormente, trazer à luz do dia o que ficou retido na memória durante demasiado tempo. Desta acepção de *dark narrative* surge, inevitavelmente, o conceito de monstro ou vilão, personagem central no universo gótico, uma vez que o mesmo deriva do contacto com as trevas inerentes à psicologia humana.

Etimologicamente, o monstro é aquilo que é mostrado, não o que se encontra escondido no seu interior, mas, com o evoluir dos tempos, somos levados a considerar que este conceito é merecedor de um claro alargamento, uma vez que o domínio interior reprimido é o que provoca a emergência do monstro. A partir do século XVIII, a figura do monstro adquiriu um papel diferente, não se reduzindo apenas à imagem de pálidos zombies, como no filme *Dawn of the Dead* (2004), de Zack Snyder, vampiros sanguinários, como no caso de *Vampires* (1998), de John Carpenter, assassinos bárbaros como Leatherface, personagem principal do filme de horror *Leatherface: The Texas Chainsaw Massacre III* (1990), de Jeff Burr, ou mesmo Chucky, o boneco diabólico, trazido a público por Tom Holland, em 1988, no filme intitulado *Child´s Play*.

Neste sentido, a partir deste período histórico, o monstro passou a ser merecedor de um papel social e moral, ou seja, evoluiu no sentido da denúncia de falsas convenções morais, impostas por uma sociedade permanentemente corrupta. Assim, em *Darkly Dreaming Dexter*,esta nova acepção revela-se muito importante, pois a obra de Lindsay funciona como a denúncia de situações que, mesmo socialmente impostas e tomadas como válidas, não são assim tão límpidas. Por exemplo, logo no início, Dexter faz do padre Donovan a sua primeira vítima, sendo este um indivíduo que, aparentemente, goza de alguma imunidade por pertencer à classe religiosa. Este não é um fruto do acaso, mas sim uma importante estratégia utilizada pelo autor para denunciar, no caso de Mike Donovan, a fragilidade do catolicismo, através da figura de um padre pedófilo, moralmente corrupto e com tendências suicidas. Como o próprio Dexter menciona na série televisiva, dirigindo-se ao padre Donovan: “Soon you’ll be packed into a few neatly wrapped heftys and my own small corner of the world will be a neater, happier place. A better place.”[[15]](#footnote-15) Por outro lado, a personagem de James Jaworski, realizador de filmes amadores, violava e apunhalava mortalmente as jovens aspirantes a actrizes, constituindo este facto uma importante crítica ao mundo das artes e ao fascínio que este universo exerce no público, principalmente nas jovens raparigas, o qual, muitas vezes, pode ser levado ao extremo sem que se tenham em conta as respectivas consequências. No momento do confronto de Jaworski com os seus actos, Dexter menciona que: “Now I’m not sorry either”.[[16]](#footnote-16)Também a enfermeira Mary, personagem que surge no terceiro episódio da série televisiva, encerra em si uma relevante crítica do autor. Ao sobredosear os seus pacientes com medicamentos, sendo o pai de Dexter uma das suas vítimas, a enfermeira contribui, assim, para uma consciencialização sobre o sistema de saúde americano e sobre a ética profissional que deverá ser seguida quando estão em jogo vidas humanas. Esta é mais uma das vítimas para quem Dexter reserva umas palavras finais: “Now it’s time to take away your pain.”[[17]](#footnote-17)

Assim, esta concepção do monstro moderno – uma vez que todas estas personagens secundárias foram vítimas da justiça de Dexter - funciona como um grito contra um silêncio socialmente imposto, conjugando factores interiores e exteriores, ou seja, é a persistência de estados psicóticos e de deslocação mental que possibilita a abordagem a tabus ou constrangimentos sociais, permitindo, desse modo, um encorajamento face à sua aceitação como parte integrante da sociedade.

Seguindo esta linha de pensamento, o novo conceito de monstruosidade revela-se de modo invertido, pois distancia-se da sua comum concepção. Assim, a maioria das pessoas vive segundo as regras de um sistema moral repressivo, onde não há lugar para a expressividade individual e, por isso, cada ser humano representa um monstro reprimido em vias de explodir, como que carregando consigo uma bomba-relógio que a todo o momento pode ser detonada. Neste sentido, Dexter é o oposto desta ideia, uma vez que o seu lema de vida é responder às necessidades da sua liberdade de expressão e, por isso, distancia-se do conceito de monstro reprimido referido anteriormente, proporcionando, assim, uma ruptura com a tradição. Contudo, é certo que, ao colocar-se à margem da dita normalidade, Dexter vive em comunhão com a solidão e o isolamento existencial, pois não é prudente revelar a verdadeira essência da sua expressividade, a qual deverá permanecer oculta pela máscara do fingimento, existindo uma diferenciação entre o “office self” e o “private self”, defendidos por Jeremy Hawthorn, em *Multiple Personality and the Disintegration of Literary Character* (1983: 56).

A sua solidão e isolamento remete-nos para a imagem de Frankenstein que, de certo modo, partilha com Dexter este mesmo sentimento de exclusão. Por isso, ambos exercem no público um certo fascínio e simpatia transgressiva, não sendo imediatamente colocados de parte como acontece com outras personagens do mundo da ficção, as quais invocam repulsa. Sentimo-nos atraídos por Frankenstein ou Dexter porque possuímos a capacidade de compreender as suas acções e, colocando-nos no seu lugar, percebemos que talvez pudéssemos fazer a mesma coisa, quando confrontados com uma situação similar. Assim, é mais fácil entender e aceitar as suas motivações do que, por exemplo, sentir algum tipo de simpatia transgressiva por Jack, the Ripper, no que compete às verdadeiras intenções das suas acções. É mais fácil aceitar a ideia de um herói que arrisca a sua identidade para “limpar” o mundo e, por isso, os fins acabam por justificar os meios, do que um assassino sem razão aparente para matar. Neste sentido, iremos ao encontro das palavras de Philip L. Simpson, as quais reafirmam esta ideia relativamente à simpatia que podemos sentir pelo monstro que, apesar de ser codificado como tal, o mesmo possui na sua história pessoal factos que determinaram a sua tendência para situações transgressivas: “The killers are coded as monsters, but a tragic personal history of abuse and neglect is also usually foregrounded as part of the narrative, humanizing them to at least some extent and making them capable of earning our sympathy.” (Simpson 2000: 11). Em grande parte, esta simpatia pelo monstro deriva do fascínio e curiosidade que estas figuras góticas exercem sobre o público e, como Nöel Carrol afirma na sua obra *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart* (1990): “The attraction of these instances, like all other examples of the genre, are to be explained in terms of curiosity and fascination.” (Carrol 1990: 190).

Nesta perspectiva, podemos afirmar que a tradição da simpatia sentida pelo monstro teve início com Mary Shelley e encontrou em Dexter o equivalente moderno de Frankenstein, já que ambos regem-se pela ideia de alcançar a ordem através do caos. É através da desordem, neste caso o homicídio, que ambos determinam a sua existência, no sentido de atingir um bem maior, isto é, reconstruir o mundo através de um processo de maturação e permitir a sua evolução no sentido de aceitação da mudança: “ (...) murder becomes legalised as warfare or cannibalism by the belief in the greater good (...).” (Punter 1998: 57). Seguindo esta linha de raciocínio, Dexter funciona como um justiceiro, alguém responsável em melhorar a cidade, tornando-a num lugar habitável e seguro, um pouco ao estilo de Robert De Niro em *Taxi Driver* (1976 - Martin Scorsese), em que a personagem reflecte a sua obsessão no combate à corrupção social, transformando-se num ser alienado, um *outsider* que é incapaz de estabelecer qualquer tipo de contacto com alguém. Assim, a sua verdadeira identidade surge na sequência da sua consciência moral, inserida numa cidade profundamente imoral e corrupta, tal como Dexter.Ao abordar esta questão, somos forçados a relembrar a imagem do famoso Batman que, tal como Dexter, representa uma criatura nocturna que personifica a urgência em fazer justiça pelas próprias mãos, utilizando um impulso incontrolável e irracional para matar, o chamado *Dark Passenger*. Neste sentido, só através do seu “eu” obscuro é que Dexter consegue contactar com a verdadeira realidade de Miami, escondida no seu clima tropical, o mesmo acontecendo com Batman e Gotham City. Assim, podemos afirmar que a cidade de Miami possui uma certa artificialidade, já que a sua atmosfera tropical esconde aspectos não tão agradáveis quanto o seu clima e, por isso, a mesma ajuda a desenhar um cenário tipicamente grotesco. Não deixa de ser um paraíso artificial, na medida em que o crime está tão enraizado em si como na própria vida e personalidade de Dexter.

Contudo, além da questão do crime como característica que une Dexter à população de Miami, também a arte possui as suas raízes neste universo, uma vez que confere ao seu *Dark Passenger* uma tonalidade artística de relevo. Assim, a natureza do seu “eu” obscuro pode ser representada através de duas vertentes que se conjugam entre si: pode ser a “coisa” que reside no seu interior ou a máscara que usa para caçar as suas presas e, ao mesmo tempo, pode ser a necessidade de experimentar novas técnicas para melhorar o seu estilo, evoluindo em direcção à beleza sublime, tal como faz qualquer artista. Nesta perspectiva, crime e arte parecem fazer parte, tanto do universo de um assassino em série, como da sociedade em que este se encontra inserido, transformando-se, assim, num novo modelo de homicida: possui um sentido moral ao perceber a urgência por justiça e, simultaneamente, é um criminoso com sentido estético ou artístico, que encara a sua faceta de justiceiro como um meio para realizar experiências, no sentido de melhorar a sua técnica e os seus objectivos futuros.

Cada criminoso possui o seu próprio método de aniquilação, a sua assinatura individualizada: assim como Hannibal Lecter canibaliza as suas vítimas, também Dexter utiliza o desmembramento como imagem de marca. A sua assinatura é tão individual e elaborada que, de certo modo, nos conduz para um trabalho artístico em vez de um típico cenário de brutalidade, sendo por isso considerados como artistas desviantes. Isto não significa a destruição da ilusão da arte, mas sim a objectificação humana em arte, através de métodos menos comuns, ao contrário do que acontecia no período do Romantismo. Assim, Thomas Harris, não só solidificou a fórmula corrente da ficção sobre assassinos em série, como contribuiu também para a identificação ou revelação do artista por detrás da sua assinatura criminal. Por isso, as identidades que cria são perversas e a consciência moral é colocada em suspenso, tal como os códigos sociais são subvertidos, aspecto comum ao género gótico a que Thomas Harris está tão ligado.

Afastando-nos desta identificação entre crime e arte, convém focar a nossa atenção na relação do *serial killer* com o universo circundante, aspecto essencial que permite compreender um pouco a nossa própria natureza enquanto seres humanos. O *serial killer*, e Dexter em especial, representa, de certo modo, a ideologia americana e as suas contradições: subversiva e conservadora ao mesmo tempo. Por isso, a própria sociedade é também ambígua, tal como o paradoxo que envolve a figura de um assassino em série. Este facto permite-nos rotular a imagem do *serial killer* como o demónio contemporâneo, tal como se tem vindo a referir até agora. Esta nova referência ao homicida permite uma reformulação da visão sobre a existência humana, não sendo apenas encarada com contornos coloridos, como se de um paraíso terreno se tratasse: “The dark man is usually perceived to be a killer, or at least a potential one, but paradoxically, the Gothic villain through his murder´s exile acquires special insight into life, and it is his vision of existence that is narratively privileged (...).” (Simpson 2000: 29).

E quais os efeitos reais que Dexter poderá provocar na realidade de Miami?

Uma vez que o Gótico examina as causas, qualidades e resultados do terror na mente e no corpo, irá lidar, inequivocamente, com obsessões e desejos, sem apreciação de limites. Como David Punter afirma: “Gothic is thus a fiction of exile, of bodies separated from minds, of minds without a physical place to inhabit...” (Punter 1998: 17), facto que confirma a alienação da mente que não encontra lugar no espaço físico comum. Apesar de esta realidade física não se enquadrar no domínio do assassino, o facto é que o mesmo actua sobre ela no sentido de convidar a questões subversivas, vivendo à margem da sociedade. Tal como o domínio interior de um assassino, também a sociedade possui várias artificialidades, utilizando a máscara da normalidade para as retrair. Assim, Dexter opta por jogar o jogo disponibilizado pela sociedade americana, seguindo as mesmas regras de encobrimento da sua verdadeira essência. Neste sentido, acaba por ser um jogo justo, uma vez que os trunfos utilizados são os mesmos.

Como já foi mencionado anteriormente, a sua consciência moral obriga-o a “limpar” a cidade de elementos indesejáveis, modificando a paisagem social e fazendo justiça face à moralidade. Contudo, este conhecimento que advém da sua acção enquanto justiceiro é atingido através de vários níveis de medo, dor e ruína pessoal. Assim, o sofrimento torna-se necessário para atingir a luz, a compreensão de si mesmo e do mundo, sendo a loucura a via para o conhecimento e para a realidade. Como afirma Erasmo de Roterdão, no seu *Elogio da Loucura* (1511): “é próprio da natureza humana que ninguém seja isento de defeitos e vícios” (Roterdão 2007: 33) e, por isso, a loucura é indispensável quando se trata de apreender a verdadeira essência do homem: “ (...) não há egrégio fascínio sem o meu impulso, que não há egrégias artes de que eu não seja a autora.” (Roterdão 2007: 37). Podemos afirmar, assim, que, de certo modo, esta nova visão do *serial killer* aproxima-se da imagem das crianças na obra de Philip Dick, ou seja, existe uma concentração da luta entre o bem e o mal através dos adultos, que são corrompidos por velhos hábitos, cabendo às crianças o papel de romper com essa tradição. Transformando este facto numa perspectiva “dexteriana”, o mesmo significa que a sociedade americana é regulada por hábitos antigos que, muitas vezes, tornam-se numa obsessão doentia e cabe a Dexter alterar essa situação, recorrendo também às suas próprias obsessões. Para isso, é necessário que Dexter se mantenha à margem da sociedade, uma vez que, ao abordar questões subversivas, destabiliza concepções passadas sobre o mundo, mesmo sendo ele uma ameaça às instituições sociais e, por isso, provoca a ambivalência entre estabilidade e instabilidade, impondo a sua própria leitura do ambiente de Miami. Assim, como Philip L. Simpson observa, em *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer through Contemporary American Film and Fiction* (2000): “most of the works portray their killers as modernized Gothic villains – shadow seducers who simultaneously live on the margins of society and within it.” (Simpson 2000: 35). Ao viver à margem da sociedade, significa que o vilão gótico também não comunga com as leis sociais da comunidade e, por isso, este aspecto acarreta determinadas consequências. Segundo os normais padrões de concepção sobre a lei social, esta deveria constituir a autoridade absoluta, através da qual todo o indivíduo deveria reger o seu comportamento. Contudo, a vida social é sinónimo de multiplicidade, variedade, agitação e multiculturalidade e, por isso, esta é contraditória à própria lei, uma vez que esta última clama por unidade absoluta e tal não é possível, devido a todas estas características da comunidade. Neste sentido, a própria lei acaba também por revelar-se ambígua porque é elaborada de acordo com a sociedade, esta mesma que vive de dilemas constantes e dualidades frequentes. Nesta perspectiva, são indivíduos como Dexter que proporcionam a ameaça real à estabilidade social, uma vez que abalam convenções e abordam temáticas consideradas tabu e que, por isso mesmo, deveriam permanecer ocultas. De acordo com Punter, em *Gothic Pathologies: The Text, The Body and The Law* (1998): “(...) the existence of a monster therefore poses the utmost threat to the law (...).” (Punter 1998: 45).

Quando falamos de estabilidade social, surgem, inevitavelmente, sinónimos como segurança, firmeza ou equilíbrio, tudo o que supostamente uma comunidade deveria possuir como requisito essencial. Contudo, a ameaça a esta estabilidade surge, neste caso, sob a forma humana e na sua fuga à norma provocada pela intervenção do *Dark Passenger*, a entidade que permite a renovação de conceitos, mesmo que pelos caminhos mais obscuros. Assim, Dexter optou por substituir a realidade pela fantasia, o que destruiu a sua aparente normalidade, provocando a impossibilidade de união das suas contradições internas numa única e consistente personalidade. Jeremy Hawthorn também se debruçou sobre esta questão dos efeitos da fantasia no quotidiano, na sua obra *Multiple Personality and the Disintegration of the Literary Character – from Oliver Goldsmith to Sylvia Plath* (1983), ao defender que: “ (...) he has replaced a real life in the outside world with a fantasy life that has, eventually, destroyed his hold upon normality.” (Hawthorn 1983: 52). Como tem vindo a referir-se, esta normalidade social é apenas aparente, pois, se vivemos em consonância com a multiplicidade e se é possível a todos recorrer à aparência como modo de vida para restabelecer o equilíbrio, então é difícil perceber se a tão aclamada estabilidade é real; é difícil estabelecer limites, uma vez que os contornos do real e do irreal são demasiado ténues e ambíguos. Neste sentido, Hawthorn observa também que: “ (...) it is difficult nowadays to recognize the man under the mask” (Hawthorn 1983: 55) e, por isso, a própria lei social acaba por ser afectada porque é baseada em falsas convenções estabelecidas pelo homem. Esta ideia vai ao encontro das palavras de Punter, na sua obra anteriormente citada: “ (...) the law is mad. It is mad because it has grown old in a regime of self-supporting falsities.” (Punter 1998: 5). Desta forma, podemos mesmo afirmar que a realidade baseia-se em princípios ilusórios, estabelecendo o engano como característica proeminente. Assim, o novo monstro contemporâneo surge como forma de escape, permitindo o acesso a domínios proibidos, os quais são essenciais para a compreensão da verdadeira natureza humana.

Quando David Punter afirma que “ (...) the monster comes to rescue us” (Punter 1998: 46), as suas palavras fazem todo o sentido, uma vez que o vilão permite o desbravar de caminhos em direcção à luz, proporcionando a compreensão de nós mesmos e dos outros. Aqui reside mais uma ambiguidade do Gótico, designada por David Punter como “dialectic of monstrosity” (Punter 1998: 46), princípio que sempre se manteve no Gótico desde o início. Esta ambiguidade entra em contacto com a verdadeira essência do Gótico, isto é, o domínio da duplicidade, factor que constitui a raiz desta tradição literária. Assim, o monstro, apesar de constituir uma ameaça à lei social, devido aos actos por si cometidos, não deixa de funcionar como um catalisador de conhecimento. A sua obsessão deixa claro que esta não é mais do que a obsessão de qualquer ser humano dito normal e que a suposta realidade não é tão pacífica como parece. Neste sentido, Dexter assemelha-se a Frankenstein quando Punter defende que a sua presença permite o contacto com o submundo inconsciente, o universo que se esconde por detrás da máscara social: “ (...) a world beyond the law makes a symbolic descent to the underworld (…).” (Punter 1998: 50). Esta descida ao submundo é igualmente defendida como essencial por vários críticos, uma vez que a mesma constitui a raiz do Gótico enquanto tradição literária. Desta forma, Leslie A. Fiedler refere, em *Love and Death in the American Novel* (1966), que: “it was necessary to call hell to the rescue, and to find in the world of nightmare images adequate to the history of man.” (Fiedler 1966: 136). Assim, imergir no pesadelo é algo necessário para reconstruir a história pessoal de cada indivíduo, encontrando raízes que, de certo modo, justifiquem determinados comportamentos ou acções. É a partir da aceitação e compreensão do conceito de “locked-room of mind” (Graham 1989: 49), termo comum no gótico que remete para um lugar inesperado, inexplicável, caótico, bárbaro e susceptível à transgressão, que o exterior pode ser compreendido sem receios, estabelecendo-se deste modo a ordem banal e racional que proporcionará o auto-conhecimento do indivíduo e da sociedade circundante.

No caso de Dexter, os seus homicídios funcionam, não só para fazer derrubar convenções sociais pré-estabelecidas, mas também para a compreensão de si próprio e, consequentemente, da problemática social que rege o comportamento do homem enquanto ser reprimido. Assim, existe um desejo manifesto de restabelecer a sua integridade através da junção de partes “soltas” da sua identidade e, simultaneamente, isso irá permitir a união de episódios específicos, que possibilitarão a compreensão da história social. Deste modo, como Hawthorn defende, na sua obra já mencionada, Dexter manifesta “ (...) a desire to re-establish his integrity, to bring the different parts of his life together.” (Hawthorn 1983: 55). Não é por acaso que o seu irmão Brian surge na obra de Lindsay. A sua aparição funciona como o confronto de Dexter com a sua história pessoal e, de certo modo, é a partir do contacto com Brian que Dexter pôde reconstruir o seu “puzzle” mental e clarificar certos aspectos perdidos na confusão da sua memória, nomeadamente no que concerne à morte da sua mãe, facto que sempre o atormentou. Também é certo que pode constituir um problema o facto de se querer encontrar algum tipo de unidade ou consistência, gerando deste modo uma obsessão constante, tal como Hawthorn igualmente observa: “ (...) the problems in the situations arise from the unity rather than from the duality of character.” (Hawthorn 1983: 56).Contudo, no caso de Dexter, o confronto com Rudy era algo indispensável, pois a sua obsessão em competir com alguém igual a si mesmo (não em termos de razões) foi atenuada a partir do momento da morte do seu duplo. Uma vez que só poderia existir lugar para um, Dexter acabou por tirar partido deste conflito, facto que permite visualizar que a sua personalidade é vulnerável ao sentimentalismo, o que contribui para esta nova concepção de vilão com coração.

Como se tem vindo a referir ao longo desta temática, o *serial killer* é retratado pela ficção como um ser alienado ou um *outsider*, mas que, no entanto, não é mais do que o reflexo das nossas próprias perversões, medos ou desejos reprimidos, sendo um produto da cultura social. Desta forma, podemos encontrar, de um modo geral, várias semelhanças entre o vampiro e o *serial killer*, os quais podem ser considerados como monstros contemporâneos ou vilões míticos que se transformaram em ícones culturais imortalizados. Em primeiro lugar, ambas as figuras são incapazes de estabelecer relações pessoais ou contacto com os outros seres humanos, recorrendo à artificialidade para se integrar minimamente em contexto social e passar despercebido. De seguida, podemos verificar que o seu corpo e a sua mente não apresentam qualquer deformação ou qualquer tipo de doença física ou psicológica, permanecendo intactos na sua personalidade, facto que suporta a ideia de que o *serial killer* não sofre de nenhuma doença mental. Posteriormente, é de realçar que ambos são seres atormentados e desamparados, uma vez que padecem de uma fraqueza comum: a inexistência de laços familiares estáveis e saudáveis. É igualmente relevante mencionar que ambos experimentam o conflito interior através das suas compulsões, as quais potencializam a canibalização dos outros seres humanos. Outro factor comum é o modo como viabilizam essa mesma canibalização: o vampiro destrói com os dentes, enquanto que o *serial killer* destrói com as mãos, embora haja aqueles que prefiram o canibalismo, como é o caso de Hannibal Lecter. Finalmente, ambos vencem a mortalidade no sentido em que permanecem intactos na memória popular, não só devido às acções maléficas que praticam, mas também porque personificam medos humanos reais. Assim, o *serial killer*, personagem que impera no período contemporâneo, é equiparado ao vampiro, figura central na ficção do século transacto e, nesse sentido, personificam monstros humanos codificados como elementos sobrenaturais. Ambos são o que Bakhtin designa como “grotesque body” e que Simpson apoia com bastante veemência, ou seja, são personagens que dominam o mundo, mas que, ao mesmo tempo, são dominadas por este num acto de transferência recíproca de energia: “ (...) the grotesque body that swallows the world and is itself swallowed by the world.” (Simpson 2000: 4). Como o próprio Simpson indica, a boca e os dentes do vampiro são os símbolos primordiais do corpo grotesco. Estes funcionam como o veículo de consumo da vida à medida que esta é retirada da vítima. No caso do *serial killer*, as suas mãos podem remeter para este simbolismo numa época contemporânea, uma vez que representam o consumo da vida humana. Por isso, esta ideia funciona como a nova versão ou consciência moderna do vampiro. Todas estas semelhanças entre o vampiro e o *serial killer* designam temáticas caracterizadoras do domínio gótico que proporcionaram a popularidade da chamada *horror story*. Assim, é através destas personagens de ficção que a “ (...) horror story transformed private nightmares into communal events.” (Simpson 2000: 9). Através dos seus horrendos actos, o leitor confirma os seus medos mais profundos acerca da condição humana e, por isso, o *serial killer* pode ser encarado como um visionário traumatizado com uma pseudo-aura divina.

### O “Cientista Louco”: da ficção popular ao demónio contemporâneo

Quando falamos em vilão, monstro ou demónio contemporâneo, associados às características que têm vindo a ser mencionadas ao longo deste capítulo, surge também a figura do “cientista louco” que se relaciona com a personagem Dexter, uma vez que este lida com a ciência no seu quotidiano.

Segundo a definição comum, o “cientista louco” é uma personagem pertencente à ficção popular, especificamente à ficção científica. Desde os tempos passados, têm circulado na imaginação popular figuras arquétipas que lidam com o conhecimento esotérico ou sobrenatural. Bruxas, videntes ou feiticeiros foram mantidos à margem por respeito ou puro medo das suas supostas habilidades em lidar com demónios. Contudo, estas personagens partilham com o “cientista louco” algumas características, como o seu comportamento excêntrico e a sua capacidade para criar vida ou gerar morte. Desde o século XIX, os registos sobre ciência em termos de ficção têm vacilado entre noções científicas sobre a salvação da sociedade ou, por outro lado, a sua desgraça ou condenação. Consequentemente, a personalidade do cientista ficcional oscila entre o virtuoso e obsessivo, o sóbrio e o insano.

Segundo várias concepções críticas, o cientista é equiparado a um deus, pois este possui um certo poder sobre a natureza, no sentido em que tem a capacidade de tornar a morte em vida ou vice-versa. Na história do Gótico, existem várias testemunhas deste facto, isto é, personagens que lidam com a morte e a vida de modo pouco convencional, como é o caso do vampiro, de modo mais explícito e, indirectamente, o “cientista louco”. O protótipo do “cientista louco” é Victor Frankenstein, criador do seu monstro epónimo. Apesar de Frankenstein ser uma personagem amistosa, não deixa de possuir em si o elemento crítico da condução de experiências proibidas, que ultrapassam o limite do inadmissível. Frankenstein foi treinado como alquimista e como cientista moderno, transformando-se no elo de ligação entre duas eras diferenciadas. Outro arquétipo de cientista louco é o Dr. Faustus, reconhecido por ter vendido a sua alma ao demónio. A venda da sua alma representa, simbolicamente, a obtenção de um grau superior de conhecimento ou poder sobrenatural, tal como acontece com a figura do cientista. Como se pode constatar, a figura do “cientista louco” possui firmes raízes na tradição gótica, vindo já desde os clássicos ou antepassados.

Uma vez que o cientista possui este poder sobre a natureza, a transcendência quanto à realidade humana confere-lhe também uma força criativa extrema, que pode assemelhar-se a um género de artista. Dexter comunga, igualmente, desta perspectiva por variadas razões. Em primeiro lugar, é a sua função de analista forense que lhe permite recorrer a várias experiências científicas, que poderão alterar a vida social, talvez tornando-a um pouco melhor ao se descobrirem determinados crimes, mas, por outro lado, a sua actividade como justiceiro, que exerce em horário pós-laboral, fornece-lhe competências para lidar com a morte, como se a mesma se tratasse de uma companheira de longa data. O facto de lidar com sangue, quer no desempenho da sua actividade profissional, quer nos seus “tempos livres”, indica que Dexter interage, simultaneamente, com a vida e a morte e, por isso, é comparado a um deus por decidir quem vive ou morre, possuindo assim maior poder do que os restantes seres humanos. Assim, Dexter encerra em si o segredo da vida e da morte, transcendendo a sua condição humana e a sua mortalidade, sendo designado por Kenneth Graham, em *Gothic Fictions: Prohibition/ Transgression* (1989), como “ (...) a monster of special effects.” (Graham 1989: 79).

Por outro lado, ao analisar padrões sanguíneos em contexto profissional, Dexter pode associar-se, em sentido metafórico, à imagem do artista que projecta na tela o resultado da sua criatividade. Neste sentido, a sua arte de analista forense funciona como um símbolo do espírito, pois a mesma proporciona uma visão transcendental, ou seja, ao analisar cada gota de sangue com uma visão dupla, não se contenta com o óbvio e o imediato. A arte é isto mesmo, é olhar para lá do óbvio e compreender a verdadeira significação do que se encontra representado. Assim, a ciência também é sinónimo de criatividade, já que permite a criação de algo novo, capaz de transformar a Humanidade. Deste modo, o “cientista louco” constitui a representação simbólica do génio criativo, pois, apesar de sucumbir face aos perigos da ciência, o facto é que esta figura é fonte de originalidade e criação. São os seus terrores pessoais que permitem esta ligação com a criatividade, ou seja, é o domínio inconsciente que explora o lado mais original e criativo do ser humano e que exerce, ao mesmo tempo, um poderoso efeito na personalidade humana. É a sua alienação e a sua ambiguidade psicológica que contribuem para a capacidade de criar algo novo. Lyall Watson também partilha desta opinião, ao observar, na sua obra *Dark Nature: A Natural History of Evil* (1995) que: “the eruption of obsessive fears and terrifying desires (...) represents a part of our own innermost selves.” (Watson 1995: 244). Tal como Jung complementa, o nosso *dark side* ou *shadow* é essencial para a nossa sobrevivência física e psicológica, teoria igualmente partilhada por Lyall Watson, na sua obra anteriormente citada. Assim, segundo este crítico, o inconsciente humano é “ (...) an essential part of our complete being, so vital that without it we could disintegrate and die.” (Watson 1995: 248).

Para exemplificar esta questão do “cientista louco”, associado também ao génio criativo, podemos estabelecer uma relação entre Dexter e Hannibal Lecter, verificando que a sua personalidade e o seu comportamento inserem-se, plenamente, nesta temática. Assim sendo, o famoso Dr. Lecter, personagem da trilogia de Thomas Harris, é um psiquiatra que desenvolve avaliações psiquiátricas para os tribunais de Maryland e Virginia, enquanto que Dexter é um analista de padrões sanguíneos, pertencente ao Departamento da Polícia de Miami. Lecter possui gostos artísticos sofisticados nas áreas da pintura e da música, e Dexter, por seu lado, manifesta um apreço especial pela obra de Pollock, ao mesmo tempo que possui substanciais conhecimentos sobre barcos e pesca. Lecter, como o seu nome indica, é um leitor que analisa a mente humana, devorando-a literalmente, uma vez que dissecar a mente é semelhante à dissecação do próprio corpo humano. Por sua vez, o nome Dexter remete, não só para a habilidade em desenvolver actividades com perícia, especialmente com as mãos (neste caso, manejar o bisturi para dissecar o corpo e também a mente da vítima), mas também para a destreza de pensamento e acção.

Contudo, em oposição a todo este cenário, existe o outro lado de ambas as personalidades, aquele que Jung designou como *shadow* e que Dexter define como *Dark Passenger*. Lyall Watson também se debruçou sobre esta questão, definindo o inconsciente humano como “(...) an essential part of our complete being, so vital that without it we could disintegrate and die.” (Watson 1995: 248). Neste sentido, podemos afirmar que cada ser humano representa um potencial assassino em série, pois vê a sua vida ser invadida por sentimentos e emoções provenientes das personagens literárias, existindo, assim, uma identificação entre o público e a entidade ficcional. Leitores e personagens são, desta forma, conduzidos no mesmo sentido, já que ambos estão sujeitos a actos perversos, o que faz com que o limite entre ficção e realidade seja, fortemente, abalado. Nesta perspectiva, somos levados a reflectir sobre a própria existência humana, a qual é dominada por instintos animalescos e/ou paixões perversas, tal como sustenta Darwin na sua teoria sobre a evolução das espécies. Também Camille Paglia partilha desta opinião quando afirma, em *Sexual Personae* (1990), que “nature is a Darwinian spectacle of the eaters and the eaten.” (Paglia 1990: 16).

Retrocedendo um pouco, como podemos inserir, então, estas semelhanças entre Dexter e Lecter na temática do “cientista louco” como vilão contemporâneo? Os seus prazeres perversos, quer de Dexter ou Lecter, advêm do excesso de cultura e conhecimento científico, que os transformam em vítimas da maldade resultante das suas obsessões científicas, as mesmas que corromperam Dr. Jekyll ou Dr. Seth Brundle (*The Fly –* 1986). Nestes casos, e tendo sempre em mente que Dexter é a representação moderna desta questão, o excesso de ambição intelectual aparenta controlar, totalmente, a vontade do indivíduo. Deste modo, acaba por afastar-se das experiências ou vivências do homem comum, dedicando-se, obsessivamente, a projectos megalómanos que o conduzem à destruição física e psicológica.

Dexter encontra na sua profissão o refúgio perfeito para melhorar a sua técnica enquanto *serial killer*, fechando-se no laboratório para engendrar a sua nova forma de actuação, tentando sempre ultrapassar os limites de si mesmo. Ao dar vida às suas aspirações, transforma-se num ser irresponsável, que perde o significado da sua origem como ser humano, causando deformidades e distorções da realidade. Isto acontece porque os seus métodos experimentais produzem monstruosos distúrbios com efeitos irreversíveis. Por isso, Lyall Watson afirma que “villains grip the imagination with a force no hero can hope to match” (Watson 1995: 3), destacando que a força dos vilões é superior à dos heróis, uma vez que são os maus actos que ficam marcados na memória. Também Erasmo de Roterdão em *O Elogio da Loucura* (1509) defende que a sabedoria afasta o homem da felicidade, sendo considerada como uma praga que entrega o homem a uma vida de tristeza e melancolia: “As disciplinas surgem na vida humana ao mesmo tempo que as outras pestes.” (Roterdão 2007: 50). Por isso, “ (...) quanto maior for a sabedoria, menos feliz é a vida” (Roterdão 2007: 22) e, neste sentido, refere a imagem de Cupido como exemplo desta questão, uma vez que a infância é vista como a época mais feliz do homem, devido à inexistência de pensamentos académicos. Como o próprio Erasmo afirma: “Cupido nunca deixa de ser menino? Porquê? Porque é frívolo, não pensa nem faz coisa sensata.” (Roterdão 2007: 27). O tema da corrupção humana face ao excesso de pensamento e sabedoria é igualmente explorado por Alberto Caeiro em muitos dos seus poemas, onde os títulos por si só nos remetem para esta ideia, por exemplo, *Há Metafísica Bastante em Não Pensar em Nada* (1914).A sua rejeição do pensamento advém da ideia que o mesmo possui em que pensar é sinónimo de destruição e decomposição. O homem deveria entregar-se ao sentimento e aos mistérios da vida e não à razão, factor que pode conduzir à degradação da sua essência, como se pode constatar em *O Livro do Desassossego*, cuja primeira edição só veio a público em 1982. Assim, estamos perante a negação da metafísica, valorizando-se a aquisição do conhecimento através de sensações não intelectualizadas e, por isso, a interpretação do real não deve ser feita pela via da inteligência. Ao anular o pensamento metafísico e ao voltar-se apenas para a visão total perante o mundo, Caeiro elimina a dor de pensar que tanto o afecta.

Como já foi mencionado anteriormente, a perversidade inerente ao cientista advém do excesso de racionalidade que o afasta da realidade, desenvolvendo, assim, as suas ambições de modo obsessivo e violento. Contudo, esta violência não é, necessariamente, destrutiva, uma vez que a mesma é geradora de criatividade, produzindo algo novo através de técnicas experimentais. A insistência do cientista em determinados projectos megalómanos, apesar de por vezes originar a própria destruição individual, como no caso de Seth Brundle, em *The Fly* (1986), ou de Dr. Jack Griffin, em *The Invisible Man* (1897), de H.G. Wells, não invalida que a ciência não possa ser também sinónimo de criatividade, porque gera algo novo que pode ser utilizado para o desenvolvimento da sociedade. A destruição do indivíduo consiste, neste caso, num sacrifício pela ciência, assemelhando-se ao episódio bíblico da crucificação de Jesus Cristo pelo bem da Humanidade, facto que comprova a ideia inicial de que o cientista pode ser equiparado a um deus. Assim, o excesso de conhecimento e a violência que daí pode surgir são impulsionadores da criatividade, tal como defende Lyall Watson: “The violence involved is awesome, but not necessarily destructive. Our universe was born in an outburst of unlimited ferocity, which paved the way for creativity.” (Watson 1995: 24). Nesta perspectiva, esta força negra demonstra que a mudança é algo imprescindível para a evolução da Humanidade, ajudando a purificar os corações por meio da piedade e do terror: “The dark force, whatever it may be, represents the unconventional, the capricious, and suggests that advance occurs more often as a result of profound change.” (Watson 1995: 23). Para que esta purificação seja proveitosa, é também necessário ter em consideração que “(...) our universe, in its turn, may have been born in just this way, out of a black hole somewhere else.” (Watson 1995: 21). Neste sentido, a origem do universo num buraco negro terá uma analogia com a origem do mal, ou seja, a negritude da mente sempre esteve presente no ser humano, desde a própria criação do universo. Por isso, é necessário aceitá-la como parte integrante da natureza, sendo necessárias as figuras demoníacas para o demonstrar, como é o caso do “cientista louco”.

Tal como tem vindo a defender-se ao longo deste capítulo, esta criatividade que provém da violência permite a identificação entre o “cientista louco” da ficção gótica e o próprio artista, podendo, inclusivamente, estabelecer-se uma comparação entre ambos. Como Roger Shattuck observa, na sua obra *Forbidden Knowledge* (1996):

Today, we see science and art as essentially opposed activities. It is worth pointing out the close proximity of their origins in “the disinterested attitude.” In science, it became the ideal of objectivity and impersonality in the pursuit of empirical truth; in art, it became the aesthetic attitude, art for art´s sake, and the separation of art from utility and morality. And from the start, both science and art employed the word *experiment* to refer to their new endeavours and products. (Shattuck 1996: 309).

Também as inúmeras teorias abordadas por Branimir Rieger, na sua obra *Dionysus in Literature: Essays on Literary Madness* (1994),determinam a inconsciência e impulsividade que dominam o artista, as quais estão relacionadas, como vimos, com o próprio cientista. Importa mencionar que a imagem do escritor, segundo Rieger, poderá ser usada neste estudo como representação de Dexter enquanto cientista, já que todas as artes se conjugam para nele formar uma unidade indivisível. Assim, a primeira das teorias de Rieger tem a ver com uma perspectiva humanitária, que defende que o escritor é o reflexo das personagens que gera, existindo uma relação entre o seu estado mental e a criatividade expressa nas mesmas. Neste sentido, como o próprio autor afirma: “Mental illness, it would seem, is a necessary but unfortunate price authors must pay” (Rieger 1994: 34), contribuindo tal facto para uma visão mórbida da criatividade, não sendo em si mesma um fenómeno negativo, tal como já foi mencionado anteriormente. Colocando esta teoria humanitária de Rieger numa perspectiva “dexteriana”, podemos afirmar que Dexter funciona como o produto das suas investigações científicas, pois, ao investigar os crimes que vão acontecendo na cidade de Miami, tenta também melhorar a sua técnica enquanto *serial killer*, evitando cometer os mesmos erros para não ser descoberto. Tudo isto é um reflexo da sua criatividade, não só enquanto artista científico, mas também como *serial killer*. Esta teoria humanitária defende ainda que o escritor é um ser vulnerável à insanidade, devido ao seu passado e às memórias reprimidas da infância, as quais irão afectar a sua escrita. Assim, pode equacionar-se a hipótese de uma escrita circular, conceito que pressupõe um regresso ao ponto de partida, ou seja, regresso às origens e às vivências daí subjacentes. Também Dexter partilha desta ideia, sendo fácil testemunhar este facto, uma vez que ao longo da obra de Lindsay e da série televisiva dominam os *flashbacks* sobre a sua infância e adolescência, períodos essenciais na sua “formação” enquanto assassino em série. Por isso, é devido ao seu passado sombrio e de elevada pressão psicológica que a sua vida adulta é modificada para sempre, transformando-o num ser reprimido, que encontra na ambiguidade a sua razão de viver. É a partir desses *flashbacks* que apreendemos o verdadeiro significado da essência “dexteriana”, pois as obsessões, desejos e experiências são revelados de forma mais intensa, à medida que são acompanhados pelo natural fluxo das imagens reflectidas na obra e na série televisiva. Assim, a sua função enquanto investigador forense não é algo acessório, porque pressupõe um processo de auto-conhecimento, de recriação da própria personalidade, unificando aspectos tanto da vida como da morte, constituindo esta uma verdade universal para toda a arte.

Ainda no que concerne às teorias presentes na obra de Branimir Rieger, convém também salientar o papel das evidências empíricas, que advogam que o escritor, apesar de todos os processos inconscientes que dominam a sua existência, é uma pessoa saudável a todos os níveis, contrapondo a ideia de que os artistas têm, necessariamente, de possuir algum tipo de doença mental para serem produtivos. De acordo com este autor, as doenças mentais não são sinónimo de produtividade artística, pelo contrário, são fontes de auto-destruição: “Mental illness, if it does anything, blocks rather than facilitates writing.” (Rieger 1994: 38). Assim, podemos concluir, em *Darkly Dreaming Dexter*, que o cientista/artista apenas está sujeito a um maior grau de impulsividade, espontaneidade e inconsciência, factores muito importantes no desenvolvimento do seu lado obscuro enquanto criador e, consequentemente, no processo de reconhecimento da sua identidade pessoal. Não é, por isso, considerado como doente mental, uma vez que possui capacidade de discernimento e recorre ao seu encobrimento perante a sociedade, já que os seus actos fora do contexto profissional seriam imediatamente condenados, independentemente das suas verdadeiras intenções. Nesta sequência de ideias, importa mencionar a comparação do artista com o louco e, para a qual, várias características comuns confluem, segundo Herberto Helder, autor que representa dignamente a ambiguidade artística. Assim, o artista e o louco possuem ideias próprias que se alimentam de “intransigência, emoções truculentas, cândida violência” (Helder 2006: 105), e vivem no limiar do medo, fazendo deste um aliado irrefutável do processo criativo. Assim, esta vocação selvagem da desordem, que faz da ironia uma arte por si mesma, irá estimular o pensamento, no sentido de o conduzir a novos horizontes, tendo sempre presente a duplicidade interior do cientista/artista e, consequentemente, o paradoxo que constitui a existência humana.

Para representar com exactidão esta questão relativamente à presença da perversidade na criação artística, sem nunca esquecer a sua relação com a figura de Dexter, podemos referir a obra de referência de Edward Hirsch, *The Demon and the Angel: Searching for the Source of Artistic Inspiration* (2002), na qual se defende que a arte emerge a partir da luta entre estas duas forças opostas: o anjo, representante da presença luminosa que direcciona o artista, e o demónio, personalizado na figura do duende, mandatário das forças misteriosas que impulsionam a acção do seu lado duplo. Esta dualidade, segundo Hirsch, é um ingrediente necessário quando se trata do domínio artístico, pois este último é, ele mesmo, o reflexo dos dualismos interiores do artista, que vão provocar os momentos de inspiração necessários à arte. No artista surgem combinados estes dois lados opostos, tal como tem vindo a ser mencionado: o anjo, símbolo do lado mais positivo e criativo, e o demónio, representado na figura do duende e que simboliza a destruição. Estas duas fontes de oposição equivalem, de certo modo, a Apolo e Dionísio: o primeiro como representante da harmonia, moderação, ordem e razão, em contraste complementar face ao segundo, o deus do êxtase, da desordem e do excesso. Assim sendo, podemos verificar que, à primeira vista, Dexter manifesta, essencialmente, um comportamento dionisíaco por ser um assassino em série, mas, analisando mais profundamente esta questão, é importante mencionar que não só a desordem ou o excesso estão presentes na sua personalidade. Por ser equiparado à imagem do justiceiro, facto que o distancia dos restantes homicidas, Dexter possui também características dignas de Apolo, uma vez que é um ser racional, ao escolher minuciosamente as suas vítimas, analisando os seus perfis e as atrocidades cometidas, pondo de parte a hipótese de matar por matar. Demonstra possuir também um sentido de organização, já que a sua acção incide na tentativa de restabelecer a ordem numa sociedade entregue ao vício e à corrupção. Neste sentido, a personalidade de Dexter possibilita o cruzamento entre o domínio da luz e da criatividade com o domínio da obscuridade, contribuindo para o desenvolvimento da ideia de que as forças opostas são parte integrante da identidade humana. Esta dicotomia não é apenas inerente a Dexter ou a outros vilões/artistas, porque o homem dito normal também está sujeito à acção destas forças opostas, que funcionam como fracturas do ser. No entanto, o artista é encarado como alguém que convive de perto com o perigo, procurando a experiência limite para a sua arte, seja ela qual for. O duende irá ser responsável por uma inevitabilidade dramática, que não poderá ser explicada em nenhuma circunstância, tal como Hirsch observa: “ (...) a mysterious power which everyone senses and no philosopher explains.” (Hirsch 2002: 10). Esta inevitabilidade dramática conduz-nos à reflexão de que a inspiração artística só é possível na presença da morte, elemento que irá provocar medo e pânico mortal: “The duende doesn´t come at all unless he sees that death is possible.” (Hirsch 2002: 11). Para exemplificar este facto, Lindsay recorreu à retratação da violência na figura do cientista, sendo esta a representação de um acto desumano, através do qual o homem se sente vivo, gerando-se um paradoxo inevitável. Neste sentido, Dexter acaba por se transformar num objecto mecanizado, pois o seu sistema de actuação irá repetir-se como meio de atingir o sublime.

Porém, a diferenciação entre anjo e demónio não colocará em desvantagem, desde logo, o lado luminoso e racional, pois ambas as forças nunca poderão sobreviver desconectadas uma da outra, existindo sempre uma estreita ligação entre elas por pertencerem ao mesmo universo: o domínio do transcendente. Assim, a personagem Dexter nunca faria o mesmo sentido se não possuísse em si o anjo como força racional e de equilíbrio, uma vez que a essência da personagem reside nesta dicotomia entre o seu lado de justiceiro e a sua acção enquanto assassino em série. Nesta perspectiva, podemos considerar que Dexter, ao dedicar-se, simultaneamente, a uma prática científica e criminal, representa e simboliza a interacção entre a vida e a morte, da qual resulta o cruzamento indissolúvel entre criação e destruição, consistindo a visão trágica do seu trabalho na compreensão desta importante contradição. Assim, Dexter demonstra que o prazer e a dor são duas dimensões essenciais e naturais da vida e do trabalho artístico, tal como defende Nietzsche, em *A Origem da Tragédia* (1871), e, para uma correcta interpretação da existência humana, o indivíduo deve confrontar-se não só com o “prazer originário pela aparência”, mas também com “a contradição e a dor originárias.” (Nietzsche 1871: 58). Neste sentido, a sua arte vai procurar decifrar o sentido do mundo e a atitude humana, colocando-se na óptica da vida, pois ambas são o produto de um combate perpétuo, de uma tensão entre forças em interacção, que só de modo periódico e instável se unificam para gerar algo novo: “O segredo comum é que dos dois princípios inimigos possa nascer algo novo, e nesse novo os instintos divididos apareçam como unidade.” (Nietzsche 1871: 293).

Como conclusão desta temática, é importante mencionar que a mesma envolve um elevado grau de ambiguidade, como tem vindo a ser referido. Estamos perante a manifestação de uma sublimação e transfiguração da força destruidora em potência criadora. O impulso artístico de Dexter, enquanto homem da ciência, pode ser rectificador da sua bestialidade natural e, neste caso, a sua arte converte-se na filosofia que tenta explicar a verdadeira essência do mundo, isto é, ela é a afirmação da vida perante a crueldade e o horror, colocando-se para além do bem e do mal.

Contudo, é relevante esclarecer que não estamos perante um elogio ao homicídio no seu sentido literal, mas sim no sentido de verificar o modo como este afecta o desenvolvimento da ciência reproduzida em Dexter, incluindo a sua percepção por parte do meio social. Por isso, é essencial ter em consideração que a arte, na sua generalidade, fazendo também a ciência parte desta concepção, tem lançado provocações veementes sobre a relação entre o apetite do público pelo macabro e a disposição do próprio autor em saciá-lo, aspecto a que Lindsay não ficou alheio aquando da escolha desta personagem tão controversa. Neste sentido, podemos também evocar a obra *On Murder Considered as One of the Fine Arts* (1827), de Thomas De Quincey, a qual refere que a originalidade dos homicidas seria comparável à genialidade criativa de grandes pintores ou outros artistas. Por isso, o autor sugere que os homicídios sejam avaliados pela sua beleza estética e apreciados, portanto, devido à sua condição artística, não nos esquecendo que estamos perante o domínio do tom irónico. Nesta obra, De Quincey descreve as actividades assassinas de um grupo de aristocratas e as experiências que daí resultam, nas quais existia uma espécie de graduação do crime onde os mais originais eram considerados como “grandes artistas”. Assim, segundo este autor, o acto criminal é similar ao acto artístico, na sua necessidade de estabelecer um diálogo com a tradição para atingir a perfeição em termos de técnicas que irão permitir a obtenção de determinados efeitos. Para exemplificar esta ideia, De Quincey menciona o seguinte na sua obra:

People begin to see that something more goes to the composition of a fine murder than two blockheads to kill and be killed – a knife – a purse – and a dark lane. Design, gentlemen, grouping, light and shade, poetry, sentiment, are now deemed indispensable to attempts of this nature. (De Quincey 1827: 263).

Por sua vez, em *Darkly Dreaming Dexter*, os crimes de Dexter podem igualmente ser equiparados, de uma maneira metafórica, a grandes obras de arte, uma vez que pressupõem um amplo conhecimento a diversos níveis: análise prévia do *background* das suas vítimas; observação exaustiva do seu comportamento; detalhado conhecimento anatómico, fornecido em parte pela actividade profissional que exerce; deambulação pelo espaço citadino e, por conseguinte, apreensão das imagens que daí resultam, as quais contribuem fortemente para a sua formação enquanto observador e criador. Assim, estes aspectos acima mencionados, e outros que poderiam ser também associados à personalidade de Dexter, contribuem para uma representação simbólica mental de grande importância, que irá ser responsável pela realização artística e pela elaboração dos seus planos macabros. Por isso, pode afirmar-se que esta representação simbólica pressupõe um “estudo” prévio, um trabalho árduo de preparação pessoal que terá sido essencial na catalogação de Dexter como um dos mais originais na história do homicídio em série e, por isso, associado ao elogio do homicídio.

Na ficção gótica, o vilão, pela sua independência, solidão e rebeldia, possui muitas afinidades com o artista. Então, podemos afirmar que o vilão, o artista e o escritor gótico caminham todos na mesma direcção: todos desafiaram os valores culturais e sociais tradicionais, vivendo na sociedade como *outsiders*, tentando revelar o seu *dark side* e, por isso, estão condenados ao propósito de demonstrar também o seu próprio interior obscuro. Como Leslie Fiedler concluiu, em *Love and Death in the American Novel* (1966): “Dedicated to producing nausea, to transcending the limits of taste and endurance, the gothic novelist is driven to seek more and more atrocious crimes to satisfy the hunger for “too-much” on which he trades.” (Fiedler 1966: 134).

É por este motivo que personagens góticas já aqui referidas podem ser vistas como heróis faustianos e também como representações do artista. Elas são, ao mesmo tempo, destruidoras e criadoras e é esta ambiguidade que lhes fornece a sublimidade gótica. Daí a observação de Kenneth Graham, na sua obra designada *Gothic Fictions: Prohibition / Transgression* (1989):

They create awful doubts reason and imagination and about sanity and madness in the internal world; about the beneficence of political and religious structures and attitudes in social life; about the ambivalence of God and Satan, good and evil, at the metaphysical level of existence. (Graham 1989: 262).

Concluindo este assunto, podemos afirmar que o excesso de intelectualismo e os seus perigos são profundamente denunciados pelo romance Gótico em geral, remetendo-nos para a natureza paradoxal da arte e da escrita, as quais vivem numa constante tensão entre forças opostas. Assim, podemos afirmar que a actividade intelectual também possui o seu *dark side*, do qual se deverá ter consciência para que não nos tornemos suas vítimas.

## Dexter: A Voz do Grotesco

“There is no exquisite beauty,

Without some strangeness in the proportion”

Francis Bacon (Lord Verulam)

O termo Grotesco e o universo gótico possuem uma relação muito próxima, uma vez que o primeiro encontrou no segundo um meio de expressão e de abrangência de significado, contribuindo, não só para a sua própria evolução enquanto parte integrante da arte e da literatura, como também para a evolução do conceito de Gótico.

O conceito de Grotesco deriva da língua italiana (*la grottesca* ou *grottesco*), designando um estilo estético e ornamental que, primeiramente, surgiu entre o povo romano. Contudo, foi a partir do período renascentista que o termo adquiriu uma nova abrangência, designando não só uma corrente estética pertencente à antiguidade romana, mas também algo que permitia o contacto com o lado sinistro e macabro da existência humana, algo totalmente diferente da tradição habitual. É importante referir também que Grotesco e Arabesco remetem para domínios distintos e, por isso, não deverão ser confundidos: enquanto que o Grotesco se encontra ligado à estética, arte e literatura, o Arabesco transporta-nos para o universo da decoração, funcionando como um ornato configurado com imagens de plantas, frutos, folhas, animais reais ou fantásticos.

O Grotesco, enquanto característica artística, neste caso no que concerne à literatura, possibilita a mistura de vários parâmetros que, por si só, se definem como ambíguos; por exemplo, o Grotesco permite a convivência entre humanidade e criminalidade, combinados num hibridismo. É neste domínio que surge a obra de Jeff Lindsay, pois todos os elementos que a constituem precipitam-se numa direcção comum, isto é, todos eles conjugam-se para a sua caracterização como obra com fortes traços grotescos. Nesta perspectiva, o Grotesco manifesta-se efusivamente do início ao fim da obra, ainda que certos aspectos possam passar despercebidos.

Destacando algumas características que caracterizam *Darkly Dreaming Dexter* como obra grotesca, podemos começar pela imagem do monstro ou do vilão, o qual ocupa uma posição predominante neste sub-género literário. Segundo a perspectiva grotesca, as figuras nocturnas, infernais e abismais, ao contactarem com o lado mais obscuro da existência humana, produzem visões do que realmente se passa no Universo. Através da sua caricatura e/ou da sátira, recorrendo-se, para esse efeito, à linguagem irónica, podemos compreender que estas figuras não pertencem apenas ao mundo imaginário, uma vez que permitem o contacto com a realidade. Então, estamos presente um cenário sinistro, já que é o monstro que possibilita essa consciência do real, ao contrário do que seria de esperar. Desta forma, este sentimento de estranheza, provocado pelo vilão, faz com que tenhamos uma perspectiva totalmente diferente da habitual, pois tomamos contacto com o que insiste em permanecer oculto por detrás da normalidade aparente. Como Wolfgang Kayser defende, na sua obra *The Grotesque in Art and Literature* (1981): “ (...) something ominous and sinister in the face of a world totally different from the familiar one.” (Kayser 1981: 21). Assim, uma vez que o Grotesco lida com a estranheza, o horrendo e o execrável, vai ao encontro do segredo da existência, isto é, de que esta também convive com a tragicidade. Então, a normalidade não pode ser tomada como garantida, já que é constantemente ameaçada. É aqui que se manifesta no público a consciência do terror e do seu poder na desintegração do mundo. Contudo, esta não deixa de ser uma confusão agradável, pois é notória a atracção das pessoas por tudo o que é trágico ou funesto. Observemos, então, o caso de Dexter. Embora não deixe de se sentir algum receio e incómodo por se saber que um assassino vagueia pelas ruas (principalmente por parte do departamento policial), os crimes de Dexter são, de certo modo, cobiçados, havendo inclusive candidatos à autoria dos mesmos, auto-designando-se por Justiceiros. No caso de *Darkly Dreaming Dexter*, é o crime que une a população, já que este é praticado em prol do bem comum. Assim, a normalidade passa a coexistir com o bizarro e o lúgubre, originando um todo conturbado e povoado por elementos sobrenaturais, não sendo estes, necessariamente, fantasmas ou monstros “lovecraftianos”. Este é um dos princípios do Grotesco, ou seja, a convivência entre a beleza/normalidade com o feio/anormal, tal como Kayser destaca: “ (...) the coexistence of beautiful, bizarre, ghastly, and repulsive elements.” (Kayser 1981: 79). Foi anteriormente referido que a realidade, segundo a perspectiva grotesca, é invadida por elementos bizarros e sobrenaturais, não querendo isto significar a interferência de figuras estranhas como aquelas imaginadas por Lovecraft. Assim, verificamos que existe uma fusão do corpo humano com outras formas não humanas e este domínio do não humano também pode aplicar-se a nível psicológico, ou seja, representa tudo aquilo que atormenta a mente, mas que não tem forma física visível. Em *Darkly Dreaming Dexter*, esse elemento não humano, essencialmente grotesco, manifesta-se em termos da acção do seu *Dark Passenger*, uma vez que este interfere com o seu domínio psicológico, levando a personagem a vaguear entre a sanidade e momentos de loucura. Por isso, Kayser observa que: “(...) inhuman faces have invaded the familiar world.” (Kayser 1981: 58).

A convivência entre a personagem e o seu duplo proporciona a intimidade entre sanidade e insanidade psicológica, como foi referido anteriormente. Contudo, é certo que a insanidade atinge ambas as “personagens”: Dexter como ser artificialmente social, que implementa um jogo de personalidade que não lhe pertence, mas que, ao mesmo tempo, invoca para si mesmo o papel de justiceiro, e Dexter como *serial killer*, que movimenta todas as suas forças para a satisfação dos seus macabros desejos. É importante não esquecer também que Dexter manifesta uma intenção de praticar o bem, mesmo que não seja através dos meios morais e éticos mais aceitáveis, facto que acaba por originar a insurreição de forças negativas, quer no seu interior, devido à dificuldade de auto-controlo, quer no exterior, devido à tentativa de imitação por parte do seu irmão. Assim, podemos afirmar que não existe uma doutrina do bem que não se associe, inevitavelmente, ao mal, pois a obsessão em praticar o bem pode gerar o mal, ainda que de modo inconsciente. Esta constitui mais uma prova de que a natureza humana se interliga, desde logo, com forças negativas, sendo estas as responsáveis pela concepção negativa da vida, que vai ao encontro da doutrina calvinista da depravação inata do indivíduo que não escapa ao seu pecado original. Nesta perspectiva, as palavras seguintes de Wolfgang Kayser ilustram esta ideia da conjugação de formas opostas no ser humano, sendo Dexter o representante desta concepção: “ (...) the monstrous fusion of human and nonhuman elements as the most typical feature of the grotesque style.” (Kayser 1981: 24). Por isso, a falta de unidade é recorrente na perspectiva do Grotesco ao lidar com a ambiguidade e, como pode verificar-se, Dexter testemunha esta mesma divisão devido ao confronto entre forças no seu interior existindo, neste sentido, “ (...) something uncanny about these things.” (Kayser 1981: 152).

Ao aproximar a luz das trevas ou a normalidade da aberração, o Grotesco desafia os limites da condição humana e propõe a humanização do demoníaco, ou seja, passa a existir, assim, um certo Grotesco realista. Isto significa que aquilo que é bizarro e funesto é colocado ao nível da percepção humana, transformando-se em algo presente que não pertence apenas ao domínio transcendental. Ao humanizar o demoníaco, este passa a não ser tão “estranho” e a ser encarado como parte integrante da natureza humana. Dexter, por ser apresentado como um *serial killer*, é desde logo condenado porque, em senso comum, o homicídio deve ser sempre repreensível, independentemente das suas reais intenções. Contudo, Lindsay ofereceu ao leitor uma nova visão sobre a figura do assassino em série, imagem essa que deixa transparecer as problemáticas e receios do homem contemporâneo. Seguindo esta linha de pensamento, podemos encontrar como equivalente, em termos temáticos, a obra *Diary of a Madman* (1835), do autor russo Nikolai Gogol (1809 – 1852). Nesta *short-story*, escrita na primeira pessoa e em formato de diário, Gogol centra-se na figura do homem comum, fornecendo uma perspectiva mais real da incapacidade física e psicológica a que o ser humano se encontra sujeito, as quais revelam as preocupações vividas na época. Nesta obra, o autor russo não exemplifica este aspecto através do artista, como muitos autores o fazem, por este ser considerado como um ser superior e de impulsos/emoções incontroláveis. Em vez disso, é o homem real que é representado, exemplificando, por isso, o que acontece com a generalidade do ser humano quando confrontado com um ambiente social opressivo. Como Kayser refere, “(...) it is cruel, oppressing environment which drives the poor fellow into a kind of madness that physically incapacitates and ultimately kills him.” (Kayser 1981: 124). Desta forma, o trabalhador comum, ou o designado *white-collar worker*, ganha um papel de destaque, exemplificando os receios contemporâneos. Dexter também pode representar este trabalhador e homem comum que, quando em contacto com um meio social transgressor, é capaz das mais horrendas acções, as quais, de certo modo, são influenciadas pelo seu domínio psicológico, pela sua mente povoada por terrores pessoais e pelas vozes estranhas entoadas pelo seu *Dark Passenger*. É o seu universo psicológico que fornece importantes contribuições à perspectiva grotesca, pois é ele que mantém o indivíduo na sua forma mais real e primitiva.

Contudo, Wolfgang Kayser vai mais longe na sua abordagem sobre o Grotesco e defende que a ficção gótica com contornos grotescos é responsável pela expressão do medo da vida sentido pelo ser humano. Uma vez que o mundo não é fiável, Kayser observa que:

In this way the kind of strangeness we have in mind is somewhat more closely defined. We are so strongly affected and terrified because it is our world which ceases to be reliable, and we feel that we would be unable to live in this changed world. The grotesque instills fear of life rather than fear of death. (Kayser 1981: 184).

Por isso, o Grotesco remete para a dificuldade de adaptação ao mundo, tal como podemos observar através da personagem criada por Jeff Lindsay. O crítico até aqui mencionado, Wolfgang Kayser, defende também que: “We are unable to orient ourselves in the alienated world, because it is absurd.” (Kayser1981: 185) e vai mais longe, ao afirmar que:

It is primarily the expression of our failure to orient ourselves in the physical universe. Finally, the tragic does not remain within the sphere of incomprehensibility. As an artistic genre, tragedy opens precisely within the sphere of the meaningless and the absurd the possibility of a deeper meaning – in fate, which is ordained by the gods, and in the greatness of the tragic hero, which is only revealed through suffering. (Kayser 1981: 185).

Assim, é esta desorientação no universo físico que dá origem a um sentido mais profundo da tragédia e do caos. Esta extensão do conceito de Grotesco dá-se devido à monstruosa natureza dos seus ingredientes e à subversão da ordem e da proporção. Kayser destacou ainda que a verdadeira essência do Grotesco reside no completo distanciamento da realidade. Na sua opinião, o Grotesco não é uma imitação, mas um produto de uma imaginação selvagem e sem limites, sendo uma importante técnica de alienação (Kayser 1981: 31). Desta forma, o Grotesco contribui para uma renovação da vitalidade artística, fornecendo às artes contemporâneas novos olhares sobre aspectos que devem ser levados em consideração para um melhor entendimento da natureza humana. Nesta perspectiva, esta ideia manifesta o novo sentido que o Grotesco pretende dar às artes contemporâneas, uma vez que existem outros aspectos que devem ser levados em conta para um melhor entendimento da existência humana. Desta forma, “the new art wants to destroy the rationalistic concatenation of our world view, as well as the treacherous connections perceived by our senses” (Kayser 1981: 168) e, por isso, o horrendo e o monstruoso, originados a partir do nosso universo inconsciente, devem ser encarados como partes integrantes do belo, dando origem a um mundo misterioso, mais do que simplesmente aterrador ou inaceitável: “The marvelous is always beautiful, no matter how unreal it is... Gradually the mind becomes convinced of the higher reality inherent (...).” (Kayser 1981: 169). Desta forma, o misterioso assume a forma de beleza alternativa, mesmo que as suas características possuam contornos irreais ou horrendos. Só o contacto com estas mesmas características permitirá uma adaptação da mente à sua presença e, gradualmente, possibilitará uma aceitação como realidade superior, merecedora de igual respeito, e a sua integração enquanto particularidade do ser humano.

Neste âmbito, podemos afirmar que o Grotesco implica a presença de monstros, de poderes maléficos que adquirem variadas formas. Na obra em estudo, tais monstros surgem sob a forma humana, já que Dexter representa a fusão entre homem e monstro, na mesma constituição corpórea. A presença de Brian, o seu irmão, irá causar um confronto mais acentuado com o seu duplo e, por isso, o seu *Dark Passenger* acaba por adquirir contornos humanos ao ser representado na imagem de Brian. Contudo, mesmo apesar de estar completamente familiarizado com a presença do seu duplo, este assume, de certo modo, a forma de elemento alienígena, de “coisa”, de força apocalíptica subjacente à distorção da realidade, ideia igualmente esboçada por Kayser: “One could use another descriptive phrase and characterize the grotesque as the objectivation of the «It», the ghostly «It» (...).” (Kayser 1981: 185).Esta ideia vai ao encontro da temática inerente a *Alien* (1979), de Ridley Scott, em que o homem manifesta a capacidade de gerar monstros no seu interior, sendo uma forma de exorcização dos seus próprios demónios. Também os espaços desertos e áridos que o filme retrata podem simbolizar a própria aridez emocional, a lacuna de certos sentimentos que não poderá ser preenchida devido às constantes obsessões e perversões que o interior humano comporta. Victor Eustáquio, na sua obra *O Carrossel de Lúcifer* (2008), debruça-se também sobre esta questão da perversão, associada, inevitavelmente, ao domínio do inconsciente e observa que: “O problema da perversão não é o desvio que ela implica, não tem a ver com a natureza mais ou menos sórdida do objecto fetiche adoptado. O problema são as consequências psíquicas que daí resultam, na sua relação com o outro (...).” (Eustáquio 2008: 141). Nesta perspectiva, destacam-se igualmente as palavras de D.H. Lawrence, uma vez que este autor defende a qualidade alienígena do povo americano e, consequentemente, Dexter também se encontra inserido nesta caracterização, não só por fazer parte da sociedade americana, mas também enquanto *serial killer* dominado por forças ocultas: “The old American art-speech contains an alien quality, which belongs to the American continent and to nowhere else.” (Lawrence 1971: 7).

Outra ideia descrita pelo Grotesco, e que se assume como essencial na caracterização de Dexter, tem a ver com a fusão entre elementos orgânicos e mecânicos, ou seja, a fusão entre o próprio corpo humano e o objecto usado para a sua auto-satisfação. Nesta perspectiva, o bisturi usado para os seus crimes e toda a parafernália de objectos que os mesmos envolvem, funcionam como simbologia destrutiva, sendo considerados como uma extensão do seu próprio corpo, ideia igualmente defendida no musical de Tim Burton, *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (2007), já que a personagem apenas considera o seu braço completo quando empunha a navalha. Estes objectos são considerados grotescos, já que o seu fim implica a destruição da vida humana e, deste modo, o homem/vítima é reduzido à condição de “fantoche” ou “marioneta”, algo que pode ser modificado através da simples acção de outro elemento e dos objectos por si escolhidos para tal transformação. Voltando a mencionar Kayser quanto a este assunto, o mesmo afirma que: “Among the most persistent motifs of the grotesque we find human bodies reduced to puppets, marionettes, and automata, and their faces frozen into masks.” (Kayser 1981: 183). Esta questão pode também ser facilmente relacionada com a obra de Washington Irving, designada *The Legend of Sleepy Hollow* (1820), onde os objectos científicos usados assumem a forma grotesca, ao terem como principal objectivo a investigação de uma lenda sobre uma macabra assombração, the Headless Horseman. Ao mesmo tempo, estes objectos científicos contribuem para a caracterização da personagem principal, Ichabod Crane, como um ser alienígena, um não-nativo que transporta consigo a novidade, factor causador de estranheza entre os habitantes de Sleepy Hollow. Contudo, é importante mencionar também que o Grotesco pode ser sinónimo de criatividade através da destruição, isto é, os estados de loucura manifestados por Dexter permitem a criação de novos cenários de crime e novos meios para os efectuar. Muitas vezes, é através dos seus sonhos e das suas visões que Dexter decide o modo como perpetrar um crime, incluindo até novos meios de desmembramento e novos modos de persuasão e sedução das suas vítimas. Assim, é através desta criatividade que Dexter irá conseguir, não só melhorar a sua técnica, mas também manter a sua máscara perante a sociedade: “ (...) insanity, quasi-insanity, and dreams are used to define the source of creativity.” (Kayser 1981: 184).

É relevante destacar também que a identificação desta personagem como identidade grotesca, possui também raízes históricas, ou seja, a formação dos próprios Estados Unidos da América pode ligar-se à génese da mente de um assassino. A identidade do país nasceu, como é sabido, da violência por parte dos povos invasores, do combate aos nativos índios para a colonização forçada das terras por eles ocupadas. Por outro lado, um assassino também é originado a partir da violência que advém dos aspectos traumáticos do seu passado e que possibilitam a sua formação como ser violento e propenso à destruição. Chegando a este ponto, podemos obter uma conclusão que relaciona a realidade histórica do país com a emergência deste tipo de seres maléficos: as culpas ancestrais de um país, que neste caso remetem para o violento combate com os índios, podem renascer nestas figuras violentas, funcionando como uma metáfora. As situações passadas de um país proporcionam a formação de vícios sociais e a regeneração do homem e da própria comunidade através da violência. Uma vez mais, a história social possui uma influência fundamental na história individual do ser humano e, tendo em conta a obra em questão, ambas conjugam-se através do vínculo comum da violência, factor que as caracteriza como elementos, demarcadamente, grotescos. É certo que a história de todos os países possui relatos de batalhas ou outras situações onde a violência obteve um lugar de destaque, mas é preciso lembrar que os Estados Unidos da América constituem a grande potência mundial e sempre marcaram presença na maioria das guerras registadas mundialmente. Assim, podemos afirmar que a sua historicidade desde sempre se pautou por acções violentas, em número muito maior do que aquelas verificadas noutros países europeus, por exemplo. Para vincar esta ideia, surgem as palavras de D.H. Lawrence acerca da história americana, na qual os períodos de tensão contribuíram para a sua caracterização enquanto nação envolta em constantes mitos, factor que perdura na actualidade: “America has never been easy, and is not easy today. Americans have always been at a certain tension.” (Lawrence 1971: 11). Nesta perspectiva, podemos afirmar que a formação violenta dos Estados Unidos da América proporciona a emergência de seres potencialmente traumatizados que, consequentemente, irão originar situações de perigo, onde a violência impera como requisito indispensável. Neste sentido, porque possuirá este país o maior número de *serial killers* ou, por outro lado, porque terá sido vítima do monstruoso ataque ao World Trade Center?

Deste modo, podemos afirmar que a ficção gótica com contornos grotescos, para além de ser baseada no distúrbio das normas culturais, fornece um vasto repertório de simbolismos para os tempos em que a ordem colapsou ou, simplesmente, se desvaneceu. A nação americana, desde sempre tem sido fortemente abalada por eventos ou mudanças “incríveis” e, por isso, pode dizer-se que o horror tem sido o seu género predilecto. Por isso, Nöel Carrol, na sua obra *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart* (1990), observa o fim do chamado *American Dream*. Segundo as suas palavras: “Commentators have traded on the suggestive verbal substitutability of the *American Dream* with the *American Nightmare*.” (Carrol 1990: 214).

# Capítulo 3 - Dexter: o registo literário e a abordagem televisiva



## As principais diferenças entre ambas as perspectivas

*Dexter*, como é de conhecimento geral, é uma premiada série televisiva do canal Showtime, exibida desde 2006 nos Estados Unidos da América e transmitida em Portugal pelo canal FX desde 2007. Baseada na obra *Darkly Dreaming Dexter* de Jeff Lindsay, a série tem como protagonista o actor estadunidense Michael C. Hall, que dá vida a um especialista forense em amostras sanguíneas, pertencente ao Departamento da Polícia de Miami. Valendo-se deste facto, ele é também um assassino em série, que mata criminosos que a polícia não consegue trazer à justiça. A sua identidade dupla deve permanecer escondida de todos, incluindo da sua irmã, Deborah, da namorada, Rita, e dos seus companheiros de trabalho. Na infância, tendo ficado órfão aos quatro anos, Dexter é adoptado por Harry Morgan, um polícia que desde logo detecta a sua tendência homicida. Com isso, consegue canalizar todo o fascínio de Dexter pela dissecação de seres vivos para algo que ele acredita ser “do bem”: caçar os infractores da lei que estão acima da justiça. Dexter, que possui essa tendência criminosa devido a traumas de infância, consegue ser um homem muito educado, carismático e respeitado pelo departamento onde trabalha. Mas Dexter esforça-se em tentar ter sentimentos que não consegue possuir, apenas para preservar a aparência de um ser humano “normal”. De dia, Dexter surpreende todos ao conseguir rastrear cada passo de um assassino, seguindo as suas pistas com uma meticulosidade assustadora, já que a sua mente assassina guia-o através dos passos dos criminosos de Miami. Após o dia de trabalho, à noite, Dexter recorre a todo o conhecimento técnico que possui e ao seu instinto de *serial killer* para encontrar e castigar os criminosos, fazendo justiça pelas próprias mãos. Isto faz com que viva um contraste diário entre o bem e o mal. Neste sentido, a série televisiva narra a trajectória da sua vida dupla por meio de *flashbacks* e, paulatinamente, vai desvendando diversos segredos das personagens, criando um ambiente de constante *suspense*.

De um modo geral, este é o resumo da obra de Lindsay e, posteriormente, da adaptação televisiva, o que, aparentemente, parece coincidir entre ambas. Contudo, é preciso analisar mais detalhadamente ambas as produções para verificar as principais diferenças entre elas, contribuindo, desse modo, para um estudo mais aprofundado da temática “dexteriana”. Como já foi mencionado anteriormente, a primeira temporada da série televisiva *Dexter* é baseada no romance *Darkly Dreaming Dexter* de Jeff Lindsay. Contudo, existem inúmeras diferenças entre ambos os registos, desde aspectos adicionados à série até reajustamentos ou modificações de elementos pertencentes à fonte original, isto é, a obra literária.

A principal alteração entre ambos os registos e que, de certo modo, constitui uma grande diferença, tem a ver com o final da obra e da série. A obra de Lindsay termina com a morte de Migdia LaGuerta (tenente do departamento policial) por parte do Tamiami Butcher e, consequentemente, a descrição do cenário fúnebre e a apetência de Dexter por este tipo de cerimónias: “I know it is a nearly human weakness, and it may be no more than ordinary sentimentality, but I have always loved funerals. For one thing they are so clean, so neat, so completely given over to careful ceremonies.” (Lindsay 2004: 285). Por outro lado, na série, Maria LaGuerta não sofre o mesmo destino, pois, por ser uma personagem central no enredo, transita para as temporadas seguintes, servindo como uma espécie de líder que mantém Dexter em contacto com o quotidiano.

Outra das alterações, que é considerada pelos críticos como uma mudança menor, tem a ver com o facto de Dexter, no romance, falar espanhol fluentemente, enquanto que na série apenas aparenta dominar algumas palavras, que são usadas esporadicamente. Exemplo disso são as palavras ou expressões frequentes que dirige aos seus colegas de trabalho, manifestando o domínio da língua espanhola: “Hasta luego, Ángel”, I said.” (Lindsay 2004: 35). Contudo, outras personagens como a tenente Maria LaGuerta ou Ángel Garcia, o colega de Dexter - ainda que os seus nomes tenham sido alterados - permanecem fiéis relativamente à obra e representam na perfeição a sociedade de Miami, conhecida pela sua faceta latina, onde a língua espanhola é um factor dominante. Esta diferença menor entre a série e o romance de Lindsay poderá, talvez, traduzir-se numa tentativa de acentuação do facto de Dexter ser um *outsider*, um homem que, apesar de conhecer pormenorizadamente a cultura de Miami, rege-se por leis próprias e, por isso, a recusa no domínio da língua predominante pode constituir um modo de não identificação com essa mesma tradição. Assim, este é mais um aspecto que distancia Dexter da imagem de Hannibal Lecter - o assassino/génio que domina várias línguas e que se caracteriza pela sua elevada intelectualidade -, uma vez que este apenas aparenta dominar a língua espanhola.

A principal diferença entre ambos os registos reside na identidade do outro assassino, o *Ice Truck Killer*, chamado de *Tamiami Butcher*,na obra de Lindsay. Tamiami remete para uma zona do estado da Florida, que faz a ligação entre Tampa e Miami. É em hotéis à beira da famosa Tamiami Trail, auto-estrada americana que liga Tampa a Miami, que o homicida comete a maioria dos seus crimes, nomeadamente o assassinato de prostitutas. É certo que Lindsay tem uma especial apetência por centrar os seus enredos na cidade de Miami ou próximo dela, uma vez que este foi o local que o viu nascer e onde permanece até à actualidade. Por isso, possui um amplo conhecimento desta cidade do estado da Florida, não só dos seus aspectos positivos, mas também dos vícios e problemáticas que envolvem Miami, entendendo, assim, que este local pode perfeitamente gerar personalidades como a de Dexter Morgan. Como o próprio Lindsay refere, numa das suas várias entrevistas: “I grew up in Miami and still think of it as my home. Unfortunately, it´s the Miami of 25 years ago that´s really my home. The fact that it still has a reputation as a place where Dexter is plausible was a bonus”.[[18]](#footnote-18)

Michael Cuesta, produtor executivo da série, foi igualmente fiel à ideia de Lindsay, centrando também a acção na cidade de Miami. Contudo, o aspecto que os diferencia tem a ver com as denominações dadas ao outro assassino. Apesar de Lindsay e Cuesta recorrerem a designações distintas, ambos reflectem a mesma preocupação, isto é, desencadear a acção no sentido de intensificar a problemática de Dexter ao deparar-se com alguém semelhante a si mesmo. Contudo, Michael Cuesta optou por centrar-se, directamente, na imagem do camião frigorífico, veículo de transporte dos cadáveres, sendo o assassino, desde logo, apelidado como *Ice Truck Killer*. Por outro lado, Jeff Lindsay, apesar de destacar também a presença do camião frigorífico no enredo, recorreu a um nome diferenciado para, talvez, como já foi mencionado anteriormente, reforçar a origem, o local privilegiado para os seus homicídios e o *modus operandi* deste novo assassino. O seu modo de actuação remete, sem dúvida, para traumas do passado, pois podemos constatar que a sua acção apenas tem origem no puro instinto de matar por matar, manifestando até um certo desprezo pelas suas vítimas, que são escolhidas aleatoriamente. Ao usar prostitutas para chamar a atenção de Dexter e ao espalhar os seus cadáveres ao longo dos motéis à beira da estrada, significa que as vítimas apenas são usadas para o aperfeiçoamento da sua técnica e talvez por isso o cenário do crime seja tão frio e desprovido de qualquer tipo de encenação. O seu critério de escolha remete para mulheres fragilizadas e marginalizadas por uma sociedade que em nada é afectada aquando do seu desaparecimento. Contudo, é notória a evolução do seu modo de actuação, uma vez que aperfeiçoa a técnica do exangue das vítimas, deixando no local do crime várias pistas sobre o passado de Dexter, facto que desencadeia neste último a dúvida persistente de que, talvez, poderá ser ele próprio o Tamiami Butcher.

Voltando um pouco atrás, convém reflectir sobre a escolha do camião frigorífico utilizado no transporte das vítimas, tanto na obra literária, como na adaptação televisiva. É de senso comum que estes veículos refrigeradores estão associados ao transporte de carne para evitar a putrefacção da mesma. De um modo geral, este aspecto pode simbolizar a semelhança entre a carne animal e a carne humana, uma vez que ambas estão sujeitas à perecidade, se não forem devidamente conservadas. Ao transportar as suas vítimas desmembradas num camião frigorífico, o *Ice Truck Killer* ou *Tamiami Butcher* pretende preservá-las como troféu, reafirmando a ideia de que apenas mata pelo prazer do momento, sendo o ser humano um mero objecto no seu cenário de jogo, facto que o distingue de Dexter.

Outra diferença que se pode verificar entre a série e o romance de Lindsay tem a ver com a relação entre os dois assassinos, que partilham laços de sangue, sem que Dexter o saiba inicialmente. No romance de Lindsay, Dexter é levado a acreditar que ele poderá ser o autor dos crimes perpetrados pelo Tamiami Butcher, devido a uma série de estranhos sonhos que o ligam ao homicídio. O indício final é uma fotografia manchada, obtida através de uma câmara de vigilância, de um homem que se assemelha a Dexter. Depois do Tamiami Butcher raptar Deborah, a irmã adoptiva de Dexter, este é confrontado com a situação, apenas terminando com o inevitável confronto entre os dois assassinos. Posteriormente, é revelado que este recente assassino não é mais do que o irmão biológico de Dexter, Brian, que igualmente testemunhou o brutal homicídio da sua mãe. No registo televisivo, estes aspectos surgem da mesma forma em que estão presentes na obra literária, embora Brian tenha adquirido o nome de Rudy, protésico de profissão. Este aspecto, relacionado com a sua profissão, não é retratado na obra de Lindsay, mas Michael Cuesta desenvolveu aqui uma brilhante ironia, que encaixa plenamente no tipo de obra em que se baseou. Assim, ao escolher esta profissão para Rudy, o produtor recorreu à mesma estratégia utilizada por Lindsay, ou seja, a sua profissão retrata a sua actividade pós-laboral, tal como Dexter. Enquanto Dexter é um analista de padrões sanguíneos e um *serial killer* em simultâneo, Rudy constrói próteses e, ao mesmo tempo, é um *serial killer*, cuja assinatura se rege pelo desmembramento das suas vítimas, o que não deixa de ser irónico. Este facto possibilita a íntima ligação entre os dois irmãos, pois as suas profissões funcionam como verdadeiros opostos das “actividades” que mantêm fora do horário de trabalho, aspecto que dá à obra um tom de humor negro. Relativamente a esta diferença entre a série e a obra literária, podemos afirmar que, neste sentido, ambos os registos funcionam como o complemento um do outro: no romance é-nos dada toda a informação necessária sobre Dexter, relegando Brian um pouco para segundo plano - uma vez que não existem muitos dados sobre ele, pois permanece como personagem misteriosa -, enquanto que na série é alargada a visão sobre Rudy, permitindo a ligação entre ambas as personagens e destacando a ideia de que as semelhanças entre eles podem indiciar algo mais profundo, ou seja, o facto de serem irmãos biológicos.

Outra das diferenças entre a série e a obra literária tem a ver com o facto de algumas personagens secundárias serem modificadas, em termos de nomes ou características pessoais. Assim, a detective LaGuerta é chamada de Migdia no romance e Maria na série, talvez devido ao facto do produtor querer reforçar a sua origem latina, escolhendo um nome que, de certo modo, é transversal a todas as línguas. Também o primeiro nome do agente Doakes é alterado para James na série televisiva, enquanto que em *Darkly Dreaming Dexter* este é chamado de Albert. A personagem de Camilla Figg é aquela que mais transformações sofreu na adaptação da obra ao meio televisivo. Assim, no romance de Lindsay, esta é uma jovem colega de laboratório de Dexter, muito cobiçada pelos homens, mas que demonstra uma simpatia especial por Dexter, não fosse ele um exemplo de poder de sedução. Como próprio Dexter destaca: “But as she saw me, she came up onto her knees, blushed, and watched me go by without speaking. She always seemed to stare at me and then blush.” (Lindsay 2004: 29). Ao colocar a figura de Camilla na obra, Lindsay poderá ter tido como objectivo reforçar o facto de que um assassino em série é desprovido de sentimentos e, como tal, a ideia de uma possível relação, meramente sexual ou não, é algo inconcebível na mente de Dexter. Mesmo apesar de todas as tentações a que possa estar sujeito, Dexter apenas está interessado numa relação de aparência e não foi por acaso que encontrou em Rita a mulher “ideal” – fragilizada e sexualmente desinteressada, devido aos abusos físicos e psicológicos que sofreu por parte do ex-marido. Na adaptação televisiva, a imagem de uma jovem sedutora dá lugar a uma mulher de meia-idade que no passado havia trabalhado com o pai adoptivo de Dexter, tendo acompanhado o crescimento deste desde o momento da sua adopção. Esta acaba por ser uma personagem importante na série, uma vez que consegue estabelecer com Dexter uma espécie de relação maternal. Camilla, que nunca teve filhos e que sempre conviveu com Dexter, viu nele o que mais se aproximou de um filho; por seu lado, Dexter, que nunca experienciou o afecto maternal, pôde sentir com Camilla algo diferente do que estava habituado, chegando mesmo a gostar dela verdadeiramente. Esta estratégia utilizada na série televisiva é muito importante para a evolução da personagem, pois é a partir da sua relação com Camilla que Dexter adquire o “estatuto” de assassino com coração, permitindo uma transformação da personagem em termos de valores sentimentais.

De seguida, podemos constatar, em *Darkly Dreaming Dexter*,que Dexter menciona constantemente a sua necessidade de matar devido à constante pressão exercida pelo seu *Dark Passenger* e, muitas vezes, refere-se a ele próprio como “nós” (“we” ou “us”), fazendo alusão à ambiguidade da sua personalidade. Como o próprio menciona: “It´s such an important moment, and a real relief for both of us, the Dark Passenger and I.” (Lindsay 2004: 155).Na primeira temporada da série, existe apenas uma referência ao *Dark Passenger*, numa cena que não está contemplada na obra literária, ou seja, o esfaqueamento de Ángel pelo Tamiami Butcher. Só na segunda temporada da série passam a existir múltiplas referências ao *Dark Passenger*, embora esta não seja muito baseada na segunda obra, *Dearly Devoted Dexter* (2005), existindo apenas um ou outro aspecto que é comum a ambas.

Outra diferença entre a série e o romance tem a ver com o aspecto físico de Dexter e Rudy. Na obra literária ambos são idênticos fisicamente, facto que pretende reforçar os laços genéticos que os unem. Por outro lado, os actores escolhidos para desempenhar ambos os papéis (Michael C. Hall como Dexter e Christian Camargo como Rudy Cooper) são distintos quanto à sua aparência, facto que permite realçar a sua diferença no que concerne ao homicídio em série. Dexter é capaz de observar o interior não só de cada pessoa - ao matar apenas aqueles que realmente merecem -, mas também da sociedade em geral, contribuindo para o despertar de consciências. Por seu lado, Rudy associa-se um pouco à imagem de Jack, the Ripper, uma vez que o que importa é apenas a satisfação do seu desejo primário, o acto de matar por matar e, deste modo, atingir Dexter. Nesta perspectiva, a escolha de aparências distintas, no que concerne aos respectivos actores, permite reforçar a ideia de que, mesmo apesar de serem irmãos biológicos e assassinos em série, estes são muito diferentes um do outro, nomeadamente no que respeita às suas verdadeiras intenções no acto de liquidar.

Outra questão que a série explora com sucesso é a movimentação de diferentes assuntos em paralelo ao tema principal. Existe uma “história” primária – a qual consiste no jogo de perseguição constante entre Dexter e o Tamiami Butcher –, que origina um desenvolvimento secundário, envolvendo a carreira de Deborah e a perseguição ao assassino. Não é só ao nível de Deborah que se centram estes acontecimentos paralelos, pois, de certo modo, todas as restantes personagens que giram em torno de Dexter acabam por ver as suas vidas afectadas pelo misterioso assassino em série. Contudo, é a sua irmã adoptiva e a sua namorada que possuem um papel mais relevante, uma vez que representam a sua ligação com o mundo, com o terreno. Elas, de certo modo, personificam o sentimentalismo que Dexter insiste em negar e que o mantém em contacto com o lado humano da existência. Assim, Deborah possibilita a ligação de Dexter à família e mantém viva a presença de Harry, o seu pai; por outro lado, Rita, a sua namorada, representa o futuro em termos familiares, pois é com ela que Dexter irá constituir uma verdadeira família, como pode observar-se nas temporadas seguintes da série televisiva.

Como conclusão desta temática, sobre as diferenças entre o romance e a adaptação televisiva, convém realçar a extrema importância da introdução da série, que fornece ao público informações pertinentes sobre o estilo de vida de um *serial killer*. Assim, a introdução exibe uma fantástica montagem sequencial, onde acções quotidianas como barbear, utilizar o fio dentário, vestir ou confeccionar o pequeno-almoço são utilizadas, simbolicamente, para evocar a natureza sombria de Dexter, que se rege por princípios de perfeição, eficácia e repetição. Esta técnica decorre um pouco da adaptação cinematográfica, no ano de 2000, da obra de Bret Easton Ellis, *American Psycho* (1991), em que Patrick Bateman é igualmente colocado em cenários de acções quotidianas, como tomar banho, praticar exercício físico, barbear ou aplicar cremes de beleza. Através desta técnica, ficamos a compreender melhor a natureza da personagem e os princípios que movem um *serial killer*. Também em *The Hours* (2002), adaptação cinematográfica feita por Stephen Daldry, da obra literária com o mesmo título(1998), de Michael Cunningham, é utilizada esta importante técnica: a acção é centrada em algo banal, como a preparação de uma festa e a compra de flores para a decoração. Assim, estas acções banais focam a atenção do leitor/espectador em assuntos do quotidiano de qualquer pessoa, indicando que, por detrás da banalidade, podem surgir aspectos complexos e perturbadores, revelando as próprias obsessões das personagens. Por todos estes motivos e muitos mais, *Darkly Dreaming Dexter* é uma obra controversa, que se entende ter gerado polémica por lidar com as profundezas da mente humana. Apesar de todas as críticas negativas por ser demasiado violenta, a adaptação televisiva veio revolucionar o mundo do pequeno ecrã, ao colocar à vista de todos aquilo que insiste em permanecer oculto ou, em alternativa, aquilo que insistem em considerar como proibido. Amada por muitos, que a colocam ao nível de *The Sopranos* (1999), *Twin Peaks* (1990) ou *Buffy, the Vampire Slayer* (1997), e detestada por vários, que a consideram como uma má adaptação literária, com ténues rasgos de realidade e que apenas oferece violência gratuita, o facto é que *Dexter* já atingiu um patamar de culto na temática do homicídio em série, tendo inclusivamente sido reconhecida com dois prémios Emmy.

## *Dexter* e a influência da televisão gótica

Ultrapassadas já a Idade do Gelo e a Idade da Pedra como períodos históricos que, de certo modo, moldaram o ser humano, avançamos agora na direcção da Idade da Paranóia, em que o medo invisível se transforma no assunto contemporâneo. O Gótico americano encontra na psicopatologia a sua verdadeira origem e, por isso, a psique é o objecto de estudo por excelência. Uma vez que o homem contemporâneo oscila entre a lucidez e a loucura, entre a realidade exterior e o terror da mente, tal facto acaba por reflectir-se nas várias correntes artísticas, pois a arte alimenta-se da tendência humana para o mal. Desta corrente contemporânea e da apetência do público por temáticas que explorem esta dualidade humana nasce o conceito de *Gothic Television*, apesar de esta não ser uma categoria utilizada em televisão. Segundo Helen Wheatley, “(...) Gothic television is understood as a domestic form of a genre which is deeply concerned with the domestic, writing stories of unspeakable family secrets and homely trauma large across the television screen.” (Wheatley 2006: 1). Por isso, a televisão que recorre à corrente gótica, como veículo de transmissão de ideias e valores, está relacionada com histórias domésticas, segredos familiares e dramas que assombram a pacatez e harmonia do lar. Neste sentido, o público/espectador sente-se atraído por este tipo de enredos, pois, de certo modo, revê-se neles por experiência própria, uma vez que a televisão gótica lida com a estranheza que pode existir por detrás daquilo que é mais familiar.

O conceito de *gothic television* relaciona-se também com a tradição literária, pois esta é uma definição que se aplica quando existe adaptação televisiva de uma obra literária decorrente do domínio gótico. É aqui que se insere a série *Dexter* porque, como é de conhecimento geral, esta constituiu uma adaptação do romance de Jeff Lindsay em estudo, *Darkly Dreaming Dexter*. A série *Dexter* possui características que, desde logo, a remetem para o universo da televisão gótica, não só por ser uma adaptação de uma obra gótica. Assim, como defende Helen Wheatley, este novo tipo de conteúdos televisivos, para além de outras características especiais, possui “ (...) highly stereotyped characters and plots, often derived from Gothic literary fiction (...) ” (Wheatley 2006: 3), como é o caso da dualidade entre o herói e o seu duplo ou a família que esconde terríveis segredos do passado, que vão sendo revelados à medida que o enredo avança, como por exemplo em *Desperate Housewives* (2004), série televisiva criada por Marc Cherry. Assim, estas e outras temáticas – como as histórias onde o terror é explorado ao máximo com intenção de provocar puro medo no espectador; típicas representações do mundo sobrenatural como vampiros ou fantasmas, por exemplo, na série *Supernatural* (Eric Kripke - 2005) ou imagens de estranheza (*uncanny)*, premonições, *déjà vus*, etc., como é o caso, nas séries *The Others* (John Brancato, Michael Ferris – 2000) ou *The Dead Zone* (Michael Piller, Shawn Piller - 2002). Todos estes exemplos constituem narrativas organizadas de modo complexo, que recorrem a técnicas televisivas e cinematográficas susceptíveis de causar impacto, como os *flashbacks*, montagens de memórias das personagens ou a presença de cenários escuros dominados por sombras e espaços fechados, técnicas estas que podem ser apreciadas na série *Dexter*. Assim, o recurso da personagem a *flashbacks* psicológicos e memórias, que vão moldando a sua personalidade enquanto herói/assassino, e a utilização de espaços fechados e escuros, onde este procede aos seus rituais, transformam a série *Dexter* num bom exemplar de televisão gótica contemporânea. Pelas temáticas que envolvem, não só a televisão como também o cinema gótico, já que ambos regem-se por padrões idênticos, podemos afirmar que estes caracterizam-se pelo expressionismo da consciência, uma vez que o medo subjacente não é mais do que uma projecção dos nossos próprios terrores pessoais ou desejos proibidos que povoam o inconsciente humano. Por exemplo, quem não gostaria de cometer justiça pelas suas próprias mãos perante actos de pedofilia ou homicídio de inocentes? Quem não se identifica um pouco com os actos de vigilantismo de Dexter, mesmo apesar de este ser um assassino em série? Assim, a série televisiva acaba por produzir no espectador, não só um sentimento de revolta perante injustiças de tal calibre, mas também um desejo de actuação heróica. Contudo, o facto de lidar com os seus terrores pessoais, acaba por causar na audiência um sentimento de inquietação e perturbação, uma vez que o interior humano é muito mais perigoso do que a realidade exterior: “ (...) even the bravest man amongst us is afraid of himself”.[[19]](#footnote-19) Este aspecto deriva do facto do homem possuir sempre um estado de animalidade ou primitivismo, o qual corresponde a um nível pré-humano que se pode manifestar a qualquer momento devido a uma “ (...) loss of faith in the sanity of the world” (Jackson 1981: 117), tal como Rosemary Jackson observa, na sua obra *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981). Por isso, a televisão e o cinema gótico lidam, directa ou indirectamente, com o horror e com várias formas de demónio, pois cada ser humano constitui, como já vimos, um potencial monstro. Assim, Dexter constitui, por si só, um exemplo de demónio contemporâneo, não só por ser um *serial killer*, mas também porque encarna a tensão entre a superfície aparente e o interior degradado do ser humano.

Fred Botting, na sua obra *Gothic* (1996), relembra também a conexão entre a literatura gótica e o cinema como produto da modernidade, resultante da difusão cultural da corrente gótica do século XX. Para isso, muito contribuíram séries como *The X-Files* (Chris Carter – 1993) e *Millennium* (Chris Carter - 1996) como melodramas góticos. Contudo, o Gótico não se encontra presente apenas na literatura, a qual acaba por influenciar o mundo do pequeno ecrã, já que este está também contido no quotidiano do ser humano que, pelo seu conteúdo, pode originar programas televisivos de raiz gótica. Por exemplo, programas como *The Oprah Winfrey Show* (Oprah Winfrey – 1986 - CBS) – que explora situações de homicídios, pedofilia, violência doméstica, entre outros –, ou casos como o de O.J. Simpson e o abuso de crianças em que Michael Jackson se viu envolvido, podem ser interpretados como elementos góticos, essencialmente devido ao seu conteúdo macabro. Pelas suas convenções, personagens envolvidas, enredos, etc., estes acontecimentos focam-se na dualidade entre vítima e vilão. Assim, pode afirmar-se que não são apenas os conteúdos que envolvem terror explícito ou *suspense* psicológico - apesar de estes casos produzirem no público uma certa expectativa em termos de desenvolvimentos –, que são considerados como elementos góticos, já que esta temática é recorrente no ambiente diário. Neste sentido, a presença do Gótico na televisão fornece uma importante contribuição na caracterização de certas figuras: o “mau da fita” ou vilão é equiparado ao demónio contemporâneo, enquanto que a vítima é valorizada, tal como acontece na tradição literária. Contudo, em *Dexter* esta ideia esbate-se, uma vez que este é um demónio diferente do habitual, pois, de certo modo, ele é encarado como uma vítima da própria sociedade, que deixa escapar impunes os verdadeiros demónios. Nesta série, as vítimas não são valorizadas como acontece na maioria dos casos, pelo contrário, são expostas no sentido de personificar os males do próprio meio social e, por outro lado, Dexter, apesar de ser considerado como um demónio, devido aos seus crimes que não deixam de possuir contornos bárbaros, acaba por ser apreciado pela audiência, que se revê nas suas verdadeiras razões.

Contudo, entramos num certo ciclo vicioso, pois não é possível dissociar a arte, neste caso a literatura, do quotidiano humano e é através dela que podemos compreender a própria sociedade. Como Helen Wheatley destaca, em *Gothic Television* (2006): “American Gothic literature reflects the «haunted consciousness» of the nation.” (Wheatley 2006: 123). Lenora Ledwon foi, talvez, a primeira pessoa a recorrer ao termo *Gothic Television*,na sua análise da série *Twin Peaks* (David Lynch, Mark Frost - 1990), destacando nas suas personagens “ (...) a deep sense of loneliness and isolation” (Wheatley 2006: 164) que, de certo modo, retrata o sentimento comum da sociedade americana. Assim, este conceito sugere um clima de depressão e degradação devido ao peso do passado: “ (...) it links the narrative to a problematic/troubling sense of the past.” (Wheatley 2006: 164).Este sentimento de depressão e isolamento das personagens encontra a sua expressão nas cores escuras transmitidas pela série e o mesmo acontece em *Dexter*, onde os tons nocturnos são presença assídua, não sendo por acaso que Dexter apenas comete os seus crimes à noite, no sentido de expressar o seu estado de alienação perante a sociedade. Tendo também em conta que um dos motes da tradição gótica tem a ver com a atracção de opostos e com a presença de ambiguidades, em contexto televisivo isso também não é descurado. Como podemos observar na série *Dexter*, os planos exteriores fornecem, na sua grande maioria, imagens onde a luminosidade e o clima quente são uma constante, sendo Miami uma cidade tropical por excelência. Este facto contrasta com o interior frio, distante e sombrio da personagem, tal como Wheatley observa: “ (...) a warm, comfortable look on the outside so the inside could be turbulent (...).” (Wheatley 2006: 165).

Outro aspecto que coloca Dexter na linhagem da televisão gótica tem a ver com a representação do próprio espaço doméstico. Grandes planos de objectos comuns, que pertencem ao nosso dia-a-dia, podem sugerir e evocar o conceito de *uncanny*, defendido por Freud, isto é, o espaço familiar está povoado por objectos comuns que, pela sua ambiguidade de utilização, podem causar esse sentimento de estranheza. Por exemplo, quando nos são fornecidos planos do apartamento de Dexter, surgem certos objectos que, apesar de banais, contêm em si conotações associadas aos seus crimes. É o caso do baú decorativo no seu quarto que, apesar de aparentar ser um simples objecto, contém um fundo falso para ocultar a sua colecção de facas e bisturis. O mesmo acontece com o aparelho de ar condicionado, local que esconde as amostras sanguíneas das suas vítimas. Por isso, o familiar ou comum pode constituir, ao mesmo tempo, um meio de estranheza e de inquietação, devido à sua dupla significação, uma vez que liga o banal ao complexo, o real ao irreal. Como Helen Wheatley observa, na sua obra *Gothic Television* (2006):

However, if we look at the meta-analyses of television which have characterised its academic study, we see that the specific nature of broadcast television is located precisely within the terms of the uncanny, in that many explorations of television as medium rest precisely upon viewing the object of study as the meeting point of the familiar/everyday with the unfamiliar/extraordinary (a meeting which also defines the uncanny). (Wheatley 2006: 201).

Também John Ellis, na sua obra *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty* (2000), defende o seguinte:

The twentieth century has been the century of witness. As we emerge from that century, we can realise that a profound shift has taken place in the way that we perceive the world that exists beyond our immediate experience… Television has brought us face to face with the great events, banal happenings, the horrors and the incidental cruelties of our times. Perhaps we have seen too much. Certainly, “I did not know” and “I do not realise” are no longer open to us a defence. (Ellis 2000: 9).

São cada vez mais os realizadores televisivos que exploram novas formas de traduzir o inconsciente no ecrã, no sentido de representar estados extremos de sentimentos e emoções associados ao género Gótico. Assim, aumentou o impacto de *Twin Peaks* na estética televisiva americana nos anos 90 e, mais recentemente, *Dexter*,devido a toda a polémica que a série gerou. Este tipo de séries televisivas personifica a tensão entre a superfície e a verdadeira realidade da vida americana, evocando noções ultrapassadas relativamente ao “Sonho Americano”, de forma a renová-los. Por isso, é importante aceitar que a ameaça à realidade social vem do próprio interior da comunidade, não sendo um elemento externo: “the killer may come from this town.” (Wheatley 2006: 170). Então, a televisão gótica tem igualmente contribuído, com a ajuda da literatura, para o colapso da ideia de que os Estados Unidos da América funcionam como a “terra das oportunidades”, onde tudo é possível: “television offers the ideal medium on which to deconstruct the prevalent myths about the sanctity of American family life through the Gothic narrative.” (Wheatley 2006: 171).Por isso, recorre-se a séries como Dexter, na qual o assassino, enquanto demónio contemporâneo, constitui a desacreditação do chamado *American Dream*, já que não existem cenários idílicos, pois o ser humano está longe de ser perfeito: “The killer doesn´t see the world the way the rest of us do (...).” (Wheatley 2006: 181). Então, é necessário recorrer a técnicas que traduzam esse ponto de vista diferenciado, por exemplo, o recurso a cores escuras que personificam o interior humano, movimentos de câmara ou reconstruções de memórias. Em *Dexter* conhecemos o mundo da personagem através dos *flashbacks* e da descrição dos seus pensamentos, os quais são partilhados com o espectador.

A televisão gótica, ligada, como vimos, à tradição literária, constitui, assim, um “género” que expõe, através de imagens explícitas, o outro lado do panorama social. Por isso, as séries são tão importantes, pois possuem um potencial infinito ao continuar a narrar a “história” ao longo dos vários episódios e das diversas temporadas, aplicando múltiplas mensagens, entre elas a de que os *serial killers* como Dexter podem ser vistos como a encarnação dos medos modernos que reflectem a realidade caótica que se vive no momento.

# Capítulo 4 - *Darkly Dreaming Dexter*: A Duplicidade da Simbologia

Para além da atmosfera sombria que possui e do sentimento de estranheza que provoca no público em geral, *Darkly Dreaming Dexter* transpõe para a realidade um clima de mistério que ultrapassa o domínio do visível. Para esta caracterização, em muito contribui a variedade simbólica presente ao longo da obra e que se liga, inevitavelmente, a Dexter, funcionando como complemento da sua personalidade.

Ao ser uma obra conotada com o Grotesco, *Darkly Dreaming Dexter* encerra em si toda uma simbologia própria que, de certo modo, contribui para esta mesma conotação. Neste sentido, esta narrativa reflecte um criativo quadro de símbolos que vão acentuar as características grotescas da mesma.



## Miami: A Cidade do Pecado

O primeiro desses símbolos remete para o local onde se desenrola a acção, isto é, Miami, cidade conhecida pelo seu clima tropical que perdura durante todo o ano.

Esta é considerada como uma cidade global, pois tudo nela converge, existindo uma constante comunicação entre várias culturas e formas de arte, sendo também uma das metrópoles mais perigosas dos Estados Unidos da América. Logo aqui, estamos perante um paradoxo importante, ou seja, apesar de Miami ser uma cidade quente, tropical, com paisagens sedutoras ou paradisíacas, a verdade é que este cenário idílico é destruído pelo facto de esta ser uma metrópole perigosa e com elevados índices de criminalidade de todo o tipo. Então, o belo e o horrendo conjugam-se nesta cidade de modo impressionante e, por isso, este cenário não terá sido escolhido ao acaso por Jeff Lindsay, uma vez que encaixa na perfeição na personalidade de Dexter. Assim, podemos observar que é necessário contrariar a ideia pré-concebida de que os Estados Unidos da América são o novo *El Dorado* ou um paraíso celeste, o que poderá dar lugar à imagem de uma paisagem aterradora e perturbante, mas, ao mesmo tempo, fascinante e sedutora. Afinal, a luminosidade e o calor de Miami, apesar de extremamente apetecíveis, não deixam de esconder uma faceta aterradora, que encerra em si os mais tenebrosos horrores.

Neste sentido, e tal como acontece em *Moby Dick*, a aventura pela cidade de Miami transforma-se num momento de auto-conhecimento e de exploração interior, uma vez que Dexter vagueia por este espaço, não só em busca das suas vítimas, mas também na concretização da sua demanda pessoal. É através das suas vítimas que Dexter atinge o conhecimento, não só dos outros, mas também de si próprio, uma vez que certos aspectos da sua vida permaneciam ocultos no reservatório de memórias, sendo despertados no decorrer da sua deambulação pelo espaço citadino. Desta forma, a personagem serve-se do jogo de aparências e da tremenda luminosidade de Miami para penetrar mais profundamente nas trevas e nas obscuridades dos outros e dele próprio.

Dexter conhece a cidade de Miami como a palma das suas mãos, pois ela é a testemunha dos seus crimes e, por isso, a mesma funciona como um escape ao tédio da existência, permitindo a vivência de um conjunto de experiências que resultam do confronto com a própria cidade de Miami, mais concretamente com a sua sinistra paisagem. Paisagens tropicais paradisíacas, como o panorama de Miami, provocam em Dexter um sentimento de morte, perda e inquietação e, neste sentido, o próprio afirma que a luz do dia e o clima tropical fornecem ao cenário do crime uma luminosidade especial e outro olhar mais pormenorizado que a luz nocturna não permite. Por isso, o cenário do crime pode até ser equiparado a uma exposição artística, devido à presença da cor que a luz diurna proporciona. Assim, quanto mais belo for o cenário, mais malignos serão os contornos a ele associados, gerando assim a percepção da beleza através do terror e a tomada de consciência do lado negro da natureza humana. Nesta perspectiva, surgem as palavras de Herman Melville, em *Hawthorne and his Mosses* (1850), reflectidas na edição de James Wilson, designada *The Hawthorne and Melville Friendship: An Annotated Bibliography, Biography and Critical Essays, and Correspondence Between the Two* (1991), que retratam esta aparência luminosa do terror: “You may be witched by his sunlight (...) but there is the blackness of darkness beyond.” (Wilson 1991: 219).

A cidade funciona, assim, como metáfora da própria arte, pois é um local de memórias e de cruzamento de experiências. Por isso, existe uma relação da alma humana com o próprio espaço citadino e desta ligação pode emergir a ambiguidade, conceito a que a corrente gótica já nos habituou: pode seduzir ou reprimir o “eu”. No caso de Dexter, esta duplicidade de sentimentos que a cidade oferece manifesta-se da seguinte forma: ele é seduzido pelo clima tropical de Miami e pela violência que impera nesta cidade americana, sendo estes aspectos um meio de caracterização do seu interior sobressaltado e em constante pressão, associada ao seu *Dark Passenger*. Por outro lado, o espaço citadino também pode funcionar como um domínio repressor, na medida em que nele coabitam os criminosos que Dexter tanto repele e que são responsáveis pela corrupção social, nomeadamente pedófilos, violadores, traficantes, etc. Neste sentido, os espaços citadinos invocam lugares da nossa vida mental e visitar esses espaços significa visitar-se a si mesmo, numa representação da sua própria personalidade. Os próprios topónimos ou certos locais específicos da cidade também podem provocar sentimentos ambíguos de atracção ou repulsa. Por exemplo, em *Darkly Dreaming Dexter*, o local de acção do Tamiami Butcher, Tamiami Trail, provoca em Dexter um sentimento de repulsa, uma vez que é o local onde várias mulheres são assassinadas indiscriminadamente, sem que o homicida siga qualquer tipo de código semelhante ao seu. Por outro lado, este espaço exerce sobre Dexter uma forte atracção, na medida em que simboliza um teste às suas capacidades e um desafio interior ao tentar desvendar as técnicas utilizadas pelo Tamiami Butcher.

Ainda no que concerne à ambiguidade provocada pelo espaço citadino é importante mencionar também que o mesmo sugere o contraste entre escuridão e luminosidade, contribuindo para a representação da personalidade artística. Neste sentido, a escuridão da noite liga-se ao acto de gerar algo novo, podendo isto ser sinónimo de criação ou destruição. A recorrência da noite e das suas derivações – a escuridão, as sombras, a insónia, os pesadelos – abre também caminho à negação da vida, a fissuras entre o pensar e o sentir que, de certo modo, podem gerar destruição, ao invés de criação e originalidade. No caso de Dexter, a sua intervenção é pautada pela destruição e violência, factor necessário para a criação ou renovação da consciência social. Contudo, é diferente de Jack, the Ripper, pois a escuridão da noite permite a evolução do seu “eu” obscuro no sentido da destruição, não existindo na sua acção qualquer tipo de objectivo específico, apenas a sua satisfação primária.

Ao falar de escuridão, é necessário falar também do seu oposto. Assim, o excesso de luminosidade citadina pode, igualmente, cegar, retirando o mistério da experiência humana e acentuando o medo. É este medo que dá nome às coisas de modo mais claro, sendo este um impulsionador da criação de modo paradoxal. Neste sentido, a claridade permite visualizar os cenários de maneira diferente e esse mesmo cenário pode não ser o mais favorável, originando a repulsa, o medo ou o terror. Não é por acaso que a cena de um crime vista à luz do dia emite em Dexter sentimentos contraditórios, mas não deixa de ser atractiva. Assim, os contrastes entre luz e sombra sugerem a fragmentação ou desintegração mental do indivíduo, acentuando a acção do seu duplo. Miami, ao ser uma cidade plenamente luminosa em que o sol brilha durante o ano inteiro, permite ao mesmo tempo a acção de Dexter, que se pauta pela obscuridade, funcionando a escuridão nocturna como o seu manto protector. É neste paradoxo que reside a essência da arte gótica, tal como descrevem as palavras de Linda Bayer-Berenbaum, em *The Gothic Imagination: Expansion in Gothic Literature and Art* (1982): “divisibility in Gothic art may suggest fragmentation, disintegration, and decay.” (Bayer-Berenbaum 1982: 50).

Neste sentido, a ambiguidade proporcionada pelo espaço citadino fá-lo assemelhar-se a uma espécie de prisão, da qual ninguém se consegue evadir. Por muito que se possa tentar, o apelo da cidade acaba por vingar, tal como todos os paradoxos que a mesma envolve, possuindo, deste modo, um sentido fantasmagórico, que é sinónimo de privação de liberdade e dependência. É esta viagem infernal pela cidade que permite a percepção do lado negro da natureza humana. Por isso, o homem está, à partida, condenado a esta prisão permanente e ao apelo do infernal que a mesma transmite, tornando-se, assim, numa espécie de louco suicida ou masoquista, pelo prazer que lhe transmite o facto de não conseguir libertar-se da teia lançada pela cidade. Nesta perspectiva, este estado de embriaguez provocado pelo espaço citadino permite ao homem tornar-se num ser deambulante ou errante, que percorre a cidade no sentido de a observar minuciosamente e daí adquirir experiências. Deste modo, estamos perante o conceito de *flâneur*, ideia utilizada pela primeira vez por Charles Baudelaire, e que podemos observar em *A Invenção da Modernidade* (2006), para designar o homem como observador da cidade. Por isso, o *flâneur* possui um papel fundamental na compreensão, participação e retratação do espaço urbano. Como o próprio Baudelaire indica, ao referir-se ao *flanêur*:

A sua paixão e a sua profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flanêur*, para o observador apaixonado, escolher domicílio no número, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito, é um imenso prazer. Estar fora da sua casa, mas sentir-se em casa em toda a parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer escondido do mundo, tais são alguns dos mínimos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que só desajeitadamente a língua pode definir. (Baudelaire 2006: 287).

Baudelaire destaca, ainda, a comparação deste ser deambulante a um espelho, uma vez que reflecte a movimentação e agitação social, inseridas nos parâmetros da multiplicidade. Assim, este autor destaca que: “Podemos também compará-lo a um espelho tão imenso como essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um dos seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça mutável de todos os elementos da vida.” (Baudelaire 2006: 287). Tal significa que todo o espaço é função de uma percepção do indivíduo. Como Ana Isabel Soares menciona, em *É Perigoso Debruçar-se para Dentro: Ensaios sobre Literatura e Cinema* (2007):

Na sua densidade de habitantes individuais, a cidade protagoniza milhares de filmes em produção e projecção contínua – que se cruzam, entrechocam e se vão sobrepondo à velocidade a que se vive e se traçam trajectos nas suas artérias. São as impressões e as projecções dos habitantes da cidade que a vão construindo. A dinâmica referida relaciona-se com os movimentos desses indivíduos na cidade, mas também com as suas próprias transfigurações. (Soares 2007: 10).

Assim, o conceito de *flâneur* é muito importante para se compreender o fenómeno da modernidade. Como Baudelaire igualmente destaca: “Não há dúvida de que este homem, este solitário dotado de uma imaginação activa, sempre viajando através do *grande deserto de* homens, (...) procura aquela qualquer coisa a que irão permitir-nos chamar a modernidade.” (Baudelaire 2006: 289). Enquanto que a visão de Baudelaire contribuiu para a nova concepção da cidade como um espaço de investigação, esta perspectiva foi sendo posteriormente alargada no sentido de compreender-se o efeito da complexidade do espaço urbano na criação de laços sociais e novas atitudes para com os outros. Por isso, a cidade moderna transformou os próprios seres humanos, fornecendo-lhes uma nova percepção de tempo e espaço, alterando-lhes noções fundamentais de liberdade, por exemplo. Colocando esta ideia numa perspectiva “dexteriana”, podemos afirmar que é através da sua deambulação pela cidade, no sentido de observar e estudar as suas vítimas e o seu comportamento, que Dexter toma contacto com o lado negro da existência humana. Uma vez que esta esconde um legado de pecados, é com Dexter que esses fantasmas vão sendo descobertos e analisados, partindo-se posteriormente para a reflexão sobre aspectos que envolvem liberdade e justiça. Assim, é o espaço urbano que impulsiona a fusão entre a realidade e o plano dos sonhos, sendo um elemento gerador de fantasmas pessoais. Em *Darkly Dreaming Dexter*,é a noite da cidade de Miami que dá espaço para a criação – uma vez que é através dela que Dexter enfrenta o seu *Dark Passenger* e que dá azo à sua imaginação macabra – e, por isso, a mesma também contém as aparições mais aterradoras, fazendo coincidir o bem e o mal. A sua separação é impossível e é este facto que permite a criação artística. Dexter, mesmo apesar de ser a própria encarnação do demónio, combate o mal pelas suas próprias mãos, relembrando a imagem de Batman, o justiceiro negro. Ao “limpar” a cidade dos seus infractores, é possível verificar a presença do bem nas suas acções, sendo através deste facto que o despertar de consciências se verifica, no sentido da aceitação da impulsividade como parte integrante da natureza humana. Por isso, é a partir desta conjugação entre o bem e o mal que a criação brota, conduzindo a sociedade no sentido da renovação de consciências.

Como se tem vindo a referir, em *Darkly Dreaming Dexter* é óbvia a atracção do autor pelo espaço citadino, uma vez que este funciona como foco de luminosidade criativa onde tudo acontece, tudo o que será importante para a inspiração da personagem Dexter. Também Herberto Helder vê na cidade um centro de inspiração e revelação criativa, onde tudo converge, tal como observa em *Photomaton e Vox* (2006): “De manhã haverá a revelação de cidades que a luz equilibra ao alto. O lugar da acção.” (Helder 2006: 25).Amplamente relacionado com este assunto estão as visões, aspectos essenciais que são gerados a partir da observação do ritmo citadino e que também Herberto Helder defende como sendo “o sinal de que um ciclo se completou”, “uma coisa formidável (...) prometida desde sempre” que “subitamente desabrocha.” (Helder 2006: 25). Na obra de Lindsay, estas visões são também importantes, na medida em que Dexter, ao ser constantemente perseguido por *flashbacks* mentais, vai reunindo todo esse conjunto de imagens transmitidas pelo espaço urbano para compreender a sua própria história pessoal, desvendando aspectos reprimidos do seu passado. No decorrer destas visões que se adquirem ao longo da deambulação pelo espaço citadino e da criatividade que daí advém, surge também o texto *Visibilidade*, de Italo Calvino, inserido na sua obra *Seis Propostas para o Próximo Milénio* (1990), no qual o apelo das imagens funciona como motor da imaginação. Por isso, e tal como já foi mencionado anteriormente, estamos perante o mundo dos sonhos e, consequentemente, do caos, pois estas visões impõem-se às nossas faculdades mentais. Para Calvino, estas visões tratam-se de “processos que mesmo não partindo do céu transbordam das nossas intenções e do nosso controlo, assumindo em relação ao indivíduo uma espécie de transcendência.” (Calvino 1990: 107). Assim, uma vez que estamos perante o domínio do inconsciente e do obscuro por estas visões não implicarem apenas o mundo visível, Herberto Helder descreve-as também como alucinações, exaltando-se as competências do lado desconhecido da Humanidade nas quais “ (...) o terrível possui a sua doçura oblíqua, uma lírica sumptuosidade, uma exaltação muito pura.” (Helder 2006: 20). Neste sentido, ao termos acesso às visões de Dexter, podemos penetrar no domínio obscuro da sua mente, assombrada por fantasmas do passado, demónios esses que podem ser os de qualquer pessoa.

Ainda no que concerne à importância do espaço urbano e das imagens daí subjacentes, surge a banda desenhada de Will Eisner, denominada *The Building* (2006)[[20]](#footnote-20), que possui como pano de fundo a cidade de Nova Iorque (cidade primordial ao longo da sua obra) e os seus habitantes como protagonistas. É através da vida num típico prédio nova-iorquino que se pretende explorar a memória colectiva, ou seja, analisar o passado e o desaparecimento de marcas importantes na vida dos protagonistas. Assim, o prédio irá funcionar como a metáfora das experiências individuais, pois reúne as frustrações e qualidades do homem em conflito com as injustiças do destino, o que o leva a indagar sobre o sentido da sua existência. Neste sentido, está presente um contacto com a morte e o consequente renascimento através das vivências pessoais dos habitantes do prédio. Com este facto, o autor pretende analisar a metamorfose da cidade, pois os sonhos passaram a frustrações pessoais, gerando um sentimento de separação e distanciamento entre as pessoas ou criando espaços para a emergência de personalidades difusas, aspecto que o autor ambicionou retratar através da imagem do edifício. Assim, Will Eisner pretendeu reconstruir o espírito nacional, ao abordar as temáticas sobre o afastamento proporcionado pelo espaço urbano e tal reconstrução foi originada a partir da íntima observação e das imagens daí recorrentes. Eisner defende que é através da deambulação pela cidade que se podem captar as verdadeiras aspirações do ser humano em contacto com o espaço circundante e, por isso, Nova Iorque representa a cidade ideal porque incorpora as aspirações e desejos de vários tipos de pessoas por ser uma metrópole multifacetada. Esta sociedade diversificada tem a ver com o facto de Nova Iorque ser a fiel representação das várias raças que podem conviver no mesmo espaço citadino e, consequentemente, das diferenciadas culturas que daí emergem, contribuindo para a transformação do estrato social americano. Não só Nova Iorque possui esta característica de multiplicidade social. Também Miami pertence a este grupo, pois, tal como já foi referido anteriormente, esta é uma cidade onde convivem vários estratos sociais e várias culturas diferentes. Assim, ao retratar grandes cidades americanas, tanto Eisner como Lindsay têm em comum o facto de se debruçarem sob a sua observação minuciosa, retirando daí o exemplo de comportamento da sociedade americana em geral. Dexter é apenas um exemplo de comportamento desviante, um dos muitos que deambulam escondidos sob a máscara da aparência. Esta questão do espaço também pode ser comum à obra de Bret Easton Ellis, *American Psycho* (1991), pois a mesma não poderia ser concebida longe do ambiente urbano de Nova Iorque, onde as emoções fervilham e os desejos mais íntimos poderão ser facilmente satisfeitos, mesmo aqueles mais recônditos e perversos. Nesta perspectiva, o espaço está em constante conexão com a mente das personagens, mesmo a mente mais macabra como a de Patrick Bateman ou Dexter. Neste caso, este tipo de cidades, onde a actividade frenética e a vitalidade estão sempre presentes, produzem uma força independente do ser humano, que o força a agir, isto é, a sua energia enquanto espaço submete o homem a determinadas acções.

Assim, existe uma força psicológica provocada pelo espaço envolvente e pela sua arquitectura, ideia igualmente apoiada por Linda Bayer-Berenbaum, em *The Gothic Imagination: Expansion in Gothic Literature and Art* (1982), quando se refere a traços essenciais da arquitectura gótica: “(...) we are met rather by a vitality which appears to be independent of us, which challenges us, forcing upon us an activity to which we submit only against our will.” (Bayer-Berenbaum 1982: 50). Este tipo de espaço é criado para causar impacto e, tal como a típica catedral gótica, a sua proporção enfatiza a pequenez do ser humano relativamente a forças superiores. Assim, cidades como Nova Iorque ou Miami, por possuírem imponentes edifícios, simbolicamente equiparados à catedral gótica, representam a elevação do espaço urbano e a pressão que exercem no ser humano, reduzido à sua pequenez. A imponência dos seus edifícios transmite-nos a ideia de que a misticidade da cidade transcende a condição terrena do homem e, por isso, a sua expansão enquanto objectos arquitectónicos personifica o sentimento de estranheza ou mistério para além do limite do visível, havendo uma distorção da realidade. Com esta superioridade do espaço urbano, o ser humano adquire consciência de que a sua existência é pautada pela comunhão com poderes superiores que regulam o seu comportamento e o conduzem a ultrapassar-se a si mesmo. A experiência com a catedral, e também com os arranha-céus espalhados por Miami ou Nova Iorque, contribui para a percepção de que somos seres finitos, ao contrário das construções arquitectónicas em questão, que apontam para o infinito ou para a presença de forças superiores que não podemos controlar. Deste modo, a arquitectura estabelece o contraste entre aquilo que é reduzido e a grandiosidade, intensificando esta exploração do interior. Os objectos arquitectónicos em questão representam o exterior, que serve como correlativo objectivo do próprio interior do ser humano; é como se o interior se revelasse, ou seja, se tornasse exterior. Assim, a arquitectura simboliza a necessidade de representar sensações tumultuosas, como aquelas sentidas por Dexter, para criar algo novo e atingir a ordem através do caos.

Nesta perspectiva, a cidade é geradora de objectos artísticos diversificados, pois é um local de memórias e cruzamento de experiências pessoais. Assim, podemos afirmar que o espaço citadino se relaciona intimamente com a alma humana, uma vez que é o lugar privilegiado para a representação individual, isto é, percorrendo tal espaço e adquirindo as imagens daí subjacentes, podemos conhecer-nos a nós próprios de um modo mais amplo e profundo e criar algo novo a partir daí.

Através da simbologia do espaço citadino podemos referir, em conclusão, que o mesmo pode ser encarado de um modo paradoxal: este constitui uma espécie de prisão da qual o ser humano não se consegue evadir, estando esta ambiguidade associada a um certo sentido fantasmagórico da cidade. Por um lado, a cidade é vista como uma prisão, um meio emparedado e rodeado de enormes arranha-céus, do qual o homem não consegue escapar e, por isso, vive, constantemente, na angústia da perda da identidade pessoal; por outro lado, todos somos dependentes da cidade, pois é este medo e o contacto com forças superiores que irão ser impulsionadores de mudança e, consequentemente, um meio de criação artística. Assim, pode afirmar-se que a transformação ou renovação só é possível através de uma viagem infernal ao interior citadino, ao lado negro da existência humana.

Como conclusão deste assunto, surge a canção de Red Hot Chili Peppers, designada *Under the Bridge* (1991), a qual reflecte a deambulação do indivíduo pela cidade, como processo de auto-conhecimento, aspecto intimamente relacionado com Dexter. É a partir deste processo que esta personagem adquire consciência de determinados aspectos da sua existência e absorve-os para o desenvolvimento da sua “arte de matar”, tornando-o num ser transparente quanto a questões humanas e, consequentemente, um assassino com coração. Assim, a cidade é o lugar onde o indivíduo se embrenha para atingir um maior conhecimento de si mesmo e, consequentemente, um maior entendimento da arte que gera.

## A Lua e a Noite: Negras Testemunhas

## 

As cores são muito mais do que um fenómeno óptico ou do que um meio de expressão técnica ou artística. É certo que conhecemos e experienciamos bastantes mais sentimentos do que visualizamos cores e, nesse sentido, cada cor em particular, tal como cada sentimento específico, pode provocar efeitos distintos, normalmente ambíguos. As cores podem também actuar de modo distinto, consoante cada ocasião. Por isso, seria interessante analisar o modo simbólico como as cores surgem na obra de Lindsay, estando a elas associados, inevitavelmente, certos elementos caracterizadores da personalidade de Dexter.

A primeira dessas colorações é, obrigatoriamente, o preto, não só a cor que caracteriza o seu outro “eu”, designado como *Dark Passenger*, mas é também a cor da noite, a principal cúmplice dos segredos obscuros de Dexter. Segundo Eva Heller, em *A Psicologia das Cores: Como actuam as cores sobre os sentimentos e a razão* (2009): “muita gente está totalmente convencida de que o preto não é uma cor, mas não sabe por que motivo. Contudo, embora o neguem, estas pessoas, sem dúvida, vêem o preto e dotam-no de um simbolismo que não se pode comparar ao de nenhuma outra cor.” (Heller 2009: 127). Este facto advém da corrente impressionista, que não reconheceu o preto como uma cor, pois, segundo esta corrente criativa, “o preto é a ausência de todas as cores.” (Heller 2009: 127). Contudo, pintores como Renoir ou Van Gogh superaram o vazio de conteúdos fornecido pelo Impressionismo, afirmando este último que “ (...) o preto e o branco têm a sua razão e o seu significado e quem os suprime não tem nada que fazer.” (Heller 2009: 128).Por isso, tal como todas as outras cores, também o preto possui o seu significado próprio e a sua simbologia.

Em primeiro lugar, por oposição ao branco, que é considerado como o princípio, o preto representa o final; o branco é a soma de todas as cores da luz, o preto é a ausência de luminosidade. Quando se refere que o preto representa o final, significa que tudo acaba nesta mesma cor: a carne em decomposição torna-se preta, tal como as plantas mortas ou uma casa consumida pelas chamas. Kandinsky descreveu a cor preta da seguinte forma: “Como um nada sem possibilidade, como um nada morto depois de se apagar o Sol, como um silêncio eterno sem futuro nem esperança: assim é interiormente o preto.” (Heller 2009: 129). Por isso, podemos afirmar que o preto é responsável por aniquilar o sentido positivo de qualquer cor viva, uma vez que a sua presença estabelece o contraste entre o bem e o mal, entre o dia e a noite.

Colocando esta ideia numa perspectiva “dexteriana”, é possível comprovar este efeito que a cor preta provoca nas cores mais vivas. Assim sendo, a escuridão da noite – simbolicamente representada através da cor preta –, inverte a luminosidade e o calor presente no esplendoroso sol de Miami, funcionando como um contraste de opostos, em que o preto permite a passagem da claridade à escuridão. É certo que, quando falamos da cor preta e da sua associação à escuridão da noite, inevitavelmente somos transportados para o domínio do *Dark Passenger*, que é caracterizado por uma brutalidade e violência expostas, pois é durante a noite que Dexter se rege apenas pela intervenção do seu lado obscuro. Por isso, é durante este momento do tempo que os sentimentos negativos florescem, estando também estes associados à coloração preta. Segundo Eva Heller, “toda a maldade é negra” (Heller 2009: 132), não só a maldade associada às acções do seu *Dark Passenger*, mas também a perversidade que domina as suas vítimas e com a qual Dexter passa a conviver de perto, tomando-a como a sua própria perversidade. Assim, a maldade dos outros transparece para si mesmo, levando-o a agir como “eterno justiceiro”. Neste sentido, o preto faz referência ao proibido, isto é, aquilo que permanece oculto no interior do ser humano, a sua perversidade que constantemente perturba as fronteiras da natureza humana. Por esta razão, o preto é associado, actualmente, à ilegalidade ou à anarquia, não sendo usadas ao acaso expressões como “mercado negro”, “dinheiro negro” ou “lista negra”, uma vez que a cor preta é representativa de todas as organizações ou movimentos secretos que estão contra a lei.

Ao tratarmos da simbologia da cor preta, inevitavelmente esta surge associada à perda, à morte, ao luto e, segundo as crenças cristãs, o preto é sinal de dor pela morte terrena, sendo uma prova disso o vestuário negro que se deve utilizar num funeral, como sinal de respeito. Este aspecto é comum à personagem criada por Jeff Lindsay, uma vez que Dexter, no epílogo da obra literária em estudo, manifesta uma clara atracção, e até mesmo fraqueza, por funerais, não fosse ele uma entidade tipicamente grotesca. Assim, Dexter afirma que: “I know it is a nearly human weakness, and it may be no more than ordinary sentimentality, but I have always loved funerals.” (Lindsay 2004: epilogue). Apesar de os funerais poderem estar também associados a outras colorações, dependendo das crenças religiosas da região (por exemplo, no Antigo Egipto a cor do luto era o amarelo, pois esta cor simbolizava a luz ou a chama eterna), o facto é que o preto vai impondo-se como a cor da dor, um pouco por todo o mundo. Por isso, vários artistas, ao quererem representar a morte nas suas obras, recorreram ao preto para a simbolizar. Foi o caso de William-Adolphe Bouguereau, com a sua obra *The Day of the Death* (1859), na qual retrata uma cena fúnebre em que o preto é a cor predominante nos trajes da mulher e da criança. Também Pieter Brueghel, o Velho, em *The Triumph of Death* (1562), representou uma imagem de caos e destruição provocada pela guerra, na qual o céu, à distância, é negro devido às cidades ardidas, sendo que os principais intervenientes são esqueletos – personificação da morte –, que matam sem piedade todos aqueles que se atravessam no seu caminho. Esta pintura de Brueghel possui um importante propósito histórico, na medida em que retrata aspectos quotidianos da vida europeia na metade do século XVI, onde as guerras eram uma constante e que ceifavam a vida de milhares de pessoas. Charles Allan Gilbert criou uma interessante ilusão de óptica, designada *All is Vanity* (1892), na qual está representada a caveira da morte através de uma figura feminina e do seu reflexo, sendo o preto a cor base. Relativamente ao campo musical, a banda norte-americana Metallica, de entre muitos outros exemplares de bandas musicais, lançou em 2008 um álbum designado *Death Magnetic*[[21]](#footnote-21), sendo a sua capa ilustrada com um caixão de cor negra, que dá a ilusão de assemelhar-se a um poço sem fundo. Igualmente, a banda sueca de *black metal*, Setherial, lançou em 2006 um álbum chamado *Death Triumphant*[[22]](#footnote-22), o qual é ilustrado com recorrência à cor negra, associada à morte, personificada na eterna figura do esqueleto. Como pode verificar-se, a personificação da morte é comum a várias artes e, normalmente, a sua imagem é associada à cor preta. Por exemplo, o Ceifador, personagem comum nas cartas de Tarot e em vários trabalhos televisivos e cinematográficos, surge representada como uma figura esquelética, vestida com um manto negro com capuz que impossibilita ver a sua face, e transporta consigo uma foice ou gadanha. O Ceifador é também uma personagem recorrente na série de livros de fantasia denominada *Discworld*, de Terry Pratchett, na qual desempenha o papel principal.

Associada a esta questão da simbologia da cor negra, surge a lua como elemento representativo da noite e da escuridão que a mesma retrata. Para Dexter, a lua é vista em tons avermelhados, alusão aos homicídios que comete, embora esta esteja, quase sempre, associada à cor negra. Como o próprio Dexter destaca: “Moon. Glorious Moon. Full, fat, reddish moon, the night as light as day; the moonlight flooding down across the land and bringing joy, joy, joy.” (Lindsay 2004: 9). A lua é um símbolo quase universal de feminilidade, passividade (porque depende do sol), fertilidade, periodicidade e renovação. Enquanto espelho do sol, a lua atravessa as suas quatro fases sucessivas e regulares e, de acordo com a sua representação comum, simboliza a renovação, isto é, a passagem do tempo vivo. Neste sentido, o destino do homem é por ela regulado, mesmo que este seja um destino sujeito a constantes entraves. Este facto não passou despercebido em *Darkly Dreaming Dexter*, uma vez que a lua ocupa um lugar de destaque no quotidiano obscuro de Dexter, aquando da emergência do seu *Dark Passenger.* É dada esta importância à lua devido a este sentido de renovação, já que Dexter, de certo modo, se transforma ou renova quando são eliminadas as ameaças à estabilidade social (as suas vítimas) e quando o seu desejo de matar acalma.

A lua, venerada como divindade entre antigas civilizações, é um símbolo associado também à ilusão e à pureza. Na narrativa de Lindsay, esta ilusão manifesta-se no mundo criado por Dexter, ou seja, em contacto com a noite e a lua, Dexter dá azo à sua “criatividade”, criando um universo só seu, onde as leis morais não encontram obstáculos. Aparentemente, o panorama criado pela luz nocturna permite o domínio do seu “eu” obscuro, o qual possibilita a ascensão de um mundo de ilusão que não condena personalidades desviantes como a de Dexter, identidades sem disfarces, apenas o seu “eu” no estado puro. Contudo, com o nascer do dia, esta ilusão dá lugar à realidade, que se afigura muito mais contida e encoberta. Por isso, a ilusão transmitida pela lua está, inevitavelmente, ligada a uma pureza original, pois permite o “regresso do reprimido” ao seu estado mais puro. Por exemplo, não é por acaso que os lobisomens se transformam através da acção do luar, pois este possibilita o regresso à originalidade e à sua verdadeira essência, como pode observar-se em *Wolf* (1994) de Mike Nichols, em *An American Werewolf in Paris* (1997) de Anthony Waller ou em Mick St. John, personagem principal da série televisiva *Moonlight* (2007), criada por Ron Koslow e Trevor Munson. Por isso, pode afirmar-se que, apesar de a noite ser sinónimo de perigo e pecado, a escuridão funciona como um despertar para a luz e para a verdadeira natureza do homem.

Por mudar a sua forma de surgir no céu, ou seja, por atravessar quatro fases distintas, na simbologia, a lua é também sinónimo de inconstância. Inconstante é, igualmente, a própria personalidade de Dexter, no sentido em que é difícil encontrar um balanço entre a sua personalidade social e a sua real essência. Por isso, Dexter revela-se um ser inconstante, devido às suas dificuldades de definição e por debater-se, constantemente, com o seu duplo. Nesta perspectiva, a lua é responsável por revelar a nossa manifestação inconsciente e a nossa natureza emocional, uma vez que influencia o modo como adquirimos impressões das experiências vividas. Apesar da sua força em termos de segurança física e emocional, a lua pode também produzir alguma insegurança e sentimentalização excessiva. Por ser o pêndulo da terra, a lua exerce uma influência irrefutável, não só sobre o nosso planeta, mas também na psique e no espírito humano. É um dos elementos mais importantes na análise astrológica, pois governa os nossos instintos mais básicos e primários, a nossa maneira intuitiva de ser, a emocionalidade e a sensibilidade. Assim, simboliza a alma humana, os sonhos, as fantasias e outras manifestações do “eu” profundo e inconsciente. Ao visualizarmos a lua cheia, tão apreciada por Dexter, é possível tomar consciência da sua plenitude. Neste sentido, esta simboliza um período de expansão interior, em que o inconsciente aflora e as acções se podem tornar mais agressivas e, por isso, esta é vista por Dexter em tons avermelhados, aludindo aos seus homicídios e ao seu instinto assassino, tal como já foi mencionado anteriormente.

Para completar este levantamento de simbologias relativas à lua e à noite que a acompanha, podemos ainda afirmar que esta é considerada como o “primeiro morto”, uma vez que, durante três noites em cada ciclo lunar, ela está desaparecida, como morta; depois reaparece e vai crescendo em tamanho e em luz. Assim, a lua é, para o homem, o símbolo da passagem da vida à morte e vice-versa, possibilitando a transformação e o crescimento. Neste sentido, Dexter poderá ser representativo desta transformação, pois o mesmo possibilita uma renovação através da morte, ou seja, ao assumir a sua verdadeira natureza enquanto assassino, Dexter atinge novos patamares de auto-conhecimento para, posteriormente, tornar a ser consumido pela sua forma “social” que o força a viver da aparência.

Desde a pré-história que os homens erguiam templos de pedras, como o de Stonehenge, na Inglaterra, para observar os fenómenos lunares, pois desde sempre se acreditou na influência que a lua exerce na natureza humana. Por isso, acredita-se no poder da sua luminosidade, no seu estado de renovação e na sua essência enquanto elemento clarificador. Por outro lado, aspectos negativos estão também a ela associados, nomeadamente fenómenos instintivos, morte ou influência demoníaca. É a conjugação destes elementos positivos e negativos que permite uma caracterização mais profunda da mente e da personalidade de Dexter, pois, tal como tem vindo a ser defendido ao longo desta dissertação, é a libertação de constrangimentos que permite a exploração do caos e da desordem para atingir-se o sentido de ordem, tendo sempre como base o princípio da ambiguidade, característica essencial do domínio gótico.

## O Mar: A Purificação do Mal

Partindo da simbologia inerente à cor azul, podemos afirmar que a sua importância reside nos símbolos e nos sentimentos associados a esta coloração. Eva Heller defende que “o azul é a cor de todas as qualidades boas que se confirmam com o tempo, de todos os bons sentimentos que não estão dominados pela simples paixão, mas que se baseiam na compreensão recíproca” (Heller 2009: 23) e, talvez por essa razão, essa cor reúna tantos adeptos. À primeira vista, esta simpatia pela cor azul pode residir no facto do céu ser azul e, por isso, representa uma cor divina ligada ao terreno: “A contínua experiência tornou o azul na cor de tudo o que desejamos que permaneça, de tudo o que deve durar eternamente.” (Heller 2009: 23). Por isso, podemos dizer que o azul é uma cor fria e distante por apelar a dimensões ilimitadas, ao eterno. Por ser a cor das ideias cuja realização se encontra distante, o azul representa o irreal, a ilusão, a miragem.

Devido ao seu apelo à fantasia, a simbologia inerente à cor azul não passou despercebida a vários artistas, como por exemplo o grupo artístico Der Blaue Reiter (O Cavaleiro Azul – 1911-1918), que incluía pintores como Franz Marc, Wassily Kandinsky, Alfred Kubin e Gabriele Munter. O nome do grupo teve origem na paixão de Marc pelos cavalos e na predilecção de Kandinsky pela cor azul e, por isso, pintavam, essencialmente, cavalos azuis. Deste grupo artístico fazem parte trabalhos como *The Blue Mountain* (Kandinsky – 1909) ou *Red and Blue Horses* (Marc – 1912). Outros artistas como Henri Matisse preferiam o azul a qualquer outra cor devido a todos os sentimentos inerentes à mesma, produzindo trabalhos como *Blue Pot and Lemon* (1897), *Blue Still Life* (1907) ou *Blue Nude* (1952). Também o francês Yves Klein pintava quadros em que tudo era azul, por esta ser a cor das possibilidades ilimitadas, sendo *IKB 191* (1962) um exemplo desse facto.

Além de apelar ao eterno e ao domínio ilimitado, o azul é também considerado como a cor mais fria de todas, devido à nossa própria experiência enquanto humanos: a nossa pele torna-se azul quando exposta a baixas temperaturas, os cadáveres tornam-se azulados e até a própria neve ou gelo mostram tonalidades azuis. Assim, podemos dizer que o azul é mais frio do que o branco “ (...) visto que o branco significa a luz e o lado da sombra é sempre azulado.” (Heller 2009: 27). A cor azul, por estar associada a todos estes elementos como o frio, a calma, a paz e a uma certa interioridade, encontra no mar um digno representante da sua simbologia.Sendo um dos maiores elementos da Criação, o mar não nos deixa indiferentes face à sua grandeza, mistérios e simbolismos. Sempre foi um espaço lendário, associado a numerosos mitos, povoado por um variado e fabuloso bestiário. Simbolicamente, e de um modo geral, o mar representa a ambiguidade inerente ao estilo Gótico, pois está associado à vida e à morte. Com efeito, existem as águas transparentes e lustrais, que revitalizam e salvam, como é o caso das águas purificadoras do Rio Jordão, local do baptismo de Cristo; por outro lado, existem também as águas negras e profundas, que se caracterizam pela presença do perigo e da morte, como é exemplo o mar da Florida, em *Darkly Dreaming Dexter*,ou o próprio mar de *Moby Dick*.

Debruçando-nos sobre esta perigosidade inerente ao mar, podemos começar por tomar como exemplo as águas de *Moby Dick*. Assim, o mar é descrito como “the dark side of the earth” (Melville 1983: 1357), onde se escondem inúmeros segredos que permanecem incógnitos ao homem; é o terreno inexplorado que encerra em si os mistérios da vida. O facto de nele habitarem várias espécies animais bastante perigosas acentua esta sua característica de “terra desconhecida”, sendo protegida por seres canibalescos que simbolizam a sua obscuridade. Não são apenas estes seres terroríficos, que habitam nas águas do mar, que contribuem para a sua caracterização como elemento obscuro. Também a força do mar em si é responsável por este facto e podemos tomar como exemplo as inúmeras tempestades que o mesmo suporta, as quais são causadoras de imponentes catástrofes naturais. Assim, podemos afirmar que as águas marítimas, pela sua grandiosidade e imponência, acabam por causar danos gigantescos e irreparáveis e não podem ser comparadas à fragilidade da força humana. Para uma melhor visualização deste aspecto, podemos exemplificar com várias obras cinematográficas que abordam esta temática do confronto entre a força brutal do mar e a impotência da acção humana no que compete ao seu controlo. É o caso de *The Perfect Storm* (2000) de Wolfgang Petersen, *The Poseidon Adventure* (1972) de Ronald Neame, *Deep Blue Sea* (1999) de Renny Harlin ou até mesmo o filme *Titanic* (1997) de James Cameron. Nestas obras cinematográficas, é visível a destruição causada pela força do mar e também o elevado número de vítimas mortais que este poderoso elemento da natureza acarreta. Assim, podemos afirmar que a atracção pelo mar resulta na atracção pelo abismo e pela morte devido aos perigos que este oferece.

Já foi anteriormente referido que o mar transporta-nos para outra dimensão, para o domínio do incógnito e do desconhecido, caracterizando-se pela conjugação de segredos e de vários seres canibalescos. É certo que a sua cor azulada conduz-nos para um cenário de calma e paz, ao qual Dexter não fica indiferente, mas não podemos negligenciar a ambiguidade que estes mesmos sentimentos podem provocar. A sensação de quietude e imensidão que o mar pode causar, conjuntamente com o efeito estético que produz, não deixa de ser um factor de perturbação, uma vez que, por detrás dessa imensa beleza, residem vários objectos terríficos. Assim, a beleza pode ser também sinónimo de terror e de inquietação. Desta forma, o terrível fornece uma nova ideia de paisagem sublime, já que não só as imagens ditas perfeitas que podem ser consideradas como belas, como no caso da obra *Water Lily Pond* (1900), do pintor impressionista Monet, na qual surge representado um cenário idílico, pautado pela presença de flores, vegetação fresca e água límpida. A reacção provocada por um ambiente diferente do habitual gera sentimentos de inquietude e perturbação, que em tudo contribuem para a sua caracterização como cenário sublime, como por exemplo em *Number 5* (1948), de Jackson Pollock, onde reina a confusão e a transgressão relativamente a padrões estandardizados de beleza. Analisando as coisas por este prisma, somos levados a contemplar o terrível na paisagem de outra forma, aceitando-o como parte integrante da condição humana e como cenário aterradoramente fascinante.

Dexter encontra no mar o seu confidente, pois é nele que se refugia nos momentos de maior tensão psicológica. É este elemento natural que o impede de ser consumido pelo tédio e pela loucura, funcionando como um veículo de auto-conhecimento interior. Assim, o confronto com os terrores inerentes ao mar gera novas experiências individuais, que possibilitam essa viagem pelo interior humano, encontrando o seu equivalente na personagem Ishmael de *Moby Dick.* Para Dexter, o interesse pelo meio marítimo reside, não só na evasão que o mesmo permite, mas também nos perigos que oferece, uma vez que é o contacto com o terrível que possibilita a ascensão a outros níveis de conhecimento e de experiência pessoal. A atracção da mente pelas águas marítimas representa a própria vida numa busca de conhecimento, pois, pela sua imensidão, outros níveis de intelecto poderão ser atingidos. Por isso, podemos afirmar que deste contacto entre o homem e o horrível nasce uma consciencialização, não só de que os aspectos terríveis são parte essencial da condição humana, mas também de que estes caracterizam-se pela universalidade e intemporalidade. Assim, a tomada de consciência sobre os perigos da natureza e, consequentemente, dos perigos inerentes à condição humana, origina um vasto conjunto de dicotomias. Estas dualidades verificam-se, inicialmente, e de modo simbólico, na natureza e propagam-se, posteriormente, à própria experiência humana. O mar é um desses elementos naturais, não só porque representa, metaforicamente, a imprevisibilidade da natureza, mas também a persistência do terrível, que permanece oculto por detrás da sua obscura beleza. Simplificando esta ideia, podemos afirmar que existe uma oposição entre a superfície do mar, a qual conjuga elementos que incitam à calma, ao relaxamento e ao espanto perante a sua proporção, e as suas profundezas, repletas de perigosos seres que podem simbolizar os mistérios da existência humana. Por outro lado, estes opostos possuem um significado mais amplo, uma vez que representam a ambiguidade entre pensamento e emoção. Colocando este facto numa perspectiva “dexteriana”, é necessário depreender que a superfície do mar aparentemente calmo da Florida não é assim tão pacífica e inspiradora de encantos. Não é por acaso que Dexter recorre aos passeios marítimos no seu barco, chamado de “Slice of Life”, quando pretende alcançar alguma paz de espírito e algum conforto psicológico. É em contacto com a superfície do oceano que Dexter reflecte sobre os seus actos ou planeia a sua próxima investida, sendo este um local privilegiado para a clareza da razão e para actos de confidência. Contudo, se pensarmos que as suas vítimas são depositadas no mar, devidamente acondicionadas, então é possível afirmar que são as profundezas do oceano que transmitem a sua verdadeira identidade, com toda a emoção que esta engloba. Assim, as profundezas não são mais do que o real veículo caracterizador da personalidade de Dexter, um assassino em série que aniquila as suas vítimas com requintes de crueldade. Nesta perspectiva, o terror da paisagem marítima encontra equivalentes psíquicos na personalidade de Dexter, a qual convive, de modo ambíguo, com a razão e a emoção. Assim, a profundidade do oceano, oculta por detrás da sua superfície calma e reluzente, corresponde à própria personalidade de Dexter Morgan, pois, tal como o mar, também ele encerra em si terrores de ampla magnitude, que se escondem por detrás da sua aparência de cientista exemplar e de futuro pai de família.

É necessário lembrar que este aspecto relaciona-se, igualmente, com Ahab, personagem principal de *Moby Dick*, pois, tal como Dexter, também ele faz parte do mesmo “lado negro da terra” e, segundo a sua perspectiva: “So far gone am I in the dark side of the earth, that is other side, the theoretic bright one, seems but uncertain twilight to me.” (Melville 1983: 1357). Assim, tal como *Moby Dick*, também o romance de Lindsay é constituído com base no conflito entre pensamento e emoção, entre aparência exterior e realidade interior, que encontram equivalentes entre o mundo consciente e inconsciente. Neste sentido, e ao analisar com mais pormenor o domínio marítimo, podemos afirmar que os terrores da memória salientam-se quando em contacto com um elemento de extrema beleza como o mar. O mesmo pode aplicar-se à paisagem tropical de Miami que, apesar da sua constante luminosidade, oculta em si situações tenebrosas e horrendas, tal como já foi mencionado anteriormente: “You may be witched by his sunlight (...) but there is the blackness of darkness beyond.” (Wilson 1991: 219). Assim, é importante referir o poder ilusório da paisagem, pois, quanto mais bela esta for, maior será a sua perigosidade e mais horríficos serão os seus segredos escondidos. Então, quanto mais bela a vida, maiores serão os terrores a si associados. Por isso, e mesmo apesar de conter em si vários elementos malignos, o mar é, antes de mais, um importante símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo a ele regressa, tal como podemos observar na acção de Dexter ao mergulhar no mar os corpos mutilados das suas vítimas.

Contendo águas em movimento, o mar simboliza, como vimos, um estado transitório entre as possibilidades ainda informais e as realidades formais. Trata-se de uma situação de ambivalência, que é sinónimo de incerteza e dúvida, e que pode acabar bem ou mal. Desta forma, o mar é a imagem da vida e da morte. Dele podem surgir monstros, que simbolizam os abismos e as profundidades da psique humana, a nossa “sombra”, que pode ser vivificadora ou mortal. Neste sentido, o mar não é apenas um espaço geográfico próprio para a navegação, como na poesia de Camões. Este é, por outro lado, um elemento revelador de símbolos significativos, que fundem em si a esperança de glória e o medo da frustração, tal como na poesia de Fernando Pessoa. Sendo a representação do bem e do mal, da vida e da morte, o mar pode significar a realização dos sonhos ou possuir monstros prestes a atormentar. O mar é a maior das forças da natureza. Ao enfrentá-lo, o homem desafia a morte. As suas águas fluidas e informes representam a transição que vai do enfrentamento ao triunfo. De certo modo, o mar pode ser equiparado à estética da catedral gótica, pois, tal como suporta Linda Bayer-Barenbaum, em *The Gothic Imagination: Expansion in Gothic Literature and Art* (1982), esta remete para uma “ (...) visual expression to the concept of the infinite” (Bayer-Berenbaum 1982: 69), uma vez que as águas marítimas proporcionam uma ideia de infinito devido à sua imensidão, transmitindo ao homem sentimentos de frustração por tomar consciência da sua pequenez face a esta força da natureza. O contacto com o terrível permite a consciencialização de que a própria existência humana é horrível por natureza, já que possui contornos negros impossíveis de esquecer. Por isso, esta relação com o terror possibilita a convivência entre opostos, como por exemplo, as antíteses entre noite e luz do dia, entre superfície do oceano e suas profundezas. Nada existe por si só, toda a existência humana é pautada por jogos de oposições e cada qualidade só poderá ser definida em relação ao seu oposto, tal como é apanágio do romance gótico. Neste sentido, o mar é visto como elemento gótico por excelência, uma vez que funciona como uma representação de objecto terrífico que dá lugar a uma forma artística, produzindo o chamado efeito de sublime. Assim, o mar produz no leitor/observador um sentimento de distanciamento por integrar características do domínio do oculto e, inconscientemente, o mistério faz-nos agir com cautela em caminhos nunca antes percorridos. Ao mesmo tempo, existe um certo prazer em desbravar o novo, mesmo que este se afigure perigoso e sinistro. Desta forma, a obra de Lindsay gira em torno da ambiguidade entre conflitos interiores e aparências exteriores, seguindo também a linha de abordagem utilizada por Herman Melville em *Moby Dick*: “ (...) the mingled, mingling threads of life are woven by warp and woof; calms crossed by storms, a storm for every calm. There is no unretracing progress in this life; we do not advance through fixed gradations and at the last one pause.” (Melville 1983: 1318).

## A cor vermelha: do Amor ao Ódio

“Ao princípio era o vermelho. É a primeira cor a que o homem pôs um nome, sendo a denominação cromática mais antiga do mundo” (Heller 2009: 53), defende a psicóloga Eva Heller. Por ser uma coloração com um poderoso *background*, somos levados a concordar, de forma inequívoca, que o nosso pensamento está formatado para aceitar de imediato o vermelho como o equivalente à palavra “cor”.

O simbolismo da cor vermelha está associado, inevitavelmente, ao sangue que em todas as culturas possui um significado existencial, sendo um símbolo universal. Contudo, é também a cor da paixão: os corações apaixonados pintam-se de vermelho, as rosas vermelhas são símbolos de amor, sendo igualmente o tom típico do sedutor e da sexualidade, ou seja, “quando a razão perde o controlo, vê-se tudo vermelho.” (Heller 2009: 54).Mesmo assim, esta última ideia pode adquirir uma dupla significação, já que esta é uma cor ambígua, não só por estar inserida no domínio gótico, mas também porque lida com o amor e o ódio em simultâneo. Apesar de ser a cor do amor e da paixão, esta é igualmente a coloração do sangue e, quando reflectimos sobre este elemento, somos imediatamente transportados para o domínio do pecado. Em muitas culturas, o sangue remete para a representação da alma e, como é de conhecimento geral, em algumas religiões primitivas eram habituais os sacrifícios com derramamento de sangue, fosse de animais ou mesmo de crianças. Também na cerimónia da Eucaristia Cristã continua a beber-se o vinho, que simboliza o sangue de Jesus Cristo. Por isso, o vermelho, como cor litúrgica da Igreja Católica, recorda o sangue de Cristo como o sangue do sacrifício para um bem comum. De certo modo, esta é a ideia transmitida pelo filme de M. Night Shyamalan, *The Village* (2004), em que as marcas de sangue deixadas nas portas pelas supostas criaturas que habitam a floresta, funcionam como um aviso do perigo que os habitantes correm se tentarem explorar essa mesma floresta. Contudo, os habitantes de Covington vivem numa certa (in) visibilidade do terror, ou seja, é visível o terror que sentem pela presença da floresta e por saberem dos perigos que esta, supostamente, representa, mas, por outro lado, esse terror manifesta-se também na mente das personagens, uma vez que, para cada uma delas, a floresta é assimilada de acordo com os seus próprios terrores pessoais. Ao sabermos, com o avanço do filme, que não existem quaisquer criaturas terroríficas e que apenas estamos na presença de personagens traumatizadas devido à violência urbana, conseguimos compreender o verdadeiro significado da vila: esta surgiu como meio de reverter a situação actual, remetendo as personagens para tempos onde se sentiam mais inocentes e isentos de corrupção ou actos violentos. O facto de os mais velhos vestirem-se de vermelho para manter as jovens gerações afastadas da floresta poderá simbolizar um meio de aviso para o perigo existente para lá dos limites da vila, onde ficarão mais vulneráveis ao pecado e à violência que a modernidade carrega em si.

Este facto vai igualmente ao encontro da perspectiva “dexteriana”, pois, como já foi referido anteriormente, Dexter comete os seus crimes no sentido do bem comum da comunidade, ou seja, “limpar” a cidade de Miami de perigosos criminosos que escaparam às malhas da lei. Assim, para atingir a estabilidade é necessário recorrer a um processo de violência e morte, salvaguardando não só os interesses da população de Miami, mas também os meandros da sua própria personalidade enquanto homicida, tendo sempre como base o código ético de Harry. Então, para implementar-se a ordem é necessário o derramamento de sangue, isto é, as suas vítimas são encaradas como o cordeiro do sacrifício, pois o bem comum está sempre em primeiro lugar. É esta sua vertente heróica que permite compreender as coisas deste modo porque, quer queiramos, quer não, estamos a lidar com uma questão muito sensível: o homicídio. Neste sentido, o apelo do sangue transforma-se numa força vital e, ao contrário do verde, que representa a cor da vida vegetal, o vermelho é o tom que simboliza a vida animal. Assim, o sangue traz à superfície a animalidade e agressividade contidas no homem, pois este elemento representa a catarse, a satisfação dos seus instintos, quando se trata de um assassino profissional como Dexter. Não é por acaso que Dexter recolhe uma amostra sanguínea de todas as suas vítimas, funcionando esta como um “troféu”. Por isso, o vermelho está também associado ao demónio, simbolizando tudo o que é “mau” e destruidor. Neste sentido, o vermelho é a cor da guerra, da luta e da violência. A Marte, deus da guerra, atribuía-se-lhe a cor vermelha, a cor do sangue derramado, por isso o planeta com o mesmo nome é designado de “Planeta Vermelho”. Por todas estas associações, a coloração vermelha é propícia a um ambiente de pecado, não apenas no sentido da imoralidade sexual ou adultério, como em *The Scarlet Letter* (1850) de Nathaniel Hawthorne, mas também no sentido de pecado, quando se cometem actos já proibidos à partida e condenáveis por lei. É por isso que Dexter manifesta uma acérrima paixão pelo sangue que brota do interior humano e, desse modo, o estudo do mesmo constitui a razão que move a sua existência, podendo ser considerado como um “investigador” do corpo humano, aliado aos conhecimentos científicos que possui. A atracção pelo sangue surge desde cedo, quando assiste ao homicídio da sua mãe, e esta é a única visão que retém dela, contribuindo para a criação de laços com a sua violenta infância.

Como pode constatar-se, esta cor está associada a uma certa negatividade psicológica, que envolve aspectos de rebeldia, agressão e violência e, por isso, é frequentemente conectada ao demónio, às acções que produzimos como sendo descendentes de poderes maléficos. Por outro lado, podemos também afirmar que esta é a cor típica dos grandes líderes, homens determinados que, sem hesitar, assumem o controlo da situação, mesmo que esta seja uma situação atípica. Dexter, como pode observar-se, possui o comando, é ele quem dita as regras e o modo como as mesmas devem ser seguidas, agindo, por isso, com determinação no sentido da realização das suas ambições, ainda que obsessivas. Assim, o vermelho é activo e dinâmico, não só em questões associadas ao mundo de Dexter, mas também em coisas mundanas. Por exemplo, não pode imaginar-se, para um carro de corridas, outra cor mais apropriada do que o vermelho e, por isso, todos os Ferrari que participam em corridas são, na sua grande maioria, vermelhos; para uma bebida como a Coca-Cola, de efeito estimulante, nenhuma outra cor seria mais acertada do que o vermelho. Neste sentido, o mundo de um *serial killer* é pautado pelo estímulo, pela agitação e pelo dinamismo, não só porque envolve a morte, mas também pelo “jogo” que esta implica, pelo estudo da vítima que representa um desafio pessoal. Assim, o vermelho é a cor simbólica de todas as actividades que exigem mais paixão do que raciocínio, sendo por isso uma coloração viva e atraente. Nesta perspectiva, e tal como a cor azul, também o vermelho é susceptível à ambiguidade, uma vez que desperta, em simultâneo, sentimentos de amor e ódio. Esta é a cor do amor, da sedução e do dinamismo, por todos os aspectos relatados anteriormente, mas, ao mesmo tempo, esta transporta consigo sentimentos negativos como a violência e sustenta a presença do sangue, normalmente aspectos associados ao demónio. Por isso, esta é uma cor que encaixa na perfeição na obra de Lindsay, não só porque é sinónimo de duplicidade, mas também porque contribui para a própria caracterização de Dexter enquanto assassino em série.

.............................................................................................................................................

Toda a simbologia presente na obra de Jeff Lindsay retrata, de certo modo, a personalidade de Dexter, funcionando como um elemento caracterizador da personagem. Neste sentido, todos os elementos simbólicos analisados permitem a visibilidade ou invisibilidade do terror, ou seja, funcionam como catalisadores do terror, dando a conhecer, mais pormenorizadamente, a própria personagem. Assim, o terror visível manifesta-se ao nível do corpo humano, nos meandros do homicídio e no posterior desmembramento das vítimas, facto a que a simbologia inerente à cor vermelha ou à própria cidade de Miami (que possui os indivíduos necessários para tal) se encontra intimamente relacionada. Por outro lado, o terror invisível remete para a mente de Dexter e a simbologia de certos elementos, como o mar reluzente da Florida, proporcionam esta emergência do que está escondido no seu interior, pois representam a constituição do seu “eu fantasma”, do seu lado duplo. Assim, não é por acaso que ele escolhe o espaço marítimo para depositar os cadáveres, encontrando-se implícito um certo terror invisível, não tão explícito como aquele que a cor vermelha engloba. Nesta perspectiva, os elementos simbólicos até aqui retratados possibilitam a convivência entre as ambiguidades que se registam no plano existencial e, por isso, inserem-se no domínio do Grotesco, factor essencial na caracterização da narrativa Gótica contemporânea e, consequentemente, do ser humano comum.

# Capítulo 5 - Jeff Lindsay e Jackson Pollock: Uma Relação Intimista...



## Reafirmando o Expressionismo Abstracto...

Podemos caracterizar o século XX através de várias vias, como por exemplo, pelas descobertas físico-matemáticas de Albert Einstein (1905), a publicação de *The Interpretation of Dreams* (*Die Traumdeutung*) de Sigmund Freud (1900), a chegada de Neil Armstrong à lua (1969), ou até mesmo pelo triunfo dos Beatles nos Estados Unidos da América (1964), contribuições essas que conduziram à inovação e progresso cultural e social.

Contudo, e tal como acontece em todos os períodos históricos, este não foi um século marcado exclusivamente pelo optimismo. Com as atrocidades provocadas pela II Guerra Mundial, a forma de viver é intensamente colocada em causa, contribuindo para isso factores como a devastação económica e social, para além da própria guerra e de tudo o que a mesma implica. Neste sentido, nos anos 40-50, período após o optimismo decorrente da década anterior, dá-se uma ruptura com a herança do século XIX, em que o homem passa por uma implacável revisão de valores. Assim, as manifestações culturais iniciam-se na expressão das crises existenciais do ser humano e questões como “Quem sou?” ou “Para onde vou?” revelam-se frequentes na época, caracterizando arduamente o tempo de crise do período pós-guerra. Nesta perspectiva, muitos artistas surgiram para dar resposta a todas estas questões, utilizando a arte como veículo de expressão da incerteza e vulnerabilidade que caracterizam o homem da época. É neste contexto que surgem as palavras do crítico Max Kozloff, na obra de Francis Frascina, *Pollock and After: The Critical Debate* (2006), sobre a relação da arte com a experiência emocional do homem, depois de este ter vivido um momento particularmente traumatizante: “It is remarkable that art searching to give form to emotional experience immediately after the most cataclysmic war in history should have been completely lacking.” (Frascina 2006: 133). Também este crítico remete para a necessidade de um novo princípio criativo que reflicta o sentimento desta nova geração de artistas emergentes, uma vez que estes funcionam como objecto de representação da realidade que se vive no momento: “They knew what they had to reject in terms of past idioms and mentality. At the same time, they were aware that achievement depended on a new and pervasive creative principle. (Frascina 2006: 132).

Contudo, as novas acepções artísticas defendidas pelos expressionistas foram, inicialmente, postas em causa por apelarem ao excesso e à demasia e, por isso, era considerada como uma arte marginal, que apenas reflectia as aspirações sociais e idealistas das minorias: “Abstract Expressionism claimed for itself the mantle of marginality, mustering social strategies and aesthetic procedures (…).” (Frascina 2006: 307). Se, por um lado, este novo modo de expressão artística era encarado como excessivo por mentes mais cautelosas, por outro era visto como necessário e essencial, uma vez que a própria sociedade ansiava por uma mudança pautada pelo radicalismo, o que até então não tinha acontecido, estando apenas envolta num manto de bruma: “Action Painting was the painting about the possibility of a radical change that had not happened in the 1930s and 1940s – far from it (...).” (Frascina 2006: 262). Neste sentido, é através de vários artistas, como Gorky, Schapiro, De Kooning, etc., que este novo meio de expressão artística, *Action Painting*, vai criar profundas raízes e derrubar antigas concepções, contribuindo, assim, para a sua implantação como nova linguagem visual, no caso da pintura. É neste meio que surge também Jackson Pollock, o controverso artista que derrubou convenções para representar um realismo perturbante e desfocado que reflectisse as preocupações da época em questão. Assim, este aspecto obrigatoriamente modificou a forma como o artista deveria representar a mente humana, uma vez que o positivismo anterior tinha sido substituído por uma obscuridade fatal provocada pela guerra. Desta forma, surgem novas técnicas artísticas que se enquadram no período em questão, não apenas no que concerne à pintura, mas também ao nível da literatura, fotografia, cinema, etc. Em parte, todas as artes possuem um elo comum, ou seja, o clima de frieza existencial que caracterizou este período e, por isso, o realismo era essencial para retratar a autenticidade da América. Por isso, tons crus que focassem o isolamento trágico das personagens, paisagens desoladoras, retratos de indivíduos alienados do contexto social, ambientes claustrofóbicos, etc., passam a ser representações comuns da realidade obscura e trágica que se vivia no momento.

Como já foi mencionado anteriormente, Jackson Pollock contribuiu, igualmente, para esta revolução estética, não só no que respeita à rejeição da abstracção geométrica, que era encarada como estéril de conteúdo, mas também porque a sua principal intenção era representar o ser humano na sua verdadeira condição. Assim, Pollock compreendeu que deveriam estar presentes na sua arte as forças irracionais, que não são passíveis de representação formal, e, por isso, dá origem a uma nova linguagem artística. Para sustentar este facto, o já mencionado Max Kozloff defende, igualmente, a ideia de que a rejeição de certos aspectos tradicionais da época seria a única forma de inovação e de demarcação relativamente à realidade que se afigurava demasiado negativa: “ (...) regionalist painting, rigid geometric abstraction, and politically activist art were very infertile breeding grounds for new, breakthrough ideas.” (Frascina 2006: 132).

Uma vez que inovar se transforma na palavra de ordem, a representação do caos, originado a partir da complexidade da mente humana, e a exploração do inconsciente tornam-se temáticas constantes neste período e Pollock não foge à regra. Assim, é inevitável a presença de teorias freudianas neste novo tipo de arte, uma vez que dá-se importância ao subconsciente, aos sonhos e ao inconsciente colectivo enquanto reservatório de memórias dos nossos antepassados. Nesta perspectiva, era essencial registar símbolos mentais que herdamos dos nossos antepassados – os chamados arquétipos, abordados por Jung –, que constituem um conjunto de mensagens ancestrais, responsáveis pela definição da nossa natureza enquanto seres humanos. Desta forma, os arquétipos, por constituírem uma parte importante da herança cultural humana, nada têm a ver com a nossa genética, pois, como o próprio Jung defende: “They are, in a sense, the deposits of all our ancestral experiences.” (Watson 1995: 257). Uma vez que o Expressionismo Abstracto lida com as forças irracionais, com o conceito de *shadow* abordado por Jung, é relevante mencionar que estes arquétipos contribuem para a sua fixação como nova linguagem artística, já que proporcionam uma abordagem aos aspectos reprimidos da nossa personalidade. Por isso, o autor justifica a importância destas qualidades reprimidas, uma vez que as mesmas representam “ (...) something that embarrasses us and holds all the unpleasant qualities we like to hide.” (Watson 1995: 268), tal como Lyall Watson refere, em *Dark Nature: A Natural History of Evil*. Para a corrente expressionista abstracta, este aspecto é extremamente relevante, pois a irracionalidade por que a mesma se pauta permite o confronto com o nosso *dark side* para que possamos, de certo modo, atingir a luz, o conhecimento de nós próprios e do mundo que nos rodeia. Como Lyall Watson menciona: “We have to confirm the dark shadow and confront its genetic troops with the light of day.” (Watson 1995: 284). Como pode verificar-se, esta nova tendência artística manifesta clara influência do Surrealismo que, por sua vez, se liga ao Futurismo e, por isso, a arte, na sua generalidade, torna-se mais complexa a partir desta época de cinzentismo do período pós-guerra.

Outra característica do Expressionismo Abstracto, também ela inserida no domínio de Pollock, é a criação de uma arte apolítica, que não esquece a expressividade do horror da condição humana, buscando respostas no domínio inconsciente para o facto de não se viver dignamente no país mais rico e desenvolvido do mundo. Contudo, mesmo que a arte neste período não tenha, inicialmente, quaisquer objectivos políticos, torna-se um pouco difícil dissociá-la de tal, pois a base para o seu desenvolvimento é a própria política, ou melhor, a reacção contra a situação política da altura. Por isso, a crítica Jane De Hart Mathews defende que a arte e a política, no período pós-guerra, funcionam como elementos que possuem uma estreita ligação entre si, chegando mesmo a confundir-se: “ (...) politics not only became esthetics but esthetics became politics.” (Frascina 2006: 156). Para reforçar este facto, convém também afirmar que a maioria dos artistas pertencentes a esta década depressiva, e Pollock inclusive, defendiam que a arte deveria direccionar-se para assuntos contemporâneos, constituindo um aspecto significativo baseado na vida e na história do povo. Uma vez que a situação vivida terá sido provocada pelo choque de ideais políticos, então, a arte irá, inevitavelmente, retratar as emoções principais, ou seja, piedade, terror e insegurança face à existência contemporânea. É nesta perspectiva que Jackson Pollock assenta, já que a sua obra retrata necessidades psicológicas básicas dos indivíduos e dos seus estados de (in) consciência provocados pela guerra e pelos princípios políticos.

* 1. A espontaneidade de Jackson Pollock e a sua influência na obra de Jeff **Lindsay**

### Factor “passado”: ponto de partida para a relação entre o artista e o homicida

Aparentemente, Dexter, a personagem criada pelo imaginário de Jeff Lindsay, e o pintor expressionista Jackson Pollock, em nada podem ser equiparados. Por isso, ao reflectir sobre este assunto, surgem-nos, à partida, três razões óbvias de contraste entre estas duas figuras. Em primeiro ligar, e à vista desarmada, este assassino em série não poderia ser comparado a tal figura de renome, pertencente ao mundo das artes, pelo simples facto de ser uma personagem de ficção que, supostamente, habita apenas a mente do seu “criador”. Logo, é suposto a ficção não invadir a realidade, mantendo-se apenas no domínio da imaginação e criatividade. Como é óbvio, este seria um assunto claramente discutível pelas suas ténues fronteiras. Outra razão plausível seria o facto de o homicídio ser encarado no sentido lato do termo, isto é, tirar a vida a outro semelhante é, desde logo, um acto socialmente condenável, perpetrado por alguém com algum tipo de doença mental ou, em alternativa, agindo apenas de forma cruel, num acto de total inconsciência. Tal facto, como é sabido, não corresponde à verdade total, uma vez que existem outros meandros por detrás da questão do homicídio em série, nomeadamente de raiz biológica, psicológica e social, e que devem ser levados em consideração aquando da presença de um assassino em série. Por isso, um assassino cruel e um conceituado homem do mundo das artes nunca poderiam partilhar de características comuns. Finalmente, a questão de ambos pertencerem a épocas histórico-sociais distintas poderia constituir outro factor que impossibilitaria a relação entre ambas as figuras, sendo Dexter uma personagem contemporânea que, aparentemente, em nada se conjuga com o período pós-guerra de Pollock. Contudo, ao destacar pontos comuns entre as décadas de 40-50 e a contemporaneidade, somos levados a considerar que, apesar de distantes em termos cronológicos, as mesmas partilham ainda de inúmeras características similares. Por isso, ambas as personagens, quer ficcional, quer real, contribuem para a conclusão de que, independentemente da época em que vivamos, existem muitos aspectos comuns, muitas atrocidades geradoras de inúmeras obsessões, ou seja, a paranóia está sempre presente, reflectindo a conturbação social e as incertezas que daí advêm. Neste sentido, podemos concluir que, mesmo apesar da passagem do tempo, ainda se verificam muitas dessas questões posteriormente abordadas e que a sociedade americana, neste caso, manifesta um perfil historicamente propício à violência, inserido num conjunto de obsessões que conduzem o indivíduo a agir impulsivamente.

Como pode observar-se, na obra literária em estudo, existe uma referência a Jackson Pollock, no capítulo XII, num diálogo entre Dexter e a sua irmã Deborah: “We´ve given this lowbrow brain-dead redneck all the credit for his work, which is like telling Jackson Pollock your six-year-old could have painted that.” (Lindsay 2004: 127). Partindo, então, à descoberta desta relação entre ambos, por um lado transgressiva, mas, por outro lado, recheada de originalidade, surge como factor inicial a escolha do nome para a personagem de Lindsay. Ao analisar a sua opção, Lindsay revela a importante estratégia de que é a partir do nome que se podem pré-estabelecer certas características pessoais. Assim, o nome Dexter deriva do termo *dexterity*, que significa respectivamente “skill at doing things, especially with your hands.”[[23]](#footnote-23) Este facto contribui para a intensificação da complexidade que envolve a personagem, uma vez que é responsável pela sua caracterização enquanto *serial killer*. Nesta perspectiva, é óbvio que um assassino em série encontra na habilidade de manejar as mãos um poderoso aliado do seu “trabalho”, já que é a partir delas que poderá dar azo à Necessidade do seu Passageiro das Trevas. Neste sentido, poderá afirmar-se que, de certo modo, Dexter é comparado a um artista, pois, apesar de cometer crimes, o manejo do bisturi e da serra invoca a suave dança do pincel sobre a tela. Este facto é corroborado pela própria personagem, quando menciona que o até então desconhecido homicida a monte é, à sua maneira, um artista, pois transforma os seus cenários de crime numa exposição artística: “In his own way, Deborah, he is an artist. And he thinks of himself that way.” (Lindsay 2004: 128). Tal como Dexter, também Pollock é considerado pela crítica como sendo portador de um nome poderoso e sonante e, mais uma vez, é algo que possui um comum com Dexter. Como B.H. Friedman afirma, na sua obra *Jackson Pollock – Energy Made Visible* (1995): “Jackson Pollock: what a perfect name; so strong, so tough, so American.” (Friedman 1995: 3).

Tal como já foi mencionado anteriormente, o Expressionismo Abstracto vê no domínio do inconsciente um factor determinante para atingir uma realidade superior e uma nova visão global. Assim, tal como os próprios artistas defendem, segundo Daniel Belgrad, em *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America* (1998): “ (...) the unsconscious was likely to harbor unacknowledged needs and violent impulses” (Belgrad 1998: 36), e é precisamente o inconsciente que irá gerar estes violentos impulsos, que constituem outro factor de eleição para a estreita ligação entre Dexter e Pollock. Como é de conhecimento geral, o passado e as memórias que daí advêm possuem um papel fundamental na “formação”, não só de Dexter enquanto homicida, mas também de Pollock enquanto artista controverso. Assim, o facto de Dexter ter assistido ao homicídio da mãe por meios anormais (foi assassinada e desmembrada com uma motosserra) e de ter permanecido três dias consecutivos mergulhado no seu sangue, fizeram com que este desenvolvesse comportamentos desviantes, associados a este acontecimento traumático da sua vida. Por outro lado, apesar de Pollock não ter tido uma infância tão perturbante como Dexter, o facto é que também a sua existência se pautou pela solidão, em parte devido às constantes mudanças da família, que não lhe permitiam estabelecer qualquer laço emocional e social. Contudo, também é certo que tais mudanças permitiram o seu desenvolvimento e a sua afirmação enquanto artista, dando-lhe a conhecer novas culturas e novas técnicas artísticas. De acordo com a sua família e amigos, Pollock sentia também extrema dificuldade em desenvolver certas acções rotineiras, como a leitura e a expressão oral, e, por isso, o seu grau de frustração aumentou, levando mesmo a que se considerasse como um ser inadequado ou patético. Segundo Francis Frascina, na sua obra anteriormente citada: “So pathetic was Pollock in the conduct of his daily affairs that he felt he couldn´t go to the station and buy a ticket for himself.” (Frascina 2006: 330). Assim, foi na sua adolescência que encontrou no álcool a solução rápida para os seus momentos de irritabilidade e tensão interior, tal como refere B.H. Friedman: “Jackson discovered that alchool seemed somehow to resolve the conflicts within him between tenderness and aggression, made him feel calm and more at ease in a society which was neither calm nor easy.” (Friedman 1995: 8).Como podemos observar, na cena inicial do filme *Pollock* (2000), realizado por Ed Harris que, em simultâneo, dá vida ao pintor, quando este marca presença numa sessão de autógrafos, é notória a sua alienação, uma vez que mantém o olhar fixo e imperturbável, descurando as pessoas ao seu redor. Verifica-se, assim, que Pollock é um ser emocionalmente desadequado ao mundo que o rodeia, pois parte dele não evoluiu no sentido de enquadrar-se na realidade, tal como Dexter.

Neste sentido, o facto de ambos serem figuras solitárias, vítimas de infâncias/adolescências difíceis e que se regem por violentos impulsos enquanto adultos demonstra, não só que ambos possuem um *Dark Passenger* ou um ego alternativo, mas também que estas duas personalidades necessitam da sua arte para libertar fantasmas mentais ou tendências destrutivas.Por isso, não é prudente afirmar que tais tendências são, exclusivamente, um factor negativo de ambas as personalidades, que apenas conduzem ao sofrimento e que, nesse sentido, não devem ser tomadas em consideração. Pelo contrário, esta característica partilhada por ambos possui, de certo modo, um papel social, uma vez que permite relembrar dilemas morais a que o ser humano está, constantemente, sujeito, proporcionando também a delimitação da natureza entre o bem e o mal.Como conclusão desta ideia, importa realçar que infâncias traumáticas, onde a violência impera no seio familiar (ainda que não explicitamente no caso de Pollock), são factores determinantes para a sua condição de “bestas visionárias” e para a formação de conflitos interiores que, no caso de Dexter e Pollock, se reflectem na sua “arte”, centrada na força do inconsciente.

Este assunto relaciona-se com a obra *The Scream* (1893), de Edvard Munch, pois, por detrás da mesma, encontra-se uma experiência familiar extremamente traumática, já que o autor assistiu ao homicídio da mãe, tal como Dexter. Por isso, o autor eternizou tal momento, ao representar uma expressão humana que demonstra aflição e desespero, misturando cores escuras com tons vermelhos e alaranjados, colorações que indiciam a vivência de um passado sombrio e violento. Também neste sentido, direcciona-se a obra *The Lovers* (1928), de René Magritte, na qual surgem representados dois enamorados com o rosto coberto por um pano branco. Existe o mito de que o artista se terá inspirado na morte da sua mãe, que se suicidou, atirando-se de uma ponte, tendo o seu corpo sido retirado das águas do rio na presença do próprio Magritte. Nesse momento, a sua face estava escondida pelo vestido que a mesma envergava quando se suicidou e, por isso, tal imagem deverá ter ficado retida na memória do artista, que elaborou uma obra tão inquietante pelo simples facto da face das personagens não ser visível. Assim, podemos afirmar, com alguma certeza, embora cautelosa, que esta experiência traumática terá dado azo à elaboração da obra em questão, demonstrando o gosto de Magritte pelos paradoxos visuais, temática constante do universo gótico. Neste sentido, apesar de vermos representados dois corpos humanos, é perturbante não podermos observar o que está por detrás do pano, isto é, como é a sua face ou que expressões transmitem e, por isso, nada garante que possam ser mesmo faces humanas. E se ambos revelam características alienígenas, ao estilo de Ridley Scott, ou se, por outro lado, pretendem esconder o seu verdadeiro “eu”, tal como Dexter? Nunca poderemos saber, com exactidão, o que se encontra por detrás da máscara e, neste sentido, embora as coisas possam dar a impressão de serem normais, existem “anomalias” por toda a parte, que não são possíveis de serem reveladas na totalidade. É no mistério que reside a nossa verdadeira essência e Magritte compreendeu isso na perfeição, ao jogar com a realidade e a ilusão em simultâneo.Esta ideia encontra-se, igualmente, presente no filme *The Strangers* (2008), de Bryan Bertino, no qual um casal é aterrorizado por três assaltantes mascarados na sua casa de campo, acabando no homicídio desse mesmo casal de forma brutal e sangrenta. Do início ao final do filme, o espectador não vê a face dos assassinos, facto que contribui para o aumento do *suspense* e para uma inquietação perturbante, devido à ausência de um rosto que personifique a barbaridade dos actos cometidos pelos assaltantes. De certo modo, a máscara usada pelos assaltantes remete para um encobrimento da perversidade inerente ao ser humano e para a não revelação total das regras do macabro jogo por eles delineado, onde a violência impera e a morte é a única esperança.

Nesta perspectiva, podemos afirmar que Jackson Pollock e Dexter possuem inúmeras características em comum (entre elas a pressão do seu passado que irá influenciar toda a sua vida adulta), as quais irão continuar a ser analisadas no ponto seguinte, por serem mais específicas e mais próximas das obras deste artista pertencente ao período pós-guerra.

### O poder do Inconsciente na união entre Pollock e Dexter

Partindo do momento em que Lindsay coloca na boca de Dexter o nome de Jackson Pollock, no capítulo XII da sua obra, podemos verificar, pelas suas palavras, que existe uma identificação entre o mundo artístico e o crime em série. Neste momento da obra literária, Daryll Earl, uma personagem secundária, auto-proclama-se como o autor dos crimes efectuados pelo Tamiami Butcher e, transportando esta ideia para o panorama artístico, a mesma pode constituir um insulto para o real artista. O facto de outra pessoa colher os frutos da sua “arte” é uma ofensa para o próprio Tamiami Butcher, tal como o é para Pollock quando se afirmou, ao longo de grande parte da sua carreira, que o seu trabalho era demasiado primário e que, por isso, qualquer pessoa o poderia produzir. Jeff Lindsay manifestou essa preocupação através de Dexter, colocando na sua obra a imagem da criança de seis anos: “But we´ve also insulted him. We´ve given this lowbrow brain-dead redneck all the credit for his work, which is like telling Jackson Pollock your six-year-old could have painted that.” (Lindsay 2004: 127). Neste sentido, artista e homicida regem-se pelos mesmos padrões e é notória a influência da arte na escrita de Lindsay.

Por isso, e voltando à temática central deste capítulo, isto é, a relação entre Pollock e a personagem criada por Lindsay, convém analisar mais detalhadamente algumas obras deste excêntrico artista, numa tentativa de reforçar os laços que unem estas duas “personalidades”.

#### *Stenographic Figure* (1942)

Em 1943, o *Spring Salon for Young Artists*,de Peggy Guggenheim, recebeu uma obra que causou curiosidade no público, sendo também um dos assuntos do jornal *Nation* do dia 29 de Maio desse mesmo ano. A pintura em questão era *Stenographic Figure* (1942)[[24]](#footnote-24), a qual foi considerada como uma inovação e uma descoberta no campo das artes. Esta obra foi encarada pela crítica como excêntrica e confusa devido à incerteza do que retratava, pois a mesma encerra em si uma mistura do erótico com o grotesco. As figuras feminina e masculina, presentes na tela, marcam a criação de novas formas, curvas e angulares, que geram um certo desconcerto no público por conterem essa característica grotesca e bizarra associada ao erótico: “ (...) his phantasms offered an imagery of the erotic and the grotesque that was bizarrely removed from the hearty corporeality of Picasso´s anatomies, with a freedom of shape and a wiry linear component that appealed.”[[25]](#footnote-25)

Em *Stenographic Figure*, o pintor recorreu ao uso de cores fortes e de formas curvilíneas e retorcidas, aparentemente sem qualquer sentido ou conexão entre si. Uma vez que Pollock se centra na teoria revelada pela corrente expressionista abstracta de que homem moderno é, essencialmente, misterioso, insatisfeito, dominado por impulsos desconhecidos e perseguido por memórias passadas, irá, assim, criar uma nova realidade que se reflecte na sua obra, uma vez que “ (...) the conscious mind and reason operated as a barrier blocking access to the subconscious.” (Frascina 2006: 354).Por isso, Kirk Varnedoe e Pepe Karmel, em *Jackson Pollock: Interviews, Articles and Reviews*, admitem que é fácil reconhecer uma obra de Pollock, uma vez que o caos e a ausência de sentido são pontos caracterizadores do trabalho deste artista: “It is easy to detect the following things in all of Pollock´s paintings: Chaos. Absolute lack of harmony.” (Karmel, Varnedoe 2002: 266).Deste modo, em *Stenographic Figure*, surgem representadas várias partes do corpo espalhadas pela pintura, nomeadamente cabeças, mãos, olhos, boca e braços e conseguimos identificar também um corpo feminino, com os respectivos seios, sob o painel negro. Como Karmel e Varnedoe opinam, “(…) many of Pollock´s most abstract paintings began with more or less recognizable imagery – heads, parts of the body, fantastic creatures.” (Karmel, Varnedoe 2002: 252). Este aspecto pode ligar-se a Dexter, uma vez que o desmembramento das suas vítimas é parte integrante do seu ritual. Com o apoio da série televisiva, a imagem dos corpos desmembrados é mais acentuada, tal como o seu transporte nos enormes sacos de plástico pretos. No seu cenário de crime, é comum a existência de partes do corpo espalhadas – inclusive uma das principais cenas da obra literária e da série televisiva é a cabeça decepada que é lançada a Dexter aquando a perseguição ao camião frigorífico – e, por isso, o desmembramento é comum a Pollock e Dexter. O primeiro porque recorre inúmeras vezes a essa imagem nas suas pinturas e o segundo porque utiliza essa técnica como *modus operandi* primordial, ainda que seja uma personagem ficcional. A recorrência a membros humanos sem ligação entre si é, de certo modo, perturbante, pois não existe um corpo físico que os sustente, sendo o princípio da abstracção total a base do trabalho de Pollock. Aparentemente, não existe uma representação real, apenas o resultado do caos que caracterizou este artista, o eco de outras vozes que dominou a sua existência, conduzindo àquilo a que Rosemary Jackson designou como “ (...) desire for something else, something other than the real.” (Jackson 1981: 87). Contudo, esta negação da tradicionalidade e a representação do corpo humano sem uma figura corpórea constitui uma referência na obra de Pollock, que partilha com Dexter o sentimento de caos e perversidade que os caracteriza como seres inadequados perante a sociedade: “ (...) the feelings of a man who confessed he sometimes felt as if he were skinned alive; felt like a clam without its shell.” (Frascina 2006: 336).

Esta negação da tradição vigente implica, como vimos, uma renovação de estilo, através da introdução nas obras de aspectos menos “belos”. Assim, surgem representados cenários como os de *Stenographic Figure*, que possibilitam uma interacção com o lado animalesco do ser humano. Neste sentido, surge o trabalho de Francis Bacon que, apesar de retratar cenas mais duras e chocantes do que Pollock, a essência das suas obras permanece a mesma. Assim, Francis Bacon e Pollock retratam, nos seus respectivos trabalhos, a tragédia da existência, na qual o homem se encontra inserido numa inquietante realidade, em que é forçado a viver os sentimentos mais extremos. Em *Three Studies for a Crucifixion* (1962), Bacon imprimiu uma terrível violência, em que os elementos humanos e animalescos se confundem, compondo figuras ambíguas através da sua respectiva deformação física. Assim, ao renunciar à lógica natural das coisas, combinando aspectos humanos e animais em simultâneo, o autor pretende revelar o seu próprio interior, no qual coexiste uma amálgama de emoções e obsessões que transmitem o pavor do homem moderno, isto é, o contacto com o seu lado mais profundo e obscuro. Em *Painting 1946* (1946), a figura representada é reduzida a um estado repelente e grotesco e, por isso, Luigi Ficacci comenta que esta obra de Bacon “ (...) fomenta a nossa inquietação resultante do impacto provocado pela sua própria luminosidade reconfortante.” (Ficacci 2007: 21).Também a obra *Man Surrounded by Slides of Beef* (1954) conjuga-se com a personagem de Dexter, uma vez que podemos observar corpos desmembrados, acção primordial no seu *modus operandi,* e que reflecte o seu próprio pensamento enquanto *serial killer*. É esta atracção pela violência e pela representação macabra do corpo que contribui para a sua caracterização como elemento transgressor e, com as quais, construiu a sua visão “modernista” da sociedade de Miami, cidade que possui mais “lixo humano” do que qualquer outra metrópole dos Estados Unidos da América. Como podemos observar em Dexter e também na obra de Bacon, com a qual Pollock partilha certas características, o homem, ao conquistar a sua liberdade, solta a besta que existe dentro de si. Assim, a fronteira que o separa dos animais irracionais é esbatida, tanto na vida – ao levar a cabo as suas funções essenciais como o sexo ou a defecação –, como na solidão da morte, representando o homem como um mero pedaço de carne.

Também o trabalho de Goya associa-se a esta questão, especialmente as suas obras *Saturn Devouring His Son* (1819) e *Still Life with Sheep´s Head* (sem data), ou seja, o facto de estas pinturas realçarem o lado primitivo da vida, no que concerne ao canibalismo e ao desmembramento respectivamente, poderão ilustrar, na personalidade de Dexter, a sua especial apetência para a violência física, para a mórbida satisfação do prazer através de pedaços de carne humana. É também pertinente recorrer ao trabalho de Munch para sustentar tais ideias e, por isso, *Death of Marat I* (1907) e *The Drunken Boy* (1908) surgem como imagens representativas do interior de um assassino. Assim, o primeiro deles, ao apresentar um cenário de morte que pode sugerir um ritual e o segundo, ao destacar a figura humana como um mero pedaço de carne, sem qualquer importância para os que assistem à cena, remete-nos para características que em tudo têm a ver com Dexter. Os rituais com que envolve os seus cenários de morte, seja na preparação ou durante os mesmos, e o tratamento posterior dos corpos que desmembra, remetem perfeitamente para a ideia destacada nestas duas obras de Munch.

Todas estas personalidades artísticas, incluindo Pollock, com os quais Dexter possui claras afinidades, são essenciais para compreender o espírito do século vigente, recorrendo à mistura entre beleza e horror para atingir o sublime, facto dominante na vertente artística: “O homem moderno está revestido com os meios para compreender qual a mistura de violência, angústia e ansiedade do sagrado, desejo, desespero, degradação, da procura do amor e das abjecções animais que condicionam a sua própria matéria e como isto necessariamente constitui a matéria-prima da beleza.” (Ficacci 2007: 10).

Ainda no que compete à obra *Stenographic Figure*, importa realçar que o fundo, predominantemente azul, poderá também contribuir para a relação entre Pollock e Dexter. Citando, novamente, Karmel e Varnedoe: “Pollock sensed a continuity between himself and the natural world and loved everything associated with the earth.” (Karmel, Varnedoe 2002: 254). É nesta base que assenta o trabalho de Pollock, já que este tinha a preocupação de expressar a relação orgânica do artista com o universo físico e os seus elementos. Por isso, a cor azul poderá simbolizar o mar, pois, em muitas das suas obras, este encontra-se presente, não só pelo uso da cor azul, mas também pela representação repetitiva do movimento das ondas, como por exemplo, em *Full Fathom Five (1947*) ou em *Sea Change* (1947). A sua pintura cósmica e oceânica está relacionada com a infinitude do universo e é por isso que o mar é tão representado, devido ao sentimento de imensidão que o mesmo proporciona. Este facto evidencia a sua intensa paixão pela paisagem americana, especialmente os espaços abertos e imensos como o mar. Tal como Leslie Fiedler sustenta, em *Love and Death in the American Novel* (1966): “there is in Pollock some fundamentally American quality, so that I think of him along with Huckleberry Finn and Jay Gatsby; a «heart-of-the-heart of the country» American.” (Fiedler 1966: 272). Para Dexter, o mar de Miami não é apenas o local onde são despejados os corpos das suas vítimas após o desmembramento. O mar é também o espaço de reflexão, de evasão, de libertação da mente, possibilitando a aquisição de outro nível de auto-conhecimento. Desse modo, podemos afirmar que, nesta obra de Pollock, vislumbra-se um pouco do mesmo cenário: o facto de estarem representados membros humanos pode dar a ideia de desmembramento e, por estarem inseridos num fundo azul, este bem poderia simbolizar o mar de Miami. No entanto, é esta integração com a natureza que funciona como fonte inspiração e incentivo à criação, mantendo o ser humano ligado à realidade. Por isso, Pollock e Dexter, por serem *outsiders* ou, simplesmente, porque não se adaptam ao meio circundante - e porque o meio também não se adapta a si -, necessitam de um espaço para a afirmação da sua verdadeira identidade. É em contacto com a natureza, da qual o mar faz parte, que a energia da sua interioridade encontra razão de ser. Este aspecto tem como finalidade proporcionar a personalidades como as de Pollock ou Dexter a liberdade necessária para expressar a sua frustração que, no fundo, não é mais do que o sentimento da generalidade das pessoas.

#### *The Moon Woman Cuts the Circle* (1943)

*The Moon Woman Cuts the Circle* (1943)[[26]](#footnote-26) segue um pouco o exemplo de Picasso, particularmente a sua obra *Girl Before a Mirror* (1932), não só pela semelhança de palete de cores utilizadas, mas também por aquilo que ambos representam, ou seja, uma figura feminina solitária.

A pintura de Pollock dá a ideia da mulher ter sido analisada através de raio-X, uma vez que são expostos os seus contornos e a sua curvatura. Além disso, a figura feminina é representada, em simultâneo, de modo frontal e de perfil, dando a entender que todo o ser humano é “perseguido” pela ambiguidade. Assim, em *The Moon Woman Cuts the Circle*, a mulher combina em si as divisões do seu próprio “eu”: a parte frontal da sua face, que retrata o seu “eu” público que é pautado pela serenidade, enquanto que o seu perfil destaca o seu lado obscuro e interior, não sendo por acaso que aí Pollock tenha recorrido a tons negros. A figura feminina representada possui um lado que permanece límpido e translúcido como a água (representada pela cor azul) e o outro lado está mergulhado na coloração vermelha e na confusão de formas estranhas, simbolizando o caos que comanda a nossa existência. De certo modo, esta figura personifica a duplicidade inerente ao ser humano, que vagueia no limiar da consciência-inconsciência, indo esta ideia ao encontro da problemática do homem moderno.

Esta pintura é baseada num mito índio norte-americano, o qual relaciona a lua com a figura da mulher, resultando desta fusão o forte poder criativo da psique feminina. Assim, convém salientar que a obra de Pollock contempla inúmeras vezes a figura feminina, a qual, segundo o autor, é o único ser que permite uma ligação mais profunda com o domínio do inconsciente, daí a recorrência ao mito índio. Para Pollock, a mulher é única, ou seja, “(...) the one who figures the void and the unconscious.” (Frascina 2006: 338). Para o artista, a representação do novo mundo passa pela descentralização da realidade e, por isso, a mulher adquire um papel fundamental, não apenas como mero acessório como era encarada até então, ou segundo a perspectiva da personagem Pedro, criada por Victor Eustáquio, em *O Carrossel de Lúcifer* (2008): “ (...) um mero invólucro reciclável feito de carne e ossos.” (Eustáquio 2008: 135). Assim, a mulher, segundo Pollock, contribui, não só para uma requalificação do sentido de corpo, mas também para a redefinição da subjectividade do homem moderno, através do contacto com o oculto, uma vez que é o único ser cujo corpo permite gerar vida e, deste modo, compilar uma série de mistérios que envolvem tal acto, permitindo o acesso ao domínio do inconsciente. É através do oculto, subjacente ao universo feminino, que se atinge o conhecimento, tal como observa Francis Frascina: “The mysteries of the unconscious are metaphorically equated with the mysteries presumed to reside in the interior spaces of the female body.” (Frascina 2006: 353). Também para Dexter a figura feminina atinge um patamar de relevo, uma vez que as suas vítimas são, maioritariamente, masculinas e este demonstra uma certa afectividade pelo sexo oposto, nomeadamente pela irmã, Deborah, e pela namorada, Rita. Contudo, o afecto por esta última vai-se revelando, passo a passo, ao longo de toda a obra, ao contrário do sentimento que nutre pela irmã, que é originalmente puro, no sentido de explicitar que as relações amorosas constituem uma barreira quando se trata de um assassino em série, devido à sua impossibilidade de criar laços afectivos. Podemos também afirmar que Pollock, embora não se interessasse muito em estabelecer relações afectivas, o facto é que a sua mulher, a pintora Lee Krasner, representou na sua vida o mesmo papel que Deborah e Rita conseguiram desempenhar na vida de Dexter, isto é, todas elas foram adquirindo um estatuto elevado, por simbolizarem o contacto com o mundo real. Foi através delas que Dexter e Pollock conseguiram aproximar-se do mundano e da realidade circundante, evitando que estes se diluíssem no seu domínio interior e se deixassem vencer pelo seu inconsciente.

Como tem sido mencionado ao longo deste capítulo, as experiências passadas contribuem fortemente para a formação da personalidade, influenciando o modo de encarar a realidade. Pollock teve um nascimento angustiante, pois foi quase estrangulado, até à morte, pelo seu cordão umbilical. Em adulto, manteve sempre uma relação conturbada com as mulheres, as quais considerava como “ (...) that old tomb with a built-in tomb.” (Karmel, Varnedoe 2002: 269).Essa imagem continuou a perturbá-lo ao longo da sua vida, acabando por exercer influência no seu trabalho enquanto artista, pois a figura feminina, para além de ter sido temática recorrente, passou a ser representada em fragmentos ou pedaços soltos. Também Dexter, como é sabido, teve uma infância traumática, devido ao homicídio da sua mãe e, a partir dessa experiência, a sua memória foi gravemente afectada, sendo “vítima” de constantes *flashbacks*, aparentemente sem ligação entre si. O seu passado passou a existir apenas em suspensão, já que a sua memória somente reteve pedaços soltos do macabro acontecimento e, consequentemente, da sua mãe. Por isso, a mulher adquiriu uma conotação mais poderosa, pois passou a simbolizar também o mundo inconsciente, retratando as experiências reprimidas do próprio sujeito. Assim, existiu em Pollock e Dexter uma tentativa de apropriação do espaço feminino - no qual as suas respectivas mães possuem um papel fundamental –, com o objectivo de compreender a sua própria personalidade e dar resposta aos seus instintos. Neste sentido, tanto Dexter como Pollock manifestam interesse face à figura feminina, encontrando, assim, um ponto de equilíbrio na relação com o seu *Dark Passenger*, uma vez que a mesma permite uma conexão com o irracional, tal como foi mencionado anteriormente. Por isso, esta nova concepção do domínio feminino, ao colocar a mulher em contacto com o mundo inconsciente, permite um renovar de consciências, pois representa uma metáfora da ameaça ao suposto bem-estar pessoal imposto pela máscara da civilização; constitui assim um ataque à aparência, característica dominante da sociedade contemporânea. Neste sentido, surgem as palavras do crítico Michael Leja, que defende esta nova definição da mulher, uma vez que só assim serão revelados certos aspectos pertencentes ao domínio do irracional: “ (...) this female personification of all that is unacceptable, perverse and infantile in ourselves, also personifies all that is still undeveloped.” (Karmel, Varnedoe 2002: 356).

Como conclusão desta ideia, é importante afirmar que, segundo esta reformulação do conceito de mulher, esta surge como extremamente relevante, quer na obra de Pollock, quer para Dexter, tornando-se, assim, numa figura grotesca, por permitir o acesso às profundezas do ser e por interligar-se com o irracional e perverso da mente humana.

#### *Eyes in the Heat* (1946)

*Eyes in the Heat* (1946)[[27]](#footnote-27) faz parte da colecção *Sounds in the Grass*, uma série de sete quadros exposta na galeria de Peggy Guggenheim. A sua inspiração para esta série de pinturas, e para *Eyes in the Heat* em particular, advém da experiência de vida de Pollock nos locais por onde passou e nos quais se fixou durante mais tempo. Assim, esta obra reflecte os efeitos visuais causados pela agitação de Nova Iorque – o lugar onde viveu grande parte da sua vida e onde adquiriu vários conhecimentos artísticos – e também o ambiente rural de East Hampton, onde se fixou depois do seu casamento com Lee Krasner. Esta mistura de contrastes entre a agitação citadina e a quietude rural foi responsável pela criação de uma nova palete de cores e pela escolha de uma nova temática: o meio natural. Neste sentido, são utilizadas cores claras na sua maioria, as quais representam a luminosidade natural do meio rural e também a vasta flora que pode encontrar-se na natureza. Contudo, esta obra é também, de certo modo, inquietante, devido ao facto de estar repleta de olhos camuflados, dando a ideia de estarmos a ser permanentemente observados e/ou perseguidos, não tendo isto, necessariamente, uma conotação negativa. Os olhos vigilantes, reproduzidos por Pollock nesta pintura, poderão remeter para os olhos de criaturas pertencentes ao meio natural, talvez animais.

Olhando um pouco para a tradição literária, podemos afirmar que Jackson Pollock segue a concepção de Emerson, no sentido em que a natureza é a sua única lei, o domínio sagrado que permite encontrar um balanço entre o seu “eu inconsciente” e a realidade exterior. Como Emerson refere, em *Self-Reliance*, presente na colectânea elaborada por Robert Richardson (1990):“No law can be sacred to me but that of my nature.”(Richardson 1990: 179). O meio natural permite o encontro com a verdade, com a origem do universo e de todos os seres que nele habitam. Quando falamos em meio natural, não é apenas a natureza que ganha um papel de relevo. Para Pollock, ser natural não implicava apenas amar a natureza e reflectir na tela essa paixão. Para si, era importante negar o acidental e o predestinado, preferindo a inocência e a naturalidade momentânea, sem quaisquer artefactos. Assim, ao ser natural e original, negando a premeditação, seria difícil não retratar a natureza nas suas obras, uma vez que nada é tão puro quanto ela. Por essa razão, abandonou o meio citadino e o sufoco que este lhe causava para juntar-se ao espaço rural, onde tudo possui a sua essência original. Nesta perspectiva, é fácil depreender que Emerson e Pollock partilham a mesma ideia de que, estando em contacto com a natureza, conseguiremos tornar-nos melhores seres humanos, mais genuínos e em sintonia com a nossa própria personalidade, observando o mundo por detrás das aparências, tal como Emerson menciona, em *Nature*: “Nature always wears the colors of the spirit.” (Richardson 1990: 39).

Emerson dá também muita importância ao poder da visão, uma vez que ela é responsável pela ligação do visível ao invisível. A sua intenção é ver mais além das coisas visíveis, ver para além do objecto. Então, a realidade estará conectada com a irrealidade ou o inconsciente a que Pollock se encontra ligado e, prova disso, são os vários olhos presentes em *Eyes in the Heat*. Os olhos são símbolos comuns entre os surrealistas, mas Daniel Belgrad fornece-lhes uma conotação especial, uma vez que permitem a concepção do artista como um visionário: “ (...) the social role of the artist as seer, as well as the permeability of the boundary between internal and external reality.” (Belgrad 1998: 39). Assim, esta presença constante de olhos na pintura de Pollock, e devido ao facto de os mesmos estarem relacionados com a realidade interna e externa, pode simbolizar a constante observação do nosso inconsciente que, apesar de estar camuflado, está sempre presente na regulação das acções humanas. Neste sentido, tanto Dexter como Pollock, sentiram fortemente a sua presença, guiando-se, essencialmente, por este “outro” domínio que se encontra sempre à espreita. Segundo a percepção comum, os olhos são órgãos que permitem detectar a luz e revelar se as zonas em redor estão iluminadas ou escuras e, numa perspectiva literária, os mesmos possibilitam a penetração nas experiências obscuras e irracionais do ser humano para, posteriormente, trazer à luz do dia aquilo que ficou retido na mente durante muito tempo. Uma vez que, em senso comum, os olhos são o espelho da alma e o mundo inconsciente funciona como a fonte do terror contemporâneo, o facto é que estes são simbolicamente retratados nas várias artes. No filme *The Eye* (2008), realizado por David Moreau, os olhos possuem um papel fundamental e retratam na perfeição esta ligação com o transcendente, numa perspectiva de atingir o conhecimento sobre si próprio. Neste registo cinematográfico, uma mulher recebe um transplante de visão, o que lhe permite o contacto com o mundo sobrenatural, uma vez que passa a ver pessoas mortas. Assim, esta personagem, ao tomar contacto com vidas passadas, compreende a verdadeira razão da sua existência.

Por isso, a visão adquire, em Dexter e Pollock, um lugar de relevo, uma vez que permite o contacto com o seu mundo interior, com o seu alter-ego que se manifesta através da destruição. Contudo, esta é necessária porque consiste na verdadeira expressão do seu sentimentalismo e dos seus comportamentos imprevisíveis, causados por impulsos incontroláveis, os quais se reflectem pelo derramamento de tinta, aparentemente sem controlo, nas suas pinturas. No que concerne à sua técnica artística, *Eyes in the Heat*, apesar de esconder símbolos específicos como os olhos, segue também esta sua tendência em derramar a tinta directamente na tela, por vezes sem recorrer aos pincéis. Neste sentido, surgem, igualmente, três obras com características semelhantes: *Cathedral* (1947), *Full Fathom Five* (1947) e *Autumn Rhythm* (1950). Nestas obras de Pollock, o caos e a confusão afiguram-se como factores de relevo e, aparentemente, as mesmas não fazem qualquer sentido, uma vez que a tinta parece ter sido derramada indiscriminadamente. Contudo, a tinta espalhada, segundo a técnica de Pollock, permite uma ligação com o universo “dexteriano”, uma vez que sugere ter sido derramada abruptamente, como se de um impulso se tratasse. Por isso, o acto artístico instintivo, defendido pela chamada *Action Painting*, relaciona-se com o impulso de matar de um *serial killer* como Dexter, pois os impulsos irracionais são o que melhor caracterizam este tipo de pintura e, simultaneamente, a acção de um homicida.

Ao trazer à superfície o lado oculto do nosso interior, a espontaneidade e a acção que caracterizam o Expressionismo Abstracto, são aspectos que remetem para o englobar na pintura de movimentos semelhantes, por exemplo, à dança. Esta constitui uma forma de romper consciências, no sentido da renovação artística, e isso também se aplica a Dexter: a sua espontaneidade e os movimentos macabros do bisturi, que imprime nos seus rituais, conjugam-se com o movimento do pincel na tela, tal como já foi mencionado anteriormente. Por isso, a defesa do impulso, no sentido do desenvolvimento estético, contribuiu para a transformação da natureza humana e, nessa perspectiva, novos elementos foram englobados, elementos esses que não são essencialmente belos. Não existe a contradição entre belo e feio, pois os conceitos extremos tocam-se e são indissociáveis, conceito explorado pela corrente gótica. Assim, quer a arte de Pollock ou a “arte” de Dexter, ambas combinam uma sintonia de opostos, uma vez que concentram em si uma duplicidade de sentidos que contribuem para o esbater de fronteiras e para o sentido de unidade, tal como refere Frascina: “ (...) this art was not about pleasing form, but rather about the hard, black chaos that is death, or the grayer, softer chaos that is tragedy.” (Frascina 2006: 247).

Ao serem considerados como exteriores ao seu tempo, por não se enquadrarem nas suas normas, tanto Dexter como Pollock possuem, de certo modo, características que os afastam dos restantes semelhantes e os aproximam da modernidade, enquanto elementos transformadores da consciência social. Como Frascina, mais uma vez, menciona: “(...) their minds and beings are overheated circuits of primitive impulses and unconscious drives.” (Frascina 2006: 351).

.............................................................................................................................................

Após esta breve análise de algumas obras de Pollock, em relação com a mente de Dexter, convém tecer algumas considerações em jeito de conclusão desta temática. Assim sendo, o significado da arte de Pollock não encontra explicação na mimese nem no pensamento associativo, pois é uma arte modernista dedicada à transcendência, ao progresso e à repressão de tudo o que era ameaçador da autonomia artística. Então, o Expressionismo Abstracto era caracterizado positivamente, devido ao seu vigor criativo, autonomia, originalidade e força de expressão. Consciente desse facto, nas suas várias entrevistas, Pollock afirma que: “the unconscious is a very important side of modern art and I think the unconscious drives do mean a lot in looking at paintings.” (Karmel, Varnedoe 2002: 20). O mesmo acontece com a obra de Jeff Lindsay, o qual elaborou um enredo que destaca a importância dada à imaginação inconsciente e às forças irracionais que, por sua vez, irão colocar em causa a validade da razão.

Neste sentido, existe um objectivo comum, que une Lindsay e Pollock, isto é, criar algo originalmente novo através da destruição, em que o feio é colocado, de forma estética, em associação ao belo, contribuindo para a libertação dos constrangimentos das leis artísticas. Por isso, esta será a base da relação entre as pinturas negras de Pollock e a *dark narrative* de Lindsay, uma vez que ambas abordam temáticas comuns, em que a rejeição dos métodos convencionais de representação e a aceitação da ambiguidade como parte integrante da existência humana são características dominantes. Lindsay e Pollock são símbolos da arte moderna, apesar de pertencerem a épocas distintas. Através de ambos, a energia do mundo interior encontrou um meio de expressão e, com isso, a própria psique humana e os seus contornos mais negros passaram a integrar o domínio da criatividade artística, tal como observam Karmel e Varnedoe: “the modern artist is working and expressing an inner world – in other words – expressing the energy, the motion, and other inner forces.” (Karmel, Varnedoe 2002: 21). Assim, todos estes aspectos relacionados com o domínio transcendental posicionam ambas as personalidades, tanto de Lindsay como de Pollock, no centro da vertente gótica, uma vez que o sublime pode ser visto como o resultado da combinação da beleza e do terror, originando-se, assim, uma terrível beleza, que Dexter e Pollock tanto apreciam. Por exemplo, segundo a perspectiva de Dexter, a cena de um crime pode ser equivalente a uma exposição de arte: “The little altar had not been dusted for prints yet (...) If I had done this, I was a much better artist than I have ever suspected. (...) the heads seemed to float in space, suspended above the mortal earth in a timeless, bloodless parody of paradise.” (Lindsay 2004: 105). Assim, o crime possui o mesmo poder de uma actividade artística, isto é, transformar impulsos irracionais em algo positivo e belo, chegando-se, assim, à ideia de terrível beleza. Já Pollock, por seu lado, produzia a sua arte a partir de gestos automáticos, tentando abandonar o controlo da consciência, no sentido de dar expressão às áreas inconscientes da mente. Deste modo, nem sempre o inconsciente, como guiador da mão do artista, foi bem aceite no meio social, sendo este tipo de arte, muitas vezes, considerado como marginal e decadente. Muitas vezes, as suas pinturas não foram entendidas na sua verdadeira essência, até mesmo no meio artístico, já que o caos dominava a imagem representada e, por isso, surgiam palavras como as do escultor italiano Constantino Nivola: “Of Pollock, this is not painting! Only in America could it happen!” (Karmel, Varnedoe 2002: 271).

Como verificámos ao longo deste estudo, a arte, tal como a ciência, possui também este poder destrutivo, uma vez que o excessivo desejo de poder por parte do artista representa, igualmente, um perigo para si mesmo. As perigosas consequências deste acto transformam a força criativa e a imaginação em algo perigoso e macabro. Esta temática, explorada exaustivamente nas narrativas góticas, representa a ambiguidade a que a arte também se encontra sujeita. Assim, a violência e agressividade, expressas através de determinado tipo de arte, como é o caso dos trabalhos de Pollock, originam sentimentos opostos de atracção/repulsa, não só para com o objecto artístico final, mas também relativamente aos efeitos que esses actos agressivos causam no domínio psicológico. Enquanto que em certos artistas essa violência é transformada em luminosidade intelectual e é fonte de estímulo para a mente, outros há que apenas originam confusão e caos. É o caso da personagem Walter Sickert, criada por Patricia Cornwell, na sua obra *Portrait of a Killer: Jack, the Ripper – Case Closed* (2002). Através deste exemplo, podemos observar que expor o mal não é a mesma coisa que praticar o mal e, por isso, verificamos que o artista possui uma visão destrutiva da arte, sendo esta o motor para os vários crimes que comete.

O verdadeiro objectivo da arte, que recorre à violência como fonte de inspiração, deverá ser o confronto do espectador ou do leitor com a essência da natureza humana. Como já foi referido inúmeras vezes ao longo deste estudo, a natureza humana está, obrigatoriamente, sujeita a instintos destrutivos, os quais podem ser impulsionadores de mudança e transformação pessoal e colectiva. O papel do artista, segundo John Fraser, em *Violence in the Arts* (1974), ao contactar com a forma bruta da essência humana, será essencial numa sociedade que revela preocupação em ocultar toda essa agressividade. Nesta mesma obra, este crítico de renome defende que o artista é um poderoso veículo de denúncia, uma vez que a sociedade vive atormentada pelos poderes do Mal e apenas aceita o Bem como único valor conveniente. Por isso, foi extremamente importante a análise ao trabalho de Jackson Pollock, não só porque este artista demonstra algumas semelhanças com Dexter, mas também porque a violência na sua arte é uma das suas características principais. De certa forma, a sua força incontrolável, reproduzida através da chamada *Action Painting*, vai ao encontro da força dionisíaca da Natureza, a qual, segundo Camille Paglia, confronta o espectador/leitor com a inevitável conexão entre agressividade e arte. Para Paglia, a arte tem como finalidade “a ritualistic reorder of reality” (Paglia 1990: 30) e, por isso, não há que ter receio da mudança quando a violência é direccionada no sentido da (re) construção da realidade. Como o próprio Pollock afirma: “I have no fears about making changes, destroying the image, because the painting has a life of its own.” (Friedman 1995: 126). Paglia também concorda com esta ideia da reordenação da realidade através de actos “menos belos”, ao afirmar que: “Art is order. But order is not necessarily just, kind, or beautiful.” (Paglia 1990: 29). Assim, com Pollock e Lindsay, a arte moderna transformou-se na expressão dos objectivos contemporâneos, uma vez que os artistas trabalham a partir de dentro, não precisando recorrer ao exterior como fonte de inspiração.

# Conclusão

Ler e desmistificar Jeff Lindsay foi um desafio a que nos propusemos ao longo deste estudo, uma vez que nem sempre é fácil definir a obra deste autor, relegado, muitas vezes, para segundo plano. Embora seja autor de alguns êxitos anteriores, o facto é que a personagem Dexter celebrizará este escritor americano, tendo contribuído para uma importante renovação relativamente à tradição literária sobre *serial killers*.

A pertinência de um estudo que incide sobre a escrita deste autor justifica-se pela sua importante contribuição, não só no que concerne à literatura sobre o homicídio em série, mas também para o próprio género Gótico Norte-Americano contemporâneo. Assim, tentámos, ao longo desta dissertação, juntamente com outros objectivos referidos na introdução, determinar e compreender alguns dos motivos e características da escrita de Jeff Lindsay, que a tornam original e atractiva para os leitores contemporâneos. Deste modo, num capítulo inicial, que se debruça sobre a originalidade de Lindsay, verificamos que com este autor surge a ideia de que um assassino pode ser, ao mesmo tempo, um herói, embora não no sentido vulgar, existindo, de certa forma, uma transgressão do próprio conceito. À partida, é um pouco estranho aceitar a ideia de que um *serial killer* pode ser, em simultâneo, um herói, mas com Lindsay este adquiriu um novo estatuto, distinguindo-se de personagens criadas, por exemplo, por Patricia Cornwell, Thomas Harris ou Tess Gerritsen.

Apesar de existir uma tendência para a vítima ou para o “bom da fita”, a verdade é que o assassino ou o elemento transgressor se torna muito mais cativante por representar a nossa atracção pelo terrível. Como pode observar-se, o Gótico remete para este esbatimento de fronteiras entre categorias estéticas e Lindsay não ficou alheio a esta questão, criando um anti-herói contemporâneo. É certo que a concepção de herói e vilão é um pouco complexa e nunca foi clara desde Frankenstein e, por isso, Lindsay contribuiu para um alargamento de fronteiras no que diz respeito à associação entre bem e mal, ao criar uma personagem paradoxal como Dexter. Richard Chase captou também a ambiguidade inerente à imaginação literária americana, referindo na sua obra *Melville: A Collection of Critical Essays* (1962): “It is massive, brutal, monolithic, but at the same time protean, erotically beautiful, infinitely variable.” (Chase 1962: 60). Também Marshall Berman, em *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity* (1982), destaca as contradições subjacentes à tradição literária americana, associando-as ao espírito de modernidade. Tendo afirmado que “to be modern is to live a life of paradox and contradiction.” (Berman 1982: 13), concluiu-se que ser moderno significa ultrapassar barreiras temporais e espaciais, o que por vezes se torna sinónimo de incompreensão, quando se trata de criadores em busca da autenticidade. Por isso, estes são relegados para segundo plano, encarados como provocatórios e desafiadores, o que os torna impopulares. Neste sentido, o espírito de modernidade e inovação também está presente na obra de Lindsay em estudo, pois, tal como já foi mencionado anteriormente, este autor criou uma personagem paradoxal que, utilizando um jogo de aparências, penetra mais profundamente nas trevas e nas obscuridades da psique humana. A heroicidade de Dexter reside no facto de matar apenas aqueles que realmente merecem, aqueles que escaparam impunes às malhas da lei, confrontando-os com os seus próprios erros, o que até aqui nunca antes tinha sido feito. Esta situação é inteligentemente trabalhada por Jeff Lindsay, recorrendo ao universo da *black comedy* para amenizar esta questão perturbadora, conseguindo, ao mesmo tempo, que o leitor tome consciência da especificidade dos factos que envolvem a natureza humana. Segundo o crítico de renome, Wolfgang Kayser, o humor é uma dádiva do Diabo, funcionando, ao mesmo tempo, como uma espécie de vingança suprema:

In order to revenge himself upon the “overseer” (*Werkmeister)*, the devil dispatched laughter into the world. Man gladly received it in this mask of joy, “until finally it removed its mask and mockingly looked at him in the form of satire.” Satire is a gift of the devil, and its laughter, accordingly, is infernal. (Kayser 1981: 60).

O recurso à comédia negra assenta no propósito de abordar matérias sensíveis que causem desconforto e, por isso, é o veículo principal para o tratamento destas temáticas mais obscuras. Ao explorar assuntos sensíveis, com base na ironia, surge, inevitavelmente, um choque de valores, pois geram-se emoções negativas ao contactar com a realidade. A acção de Dexter torna-se, igualmente, perturbadora, mas, por outro lado, são os verdadeiros criminosos que contribuem para esta reacção negativa, impulsionando o choque e/ou a raiva entre o público. Assim, o objectivo do humor negro, na obra de Lindsay, é tornar cómico aquilo que se afigura como tumultuoso ou ofensivo e, prova disso, foi a criação de uma personagem como Dexter. As suas intervenções em situações perigosas são suavizadas através do recurso ao humor negro, embora o autor não descure que a ironia permite a transmissão de valores morais, mesmo que esta seja baseada num *serial killer*. O próprio enredo imaginado por Lindsay remete, à partida, para este universo da ironia, pois não é comum um analista forense, pertencente à corporação da Polícia de Miami, ser, ao mesmo tempo e nas horas vagas, um assassino em série.

Esta tomada de consciência de matérias sensíveis através do humor é igualmente defendida por Kayser, ao afirmar que a realidade pode ser afectada pelo humor, já que as convicções humanas sofrem importantes oscilações. Assim, segundo este autor: “Reality, the terrestrial, finite world as a whole, is destroyed by humor.” (Kayser 1981: 54). Uma vez que as reacções ao humor são individuais, únicas e inexplicáveis, a comédia não deve ser considerada, exclusivamente, como sinónimo daquilo que é cómico e/ou engraçado. A recorrência à comédia negra, em *Darkly Dreaming Dexter*, não evoca apenas situações ou comentários cómicos por parte das personagens, pois está, inevitavelmente, associada à dor e à destruição. De acordo com Kayser, “the laughter which humor evokes is not detached but contains a certain measure of pain.” (Kayser 1981: 54). Contudo, este autor destaca também que a dor, quando associada ao humor, não é necessariamente destrutiva, independentemente do seu poder de aniquilação (Kayser 1981: 55). Através da obra de Lindsay em estudo, podemos verificar que o universo da *black comedy* possui um papel de destaque. As narrativas que recorrem ao humor como aliado reflectem, não só a condição humana universal, como também o meio social e cultural contemporâneo. Dexter é capaz de observar e analisar o interior, não só de cada pessoa em particular, mas também da própria sociedade em geral, revelando o seu *dark side*. Por outro lado, esta negritude do meio social revê-se também nos seus tormentos obscuros. Assim, esta personagem e a sociedade americana parecem partilhar de várias características comuns. Este facto permitiu ao autor desenvolver um enredo com estilo e particularidades próprias, destacando-se a combinação de humor negro com o desprovimento de emoções humanas. Desta forma, podemos afirmar que a comédia, na narrativa de Lindsay, transformou-se num campo incongruente, uma vez que a incongruência verifica-se, ela própria, na mente do indivíduo. Por isso, esta é gerida de acordo com o estado psicológico do sujeito. De certa forma, o humor serve para iluminar a visão do escritor sobre o que é a sociedade e o que os seus participantes deveriam ser.

Ainda no que concerne à criatividade de Jeff Lindsay, a narrativa na primeira pessoa ocupa também um lugar de destaque, apesar de este aspecto não ser original deste autor, pois muitos outros recorreram a esta técnica antes de Lindsay. Henry James discute a sua preocupação sobre este “romantic privilege of the «first person»”, no prefácio da sua obra *The Ambassadors* (1903), designando a técnica da narrativa na primeira pessoa como “ (...) the darkest abyss of romance.” (James 1903: 11).

As obras literárias que recorrem a este tipo de narrativa descrevem a densa especificidade da experiência pessoal, a qual é sempre única, já que cada um de nós possui uma história individual, modificada a cada nova experiência que adquirimos. Assim, a criação literária recapitula esta singularidade do “eu”. Nesta perspectiva, o enredo é descrito sob o ponto de vista da personagem, a qual vai dando as suas opiniões pessoais e transmitindo os seus pensamentos e sentimentos. O facto de o enredo ser narrado na primeira pessoa permite que Jeff Lindsay se dirija directamente ao público, confrontando-o com os seus medos e temores pessoais. Este aspecto é responsável pela criação de um elo unificador entre a mente do assassino e a própria consciência colectiva, existindo uma identificação entre ambas as partes, semelhança esta que é mais profunda do que aquilo que se pode imaginar. Como Marion MacMullen destaca, no seu artigo para o Coventry Evening Telegraph de 8 de Março de 2008, “Lindsay´s first-person narrative is instrumental in making this both a tense thriller and a chucklesome comedy caper at the same time.”[[28]](#footnote-28)

Aqui, os monólogos interiores da personagem ocupam um lugar de destaque, já que expressam o seu fluxo de pensamentos e os sentimentos que daí advêm. Esta expressão do “eu” e da sua sentimentalidade não deixa de ser uma perspectiva um pouco romântica, mas com Lindsay verifica-se uma transgressão desta ideia: em primeiro lugar porque estamos perante um assassino em série e depois porque o “eu” é posicionado ao nível dos instintos básicos e inconscientes do ser humano. Este processo de introspecção, revelado através da narrativa na primeira pessoa, expõe abertamente a mente de um homicida, permitindo ao leitor mergulhar nas profundezas da sua própria consciência. Tal como os monólogos interiores, também os *flashbacks* da personagem são muito importantes para tomar contacto com o domínio psicológico de Dexter. Nesta perspectiva, as memórias passadas constituem um ponto de partida para a compreensão do presente e também do futuro. Desta forma, o passado é importante para reajustar ou explicar o presente da personagem, clarificando alguns aspectos. Em primeiro lugar, este é essencial para compreender a razão do seu dilema interior; depois, é importante para que possamos verificar o seu modo de interacção na sociedade e, por fim, ajuda-nos a perceber como a personagem se relaciona com os outros apesar da sua dupla identidade. Assim, é através da recolha e interpretação destes *flashes* de memória que o leitor é transportado para o domínio da sua própria interioridade e para o universo da realidade social de Miami. Desta forma, a originalidade de Lindsay, quanto a esta questão, reside na (re) construção da ordem a partir do caos de memórias desconexas. Contudo, estas acabam por interligar-se e originar um sentido, proporcionando o reencontro com a individualidade, não só da personagem, como também do leitor/espectador enquanto elemento de uma sociedade.

Como já foi mencionado anteriormente quanto à narrativa na primeira pessoa, destacou-se o facto de Lindsay recorrer a esta técnica de forma original, apesar de ser algo em que muitos autores precedentes já se haviam debruçado. O mesmo acontece com a chamada *Unity of Effect* de Poe, uma vez que a narrativa de Lindsay segue este conceito, ironizando *clichés* do género gótico e da ficção tradicional sobre *serial killers*. De acordo com Poe, a conjugação num poema de certos factores como a sua duração, o seu método lógico e a unidade de efeito são importantes características a ter em conta numa boa escrita. Esta última, além de ter como objectivo manter os leitores focados no enredo para captar a sua atenção, é também utilizada para explicar o mundo irracional devido à sua ligação com a unificação do universo. Assim, os pensamentos e *flashbacks* de Dexter, expressos ao longo de toda a narrativa, são muito relevantes na criação da Unidade de Efeito, pois o leitor pode interpretá-los à sua maneira e aplicá-los à sua vivência pessoal. É aqui que reside o factor “surpresa” defendido por Poe, em *The Philosophy of Composition* (1846), através da sua técnica de Unidade de Efeito, já que o seu principal objectivo seria a criação de um objecto artístico novo, repleto de originalidade e universalmente apreciável, capaz de surpreender o leitor, causando uma “intense and pure elevation of the soul.” (Poe 1914: 103). Lindsay, através da conjugação de vários factores, que contribuíram para a criação dessa Unidade de Efeito, como a recorrência a simbologias repletas de significados, a fluidez do seu discurso e a criação de uma personagem diferente do habitual, torna-se num seguidor da “filosofia” de Poe, no sentido em que foi capaz de subverter e ironizar todos os *clichés* das narrativas sobre *serial killers*, criando uma obra literária diferente da tradição até aí instituída. Este facto irá originar no público um choque de valores e contribuirá também para um despertar de consciências para a realidade circundante. Ao tomar contacto com as experiências irracionais de Dexter, o público terá consciência de que não é apenas na ficção que estas se manifestam e que todos, sem excepção, podem sucumbir a elas. Desta forma, a transmissão de valores éticos, o aprofundamento da percepção e do conhecimento fazem parte dos efeitos que se pretendem provocar, esperando-se que estes se possam aplicar à própria existência humana, no sentido da renovação de consciências, sendo este um aspecto diferenciador entre Poe e Lindsay. Como o próprio Jeff Lindsay destacou, numa entrevista a Marion McMullen, num artigo para o tablóide inglês Coventry Evening Telegraph, de 8 de Março de 2008, os assassinos em série são fascinantes porque, eles mesmos, são pessoas comuns, não uma espécie vinda de outro planeta e, por isso, estão sujeitos aos mesmos impulsos que qualquer ser humano pode sentir. Segundo as suas palavras:

I think they are fascinating to people because they are people – they are humans who have been so overwhelmed by a compulsion that they are driven to kill. We call them monsters and there is something quite dysfunctional about their interior landscape, but I think the deeper fascination is a desire to consider and maybe come to terms with our own shadows, whatever form they take.[[29]](#footnote-29)

Nesta perspectiva, a Unidade de Efeito de Poe tem a ver com a técnica de *suspense* de Lindsay, à qual se liga o preciso método de construção da narrativa, onde todo o detalhe contribui para um fim que nos pode surpreender. Contudo, o autor já tinha presente esse mesmo fim logo no início da construção da narrativa, pois é no seu princípio que, segundo Poe, podem pressentir-se os indícios desse desenlace, por vezes, inesperado.

Depois de reflectirmos um pouco sobre a originalidade do autor, centramo-nos agora na personagem controversa por si criada e na influência exercida pelo seu Passageiro das Trevas. Assim, em primeiro lugar, verificamos que o seu “eu” alternativo encontrou fortes raízes no passado, pois Dexter viveu constantemente sob forte pressão emocional. O seu historial traumático contribuiu para a evolução e afirmação do seu lado sombrio, mantendo-o preso a fantasmas inconscientes produzidos em tempos passados. Neste sentido, a revelação do seu “eu” mais profundo e obscuro dá-se de forma primitiva, uma vez que não existe um controlo durante o acto de matar, ou melhor, os momentos que o antecedem são de grande ansiedade e agitação interior por vislumbrar uma nova vítima. De certa forma, podemos equiparar a sua acção aos modos de actuação de um animal, no momento da escolha da sua presa. Não falamos aqui de aspectos biológicos comuns entre um assassino e um animal selvagem, mas sim da impulsividade a que ambos estão sujeitos, aquando da satisfação dos seus desejos básicos. Desde sempre o homem foi motivado por instintos animalescos e, prova disso, são as suas acções que, por vezes, se tornam muito mais violentas e macabras do que as dos próprios animais. Como Lyall Watson defende, em *Dark Nature: A Natural History of Evil* (1995), “aggression is innate, a general instinct we share with most other species, that usually depends upon specific releasing stimuli, but can explode spontaneously.” (Watson 1995: 163). Contudo, é importante ocultar esta impulsividade do meio envolvente para que personagens como Dexter encontrem o seu modo de expressão. Assim, podemos verificar que Dexter gira em torno da ambiguidade entre os conflitos interiores gerados pelo seu *Dark Passenger* e a aparência exterior, permitindo ao público o contacto com o terrível. Contudo, Lindsay apresenta Dexter como um *serial killer* que possui contornos de humanidade, não reagindo apenas ao prazer e pulsões momentâneas, como o seu irmão. Apesar de possuir também um interior disfuncional e se considerar um *outsider*, Dexter assegura uma ligação com o mundo, que se personifica, essencialmente, na imagem do seu pai adoptivo, Harry Morgan, e da sua irmã, Deborah. Isto reflecte-se na sua preocupação com a realidade circundante e, principalmente, para com aqueles que, por alguma razão, foram vítimas da injustiça alimentada pela ineficácia do poder jurídico. Por isso, o seu *Dark Passenger* não o transforma num ser maníaco, embora lhe cause bastantes tormentos internos, pois nele existe sensibilidade e consciência da realidade. Deste modo, o seu universo sombrio irá transformar as acções da personagem em actos de redenção social, caracterizando-o como um criminoso com sentido moral. Assim, será benéfico o contacto com o seu lado duplo, não só porque é através dele que irá conhecer a verdadeira realidade de Miami, mas também será este que lhe proporcionará poder de introspecção sobre a sua própria personalidade, diferenciando-o dos restantes assassinos em série.

Nesta perspectiva, estamos perante uma nova concepção de vilão ou monstro, já que este evoluiu no sentido da denúncia de falsas convenções, impostas por uma sociedade corrupta e moralmente desgastada, como podemos verificar através de certas personagens secundárias que vão surgindo na obra, como é o caso do padre pedófilo. Assim, Dexter, ao condenar apenas aqueles que realmente merecem, contribui para o despertar de consciências para injustiças muitas vezes silenciadas, possibilitando a abordagem a constrangimentos sociais. Como Stephen King afirma, na sua obra *Danse Macabre* (1981):

We love and need the concept of monstrosity because it is a reaffirmation of the order we all crave as human beings (…) and let me further suggest that it is not the physical or mental aberration in itself which horrifies us, but rather the lack of order which these situations seem to imply. (King 1981: 39).

Por isso, esta personagem vive à margem da suposta normalidade social, partilhando a sua vivência com a solidão e o isolamento existencial, já que não é prudente revelar a sua verdadeira essência, assemelhando-se a uma espécie de Frankenstein dos tempos modernos. Este demónio contemporâneo representa, de certo modo, a ideologia americana e as suas contradições – subversiva e conservadora em simultâneo – e, por isso, a própria sociedade é também ambígua, tal como o paradoxo que envolve a figura de um *serial killer*. Com Dexter, podemos igualmente aperceber-nos de que o meio social possui várias artificialidades – representadas através de personagens como a enfermeira mortífera –, tal como o domínio interior do assassino, transformando-se num “jogo” de igual para igual. Desta forma, podemos afirmar que a realidade que conhecemos baseia-se em princípios ilusórios, estabelecendo o engano como característica principal. Assim, o vilão contemporâneo surge como sinónimo de conhecimento, permitindo o acesso a domínios proibidos que não deixam de ser essenciais para a compreensão da real natureza humana.

Quando reflectimos sobre a imagem do vilão contemporâneo e sobre as características a si subjacentes, surge também a figura do “cientista louco”, que pode ligar-se a Dexter muito para além da mera prática da ciência. O facto de lidar com sangue, quer na sua actividade profissional, quer nos seus “tempos livres”, simboliza a sua interacção simultânea com a vida e a morte e, de certo modo, pode ser equiparado a um ser superior por decidir quem vive ou morre, transcendendo a sua própria condição humana. Esta característica de ser superior advém do excesso de cultura e conhecimento científico, que o transforma em vítima da perversidade da ciência, a mesma que afectou Dr. Jekyll. Neste caso, o excesso de ambição intelectual aparenta controlar a vontade do indivíduo, que se dedica obsessivamente a projectos megalómanos que o afastam da realidade. Dexter encontra na sua profissão a aliada perfeita para melhorar a sua técnica enquanto homicida, tendo sempre em conta o ultrapassar dos seus próprios limites. Por isso, a força do vilão é superior à do herói, uma vez que os seus métodos experimentais produzem sérios distúrbios com efeitos irreversíveis. Assim, podemos concluir que a sabedoria afasta o homem do caminho da felicidade, entregando-o à alienação e ao isolamento. Será, assim, necessário que a Literatura e a Arte em geral possibilitem um processo de auto-consciência, tendo o “cientista louco” um papel muito importante na ficção gótica, servindo de base a uma reflexão ética sobre o progresso.

Jeff Lindsay também estava ciente desta questão, ao criar uma personagem como Dexter, através da qual forneceu uma importante contribuição para a tradição literária gótica, explorando uma figura paradoxal que, de certo modo, representa o próprio dilema interior do ser humano. Nöel Carrol destacou também, na sua obra *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart* (1990), a ambivalência subjacente ao monstro ou vilão gótico, afirmando que:

(...) monsters, the objects of art-horror, are themselves sources of ambivalent responses, for as violations of standing cultural categories, they are disturbing and disgusting, but, at the same time, they are also objects of fascination – again, just because they transgress standing categories of thought. (Carrol 1990: 188).

A violência e agressividade são temáticas comuns na ficção gótica e as mesmas fazem parte da existência humana, tal como vimos anteriormente. Assim, verifica-se uma importante renovação relativamente ao conceito de monstro e/ou vilão, pois o mesmo encontra semelhanças, não só nas vítimas, como também no leitor. Jeff Lindsay recorreu também a esta subversão da categoria do vilão, já que se verifica uma inversão de papéis, em que o monstro se torna vítima e a vítima adquire contornos mais obscuros. De certo modo, Dexter torna-se vítima de um sistema social opressivo e tendencialmente corrupto, demonstrando, assim, através das vítimas dos seus crimes, que a sociedade americana é o cenário perfeito para a produção de monstros cada vez mais perigosos. Ao servir-se de um jogo de aparências e da luminosidade de Miami, penetra mais profundamente nas trevas e nas obscuridades dele próprio e dos outros. Também em Frankenstein, por exemplo, pode observar-se esta questão, uma vez que o cientista se torna vítima da sua própria invenção devido à sua excessiva ambição que o conduz à destruição total, sendo a criatura quem avisa: “Remember that I have the power; (...) I can make you so wretched that the light of the day will be hateful to you. You are my creator, but I am your master.” (Shelley 1994: 180).

Devido à sua natureza transgressiva, a ficção gótica tem como objectivo principal a abolição de fronteiras entre o Bem e o Mal. Grande parte dos seus representantes recorre a personagens paradoxais que utilizam a destruição e a desordem para atingir a ordem. Através de personagens como Dexter, Hannibal Lecter ou Frankenstein, podemos observar que a ciência e a arte não estão assim tão distantes e ambas possuem potencial para a destruição. De certa forma, a ciência é também uma arte, pois demonstra a capacidade de criar algo novo e original.

Como conclusão desta temática, podemos afirmar que o excesso de intelectualismo e os seus perigos são profundamente denunciados pelo romance gótico em geral, remetendo-nos para a natureza paradoxal da arte e da escrita, as quais vivem numa constante tensão entre forças opostas. Assim, podemos afirmar que a actividade intelectual também possui o seu *dark side*, do qual deverá ter-se consciência para que não nos tornemos suas vítimas. Como defendeu o crítico de renome, Roger Shattuck, em *Forbidden Knowledge* (1996), o ser humano está plenamente desperto para os perigos a que o meio ambiente se encontra sujeito, mas, pelo contrário, não está tão alertado para os desequilíbrios da própria mente. Assim, este crítico observou que: “We have finally waked up to the dangers to our physical environment brought about by the depredations of human beings. But we have taken less notice of potential threats of our intellectual, artistic, and moral environments.” (Shattuck 1996: 2).

A busca pelo conhecimento desde sempre inspirou o ser humano e a própria tradição literária é exemplo disso, originando-se personagens tão controversas como Frankenstein ou Dexter. De certo modo, o “conhecimento proibido” poderá ser sinónimo de poder, de obtenção de um estatuto superior que, como consequência, pode conduzir rapidamente à destruição. Igualmente, sendo este tipo de conhecimento aquele que é mais apetecido e aquele em que a partir do qual poderá retirar-se maior prazer, o mesmo é também encarado como detentor de um poder afrodisíaco, um poderoso inebriante que pode resultar na transgressão de limites. Como Lyall Watson defende, na sua obra anteriormente citada, “power is a great aphrodisiac.” (Watson 1995: 110). Por isso, a figura do “cientista louco”, tal como muitos dos representantes da tradição gótica, não está imune à tragicidade do seu destino, pois a elevada aspiração pelo conhecimento e o excesso de intelectualismo são a sua fonte de perturbação. Neste sentido, a obra de Lindsay, por colocar Dexter na linha do “cientista louco”, explorará também esse lado ambíguo do conhecimento, dando ao leitor a oportunidade de contactar com algo simultaneamente atractivo e perigoso.

Neste sentido, podemos afirmar que a obra em estudo se caracteriza pelo seu conteúdo grotesco devido, essencialmente, a todos os aspectos anteriormente abordados. Como tem vindo a ser referido, a ficção gótica é responsável pela transgressão de limites, promovendo a conexão entre o romântico e o terrível, entre o sublime e o horrendo. Esta subversão de normas e de ideais artísticos constitui um prazer perverso, que permite a ascensão de personagens ou elementos tipicamente grotescos. É o caso da proeminência do monstro ou vilão, o qual, como já foi mencionado, permite o contacto com o lado mais negro da Humanidade. Através destas figuras literárias, tomamos consciência do nosso próprio domínio irracional, o que não deixa de ser uma situação paradoxal. A sua relação com o sobrenatural é necessária, pois contribui para a representação daquilo que atormenta a mente humana. Por isso, o Grotesco pressupõe um certo grau de loucura, tal como Kayser defende, em *The Grotesque in Art and Literature* (1981):

In the insane person, human nature itself seems to have taken on ominous overtones. Once more it is as if an impersonal force, an alien, an inhuman spirit, had entered the soul. The encounter with madness is one of the basic experiences of the grotesque which life forces upon us. (Kayser 1981: 184).

Contudo, essa loucura é essencial, não só para compreender a realidade envolvente, mas também porque esta é fonte de criatividade. Kayser também partilha desta opinião, ao observar que: “From an early date, insanity, quasi-insanity, and dreams were used to define the source of creativity.” (Kayser 1981: 184). Lindsay partilha também desta ideia, uma vez que não foi por acaso que criou uma personagem dominada pela loucura, usando-a como meio para criar novos cenários de crime e novos métodos de sedução para, com isso, dar voz ao seu *Dark Passenger* e escapar impune.

Depois de tecidas algumas considerações sobre a narrativa de Jeff Lindsay e revistas as diferenças relativamente ao registo televisivo, somos levados a reconhecer a influência da televisão gótica na elaboração da série. O conceito de *gothic television* relaciona-se, em grande parte, com a tradição literária, uma vez que as personagens estereotipadas derivam, essencialmente, da ficção literária gótica, como é o caso de Dexter. Contudo, várias técnicas televisivas e cinematográficas, agregadas a este leque de personagens, contribuem para a caracterização da televisão gótica. Na série *Dexter*, podemos observar com mais clareza a reprodução em imagens dos *flashbacks* da personagem, tal como a montagem dos seus retalhos de memória que, aliados à predilecção por espaços escuros no seio de uma cidade, essencialmente, luminosa, vão moldando Dexter enquanto *serial killer*. Pelas temáticas que a televisão gótica envolve, as quais se expandem nas técnicas utilizadas pelo realizador, podemos afirmar que esta caracteriza-se pela expressão da consciência, não só da personagem em si, como também do público, que vê reflectidos os seus próprios terrores pessoais. Isto causa no espectador um sentimento de inquietação e perturbação, não só por se ver espelhado nos actos homicidas de Dexter, mas também porque o público torna-se cúmplice, ao testemunhar injustiças de elevado calibre, as quais Dexter teima em confrontar. A presença do Gótico no domínio televisivo fornece uma importante contribuição para a caracterização de certas personagens: o vilão é encarado como um demónio, enquanto que a vítima é valorizada. Contudo, em *Dexter* esta ideia é esbatida, pois este é um demónio diferente do habitual e, ao contrário do que se espera, as vítimas são expostas por personificarem, de certo modo, os males da sociedade. Nesta perspectiva, a televisão gótica, aliada à tradição literária, expõe, através de imagens explícitas, aquilo que apenas pode imaginar-se pela palavra escrita. Isto irá contribuir para a afirmação e tomada de consciência dos medos modernos, os quais reflectem o caos contemporâneo.

Verificou-se que *Darkly Dreaming Dexter* revela certas características que a rotulam como obra grotesca e, para isso, muito contribuiu também a vasta simbologia presente na mesma, cujos limites ultrapassam o domínio do visível e da normalidade. Assim, após a análise dos vários elementos simbólicos, como a cidade de Miami, a lua e a noite, o mar da Florida e a própria cor vermelha, pode afirmar-se que estes funcionam como complementos da personalidade de Dexter. Através da sua acção tomamos contacto com o terror visível e invisível, ou seja, a sua visibilidade manifesta-se ao nível do que é explícito (nomeadamente nos meandros dos homicídios perpetrados por Dexter), enquanto que a invisibilidade do terror, por outro lado, reside no seio da mente da personagem, à qual certos símbolos (como o mar, por exemplo) se encontram ligados, representando a sua interioridade e os fantasmas que a povoam. Desta forma, a simbologia inerente à obra possibilita o contacto entre pontos opostos que, mais uma vez, vão ser determinantes para uma reflexão mais ampla sobre a personalidade de Dexter, proporcionando também uma introspecção sobre aspectos que envolvem o próprio público, como o sentido de liberdade e justiça, por exemplo.

Ao longo desta dissertação referiu-se a influência de Dexter no quotidiano do homem comum e da sua relação com o meio circundante. Tomando esta ideia como ponto de partida, podemos afirmar que o artista também não está imune a esta influência do inconsciente na sua vivência pessoal e artística. Aqui ganha destaque a figura de Jackson Pollock que partilha com Dexter inúmeros aspectos comuns, não sendo por acaso que este manifesta apreço por este artista da escola de Nova Iorque. A sua inadequação ao meio social e o seu auto-reconhecimento como *outsiders* originou, tanto em Dexter, como em Pollock, momentos de total entrega aos seus inconscientes, encontrando na “arte” um escape para um mundo alternativo, onde se enquadrassem emocionalmente. Assim sendo, o inconsciente constitui o principal elo de ligação entre estas duas figuras, o que se verifica nas obras de Pollock e na sua possível relação com os homicídios de Dexter.

As marcas grotescas de uma grande quantidade das obras de Pollock tornam possível a emergência de um *Dark Passenger* semelhante ao de Dexter. Por exemplo, em algumas obras, como *Stenographic Figure* (1942), surgem representadas várias partes do corpo humano, aparentemente sem ligação entre si, dando a ideia de terem sido desmembradas. Este aspecto “menos belo” revela o lado mais primitivo do próprio artista, sendo esta atracção pela violência um elemento que o coloca perto do perfil de um homicida. A arte de Jackson Pollock não pode ser explicada através da imitação ou comparação com qualquer outro artista, pois esta é caracterizada, principalmente, pela transgressão de princípios e ideias pré-concebidas. Por isso, o inconsciente é um precioso aliado desta autonomia artística, funcionando como impulsionador da arte moderna. O mesmo acontece com Jeff Lindsay, cuja obra em estudo destaca a importância da criatividade inconsciente e das forças irracionais que estão sempre presentes, mesmo sem nos darmos conta disso. Assim, estabelece-se uma relação entre as pinturas simultaneamente expressionistas e grotescas de Pollock e a *dark narrative* de Lindsay, onde a ambiguidade ocupa um papel de destaque. Mais do que isso, as abordagens destes dois autores à energia da interioridade contribuíram para uma renovação de conceitos, não só ao nível de técnicas de pintura, como também em termos do crime em série, dando a conhecer ao público a permanência destas forças irracionais nas vivências quotidianas. Deste modo, verificamos, através destas duas figuras pertencentes à tradição artística americana, que a coexistência entre beleza e horror é essencial para compreender o espírito da modernidade, tal como acontece com a própria sociedade actual que, tal como vimos, também possui o seu *dark side*. A aceitação da duplicidade como parte integrante da natureza humana funcionará como veículo de aprendizagens, retirando-se daí valores éticos que se poderão adaptar à nossa própria vivência enquanto seres evolutivos. Arthur Schlesinger, no seu artigo denominado *The Dark Heart of American History*, publicado na revista americana *Saturday Review*, foi igualmente capaz de apreender e revelar este lado mais negro da nação americana, ao concluir que: “For we also have been a violent people. When we refuse to acknowledge the existence of this other strain, we refuse to see our nation as it is.” (Schlesinger 1968: 21).

Jeff Lindsay, representante contemporâneo do lado negro da nação americana e desmistificador do conceito de *American Dream*, prova que a literatura, a arte e a ciência são reflexos da própria sociedade, onde o medo reside à flor da pele. Contudo, esse medo pode ser, simultaneamente, negativo e positivo, se for vivido em termos estéticos, retirando-se deste um profundo prazer. Este constitui o principal desafio da narrativa gótica, pois é necessário encarar o terrível para ir mais além, e podermos observar aquilo que desconhecemos, mas onde sentimos ser urgente penetrar para rasgar a máscara das falsas aparências, sendo, por isso, necessário confrontarmo-nos com a verdade de pesadelos tão terríveis como os de Dexter Morgan.

# Bibliografia

**Obras dos autores estudados:**

* LINDSAY, Jeff. (2004): *Darkly Dreaming Dexter*. New York: Doubleday.
* LINDSAY, Jeff. (2007): *Dexter: Um Pesadelo Raiado de Negro*. Lisboa: Bertrand Editora.

**Outras obras e estudos:**

ABI-EZZI, Nathalie. (2003): *The Double in the Fiction of R. L. Stevenson, Wilkie Collins and Daphne du Maurier*. Oxford: Peter Lang.

BAUDELAIRE, Charles. (2006): *A Invenção da Modernidade*. Lisboa: Relógio d´Água.

* BAYER-BERENBAUM, Linda. (1982): *The Gothic Imagination: Expansion in Gothic Literature and Art*. London: Associated University Press.
* BELGRAD, Daniel. (1998): *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America.* Chicago: The University of Chicago Press.
* BERMAN, Marshall. (1982): *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. New York: Penguin Books.
* BIRKHEAD, Edith. (1921): *The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance*. London: Constable.
* BLOCH, Robert (sem data): *Psycho*. New York: A Tom Doherty Associates Inc.
* BLOOM, Clive. (1998): *Gothic Horror: A Reader’s Guide from Poe to King and Beyond*. New York: Palgrave Macmillan.
* BOTTING, Fred. (1997): *Gothic*. London: Routledge.

BRADBURY, Malcolm. (1994): *The Modern American Novel*. New York: Penguin Books.

BRITE, Poppy Z. (1996): *Exquisite Corpse*. New York: Simon & Schuster Inc.

CALVINO, Italo. (1990): “Visibilidade” in *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, 101 – 119. Lisboa: Teorema.

CARNEIRO, Mário de Sá. (1990): *Loucura...* Lisboa: Colares Editora.

* CARROLL, Noël. (1990): *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. New York and London: Routledge.
* CAVALLARO, Dani. (2002): *Gothic Vision. Three Centuries of Horror, Terror and Fear.* London: Continuum.
* CHASE, Richard. (1962): *Melville: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (1958): *The American Novel and Its Tradition*. London: G. Bell and Sons Ltd.

* COOPER, Dennis. (1989): *Closer*. New York: Grove Press.
* CORNWELL, Patricia. (2002): *Portrait of a Killer: Jack, the Ripper – Case Closed.* New York: Penguin Putnam Inc.
* CRISPIN, Ann Carol, and Kathleen O´Malley. (1997): *Alien – The Resurrection*. New York: Warner Books Inc.
* DE QUINCEY, Thomas. (1924) [1827]: “On Murder Considered as One of the Fine Arts”, in *The Confessions of an English* *Opium-Eater and Other Essays*. London: Macmillan Press Ltd.
* DOSTOIÉVSKI, Fiódor. (2003): *O Duplo*. Lisboa: Editorial Presença.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (1994): *Notes from Underground*. New York: Vintage.

* EISNER, Will. (2006): *The Building*. New York: W.W. Norton & Company.
* ELIOT, T.S. (1980): *Essays*. London: Faber and Faber Limited.
* ELLIS, Bret Easton. (1991): *American Psycho*. New York: Vintage.
* ELLIS, John. (2000): *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. London: IB Tauris.
* EMMERLING, Leonard. (2003): *Pollock*. Hohenzollernring, Köln: Taschen.
* EUSTÁQUIO, Victor. (2008): *O Carrossel de Lúcifer*. Lisboa: Bertrand Editora.
* FICACCI, Luigi. (2007): *Bacon.* Köln: Taschen.
* FIEDLER, Leslie. (1966): *Love and Death in the American Novel*. USA: Stein and Day.
* FRANK, Frederick S. (1984): *Guide to the Gothic: An Annotated Bibliography of Criticism*. New York: The Scarecrow Press.
* FRASCINA, Francis. (2006): *Pollock and After: The Critical Debate*. New York: Routledge.
* FRASER, John. (1974): *Violence in the Arts*. London: Cambridge University Press.
* FREUD, Sigmund. (2003) [1925]: *The Uncanny*. London: Penguin Classics Ltd.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (1989): *Beyond the Pleasure Principle*. New York: Norton.

* FRIEDMAN, B.H. (1995): *Jackson Pollock: Energy Made Visible*. New York: Da Capo Press.
* FRYE, Northorp. (1957): *The Anatomy of Criticism*. Oxfordshire: Princeton University Press.
* GOGOL, Nikolai. (1997): *Diary of a Madman*. Bristol: Booksprint.
* GRAHAM, Kenneth W. (1989): *Gothic Fictions: Prohibition / Transgression*. New York: AMS Press.
* GREIG, Charlotte. (2005): *Evil Serial Killers: In the Minds of Monsters*. London: Arcturus Publishing.
* HARPHAM, Geoffrey Galt. (1982): *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Oxfordshire: Princeton University Press.
* HAWTHORN, Jeremy. (1983): *Multiple Personality and the Disintegration of the Literary Character – from Oliver Goldsmith to Sylvia Plath*. New York: St. Martins´s Press.
* HAWTHORNE, Nathaniel. (1983): *Hawthorne: Collected Novels*. Ed. By Millicent Bell. USA: The Library of America.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (2003): *The Scarlet Letter*. New York: Bantom Dell.

* HELDER, Herberto. (2006): *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim.
* HELLER, Eva. (2009): *A Psicologia das Cores: Como actuam as cores sobre os sentimentos e a razão.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
* HIRSCH, Edward. (2002): *The Demon and the Angel: Searching for the Source of Artistic Inspiration*. New York: Harvest Book Harcourt Inc.
* IRIA, Catarina, and Fernando Barbosa. (2008): *Psicopatas Criminosos e Não Criminosos: Uma Abordagem Neuropsicológica*. Porto: Livpsic / Legis Editora.
* IRVING, Washington. (2007): *The Legend of Sleepy Hollow*. New York: Cosimo Inc.
* JACKSON, Rosemary. (1981): *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge.
* JUNG, C. G. (1916): *Psychology of the Unconscious: A Study of the Transformations and Symbolisms of the Libido*. New York: Moffat, Yard and Company.
* KARMEL, Pepe, and Kirk Varnedoe. (2002): *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews.* New York: The Museum of Modern Art.
* KAYSER, Wolfgang. (1981): *The Grotesque in Art and Literature*. New York: Columbia University Press.
* KILGOUR, Maggie. (1995): *The Rise of the Gothic Novel*. London: Routledge.
* KING, Stephen. (1989): *The Dark Half*. New York: New American Library.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (1981): *Danse Macabre*. New York: Berkley Books.

* LAWRENCE, D.H. (1971): *Studies in Classic American Literature*. London: Penguin Books.
* LIMA, Maria Antónia. (2008): *Terror na Literatura Norte-Americana* (vol. I e II). Lisboa: Universitária Editora.
* LODGE, David. (2002): *Consciousness and the Novel: Connected Essays*. Cambridge and Massachusetts: Harvard University Press.
* MATHEWS, Brander. (1914): *The Oxford Book of American Essays*. New York: Oxford University Press.
* MELVILLE, Herman. (1983): *Moby Dick*. New York: The Library of America.
* MILLER, Karl. (1985): *Doubles: Studies in Literary History*. New York: Oxford University Press.
* NIETZSCHE, Friedrich. (2004) [1891]: *Para Além de Bem e Mal*. Lisboa: Guimarães Editores.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (1985) [1889]: *Crepúsculo dos Ídolos*. Lisboa: Guimarães Editores.

* NIXON, Nicola. (1998): *Making Monsters, or Serializing Killers*. In *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, edited byRobert. K. Martin and Eric. Savoy, 217 – 236. Iowa: University of Iowa Press.
* OATES, Joyce Carol. (1995): *Zombie*. New York: Plume.
* O’CONNOR, William Van. (1962): *The Grotesque: An American Genre and Other Essays*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
* OZICK, Cynthia. (1996): *Portrait of the Artist as a Bad Character: And Other Essays on Writing*. London: Greener Books.
* PAGLIA, Camille. (1990): *Sexual Personae*. New York: Vintage.
* POE, Edgar Allan. (1982): *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Penguin Books.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (1965): *18 Best Stories by Edgar Allan Poe*, edited by Vincent Price and Chandler Brossard. New York: Dell Publishing.

* PUNTER, David. (1978): *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*. London: Longman Paperback.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (2001): *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (1998): *Gothic Pathologies: The Text, The Body and The Law*. London: Macmillan Press Ltd.

* RICHARDSON, Robert D. Jr. (1990): *Ralph Waldo Emerson: Selected Essays, Lectures and Poems*. New York: Bantom Dell.
* RIEGER, Branimir. (1994): *Dionysus in Literature: Essays on Literary Madness*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
* ROTERDÃO, Erasmo de. (2007). *Elogio da Loucura*. Lisboa: Guimarães Editores.
* SARAMAGO, José. (2002): *O Homem Duplicado*. Lisboa: Editorial Caminho.
* SCHECHTER, Harold, and David Everitt. (2006): *The A to Z Encyclopedia of Serial Killers*. New York: Pocket Books.
* SCHLESINGER, Arthur Jr. (1968): “The Dark Heart of American History”. In *Saturday Review*, October 19.
* SHATTUCK, Roger. (1996): *Forbidden Knowledge*. New York: Harcourt Brace.
* SHELLEY, Mary. (1994): *Frankenstein*. Berkeley: University of California Press.
* SIMPSON, Philip L. (2000): *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer through Contemporary American Film and Fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
* SOARES, Ana Isabel. (2007): *É Perigoso Debruçar-se para Dentro: Ensaios sobre Literatura e Cinema*. Lisboa: Pena Perfeita.
* THOMPSON, Jim. (1952): *The Killer Inside Me*. New York: Vintage.
* TWAIN, Mark. (1966): *The Innocents Abroad*. New York: Signet Classic.
* WATSON, Lyall. (1995): *Dark Nature: A Natural History of Evil*. New York: Harper Perennial.
* WELLS, H.G. (1988): *The Invisible Man*. New York: A Tom Doherty Associates Inc.
* WHEATLEY, Helen. (2006): *Gothic Television*. UK: Manchester University Press.
* WILSON, James C. (1991): *The Hawthorne and Melville Friendship: An Annotated Bibliography, Biography and Critical Essays, and Correspondence Between the Two*. London: McFarland and Co., Inc.

**Filmografia**

* AMENÁBAR, Alejandro. (2001): *The Others*. DVD. USA/ Spain: Cruise/ Wagner Productions, Sociedad General de Cine (SOGECINE).
* BERTINO, Bryan. (2008): *The Strangers*. DVD. USA: Rogue Pictures, Vertigo Entertainment.
* BRANCATO, John, and Michael Ferris. (2000): *The Others*. DVD. USA: DreamWorks Television, NBC Productions.
* BURR, Jeff. (1990): *Leatherface: The Texas Chainsaw Massacre III*. DVD. USA. New Line Cinema.
* BURTON, Tim. (2001): *The Planet of the Apes*. DVD. USA: 20th Century Fox/ Tim Burton Productions.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (2007): *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street.* DVD. USA: DreamWorks Pictures, Warner Bros. Pictures.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (1989): *Batman.* DVD. USA: Warner Bros. Pictures.

* CAMERON, James. (1997): *Titanic*. DVD: USA: 20th Century Fox Film Corporation, Paramount Pictures.
* CARPENTER, John. (1998): *Vampires*. DVD. USA: Film Office, JVC Entertainment Networks.
* CARTER, Chris. (1993-2002): *The X-Files*. DVD. USA: 20th Century Fox Television, X-F Productions.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (1996-1999): *Millennium*. DVD. USA: 20th Century Fox Television.

* CHASE, David. (1999-2007): *The Sopranos*. DVD. USA: HBO.
* CHERRY, Marc. (2004 - \_\_\_\_): *Desperate Housewives*. DVD. USA: Cherry Alley Productions, Touchstone Television, ABC Studios.
* CRONENBERG, David. (1986): *The Fly.* DVD. USA: 20th Century Fox.
* CUESTA, Michael. (2006-\_\_\_\_): *Dexter* (Season 1). DVD. USA: Clyde Phillips Productions, John Goldwyn Productions, The Colleton Company.
* DALDRY, Stephen. (2002): *The Hours*. DVD. USA: Miramax Films, Paramount Pictures.
* GORDON, Stuart, and Stuart Ortiz. (2007): *Masters of Horror: The Black Cat.* DVD. USA/ Canada: Starz Productions, Nice Guy Productions, Industry Entertainment.
* HARLIN, Renny. (1999): *Deep Blue Sea*. DVD. USA: Warner Bros. Pictures.
* HARRIS, Ed. (2000). *Pollock*. DVD. USA: Brent-Allen, Fred Berner Films.
* HARRON, Mary. (2000): *American Psycho*. DVD. USA: Am Psycho Productions, Lionsgate Films.
* HOLLAND, Tom. (1988): *Child´s Play*. DVD. USA: MGM, United Artists.
* KOEPP, David. (2004): *The Secret Window*. DVD. USA: Grand Slam Productions, Columbia Pictures Corporation.
* KOSLOW, Ron, and Trevor Munson. (2007-2008): *Moonlight*. DVD. USA: Silver Pictures Television, Warner Bros. Television.
* KRIPKE, Eric. (2005-\_\_\_\_): *Supernatural*. DVD. USA: Kripke Enterprises, Warner Bros. Television.
* LYNCH, David, and Mark Frost. (1990-1991): *Twin Peaks.* DVD. USA: Lynch/ Frost Productions, Propaganda Films.
* MOREAU, David. (2008): *The Eye*. DVD. USA: Lionsgate Films, Paramount Vantage.
* NEAME, Ronald. (1972): *The Poseidon Adventure*. DVD. USA: 20th Century Fox Film Corporation.
* NICHOLS, Mike. (1994): *Wolf.* DVD. USA: Columbia Pictures Corporation.
* PETERSEN, Wolfgang. (2000): *The Perfect Storm.* DVD. USA: Warner Bros. Pictures.
* PILLER, Michael, and Shawn Piller. (2002-2007): *The Dead Zone*. DVD. USA: CBS Paramount Network Television, Lionsgate Television.
* ROMERO, George A. (1968): *The Night of the Living Dead*. DVD. USA: Image Ten, Laurel Group.
* SCORSESE, Martin. (1976): *Taxi Driver.* DVD. USA: Columbia Pictures Corporation.
* SCOTT, Ridley. (2001): *Hannibal*. DVD. USA: MGM, Universal Pictures.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (1979): *Alien.* DVD. USA: 20th Century Fox.

* SHYAMALAN, M. Night. (2004): *The Village*. DVD. USA: Touchstone Pictures.
* SNYDER, Zack. (2004): *Dawn of the Dead*. DVD. USA: Strike Entertainment, New Amsterdam Entertainment.
* ULMER, Edgar G. (1934): *The Black Cat.* DVD. USA: Universal Studios.
* WALLER, Anthony. (1997): *An American Werewolf in Paris*. DVD. UK: Hollywood Pictures, I & M Entertainment.
* WHEDON, Joss. (1997-2003): *Buffy, the Vampire Slayer*. DVD. USA: Mutant Enemy.

**Webografia**

* COLE, Paul. (2006): “They will die laughing.” In *Sunday Mercury*, p.6, July 23: <http://www.questia.com>
* CUMMINGS, Shane Jiraiya. (2009): “Interview: Dexter creator Jeff Lindsay.” Horrorscope: The Australian Dark Fiction Blog, September 7: <http://www.horrorscope.com.au/2009/09/interview-dexter-creator-jeff-lindsay.html>
* ELIOT, T.S. (sd): *The Waste Land – What the Thunder Said.* V, 430: <http://www.bartleby.com/201/1.html>
* GAINES, Luan. (2009): “An Interview with Jeff Lindsay.” ELBO Computing Resources, Inc.: <http://www.curledup.com/intlinds.htm>
* HIGH, Chris. (2007): “Deeply Entertaining Dexter.” Chris High 2003: <http://www.chrishigh.com/interviews/jeff_lindsay_interview.htm>
* HORSLEY, Carter B. (1999): “Jackson Pollock.” The City Review – 1997-2010: <http://www.thecityreview.com/pollock.html>
* JAMES, Henry. (1996): *The Ambassadors*. In Project Gutenberg, February, p.11: <http://www.gutenberg.org/ebooks/432>
* KEAN, Danuta. (2008): “Jeff Lindsay tells Danuta Kean about the dark psyche of Dexter.” Orion Publishing Group: <http://www.orionbooks.co.uk/authors/interviews/jeff-lindsay>
* MCIVER, Brian. (2008): “Deadly Dexter; Forensic detective nicks criminals by day and butchers them by night – ITV´s gory new drama series sees an unlikely serial killer take revenge on the bad guys.” In *Daily Record*, p.18, February 21: <http://www.highbeam.com/doc/1G1-175100345.html>
* MCMULLEN, Marion. (2008): “Good Cop, Bad Cop; Television serial killers are the latest top showbiz roles in American hit shows. TV writer Marion McMullen finds out what it takes to get away with murder.” In *Coventry Evening Telegraph*, p.19, March 8: <http://www.questia.com>
* NIETZSCHE, Friedrich. (1871): *A Origem da Tragédia*: <http://www.4shared.com/get/0T50ajLp/Nietzsche_-_A_Origem_da_Tragdi.html>
* POE, Edgar Allan. (1846): “The Philosophy of Composition”. In *Graham´s Magazine*, vol. XXVIII, no. 4, April 28, p.163-167: <http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>
* TWAIN, Mark. (2004): *How to Tell a Story and Other Essays*. In Project Gutenberg, September 19: <http://www.gutenberg.org/ebooks/3250>

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (2004): *Adventures of Huckleberry Finn*. In Project Gutenberg, June 29: <http://www.gutenberg.org/ebooks/76>

# http://g-ecx.images-amazon.com/images/G/01/ciu/c1/5f/4fa29833e7a05c41bce32110.L._SL500_AA300_.jpgAnexos

**Figura 1 –** *The Building* (2006), Will Eisner



**Figura 2** – *Death Magnetic* (2008), álbum da banda americana Metallica



**Figura 3 –** *Death Triumph* (2006), álbum da banda sueca Setherial

****

**Figura 4 –** *Gothic* (1944), Jackson Pollock



rthrgr

**Figura 5 –** *Stenographic Figure* (1942), Jackson Pollock



**Figura 6 –** *The Moon Woman Cuts the Circle* (1943), Jackson Pollock



**Figura 7 –** *Eyes in the Heat* (1946), Jackson Pollock

1. Danuta Kean. 2008. “Jeff Lindsay tells Danuta Kean about the dark psyche of Dexter”. [↑](#footnote-ref-1)
2. Ver anexos – figura 4. [↑](#footnote-ref-2)
3. Marion McMullen. 2008. “Good Cop, Bad Cop; Television Serial Killers are the latest top showbiz roles in in American hit shows. TV writer Marion McMullen finds out what it takes to get away with murder.” *Coventry Evening Telegraph*, p.19. [↑](#footnote-ref-3)
4. Paul Cole, “They will die laughing”, *Sunday Mercury*. p.6. [↑](#footnote-ref-4)
5. Jeff Lindsay, *Darkly Dreaming Dexter*, p.61. [↑](#footnote-ref-5)
6. Paul Cole, “They will die laughing”, *Sunday Mercury*. p.6. [↑](#footnote-ref-6)
7. Chris High. 2007. “Deeply Entertaining Dexter.” [↑](#footnote-ref-7)
8. Marion McMullen, “Good Cop, Bad Cop; Television Serial Killers are the Latest Top Showbiz Roles in American Hit Shows. TV writer Marion McMullen finds out what it takes to get away with murder”. *Coventry Evening Telegraph*, p.19. [↑](#footnote-ref-8)
9. Luan Gaines. 2009. “An Interview with Jeff Lindsay.” [↑](#footnote-ref-9)
10. Shane Jiraiya Cummings. 2009. “Interview: Dexter creator Jeff Lindsay.” [↑](#footnote-ref-10)
11. Brian McIver. 2008. “Deadly Dexter; Forensic Detective Nicks Criminals by Day and Butchers Them by Night – ITV´s gory new drama series sees an unlikely serial killer take revenge on the bad guys.” *Daily Record*, p.18. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Ibidem*. [↑](#footnote-ref-12)
13. Luan Gaines. 2009. “An Interview with Jeff Lindsay.” [↑](#footnote-ref-13)
14. T.S. Eliot, *The Waste Land*, V – *What the Thunder Said,* 430. http://www.bartleby.com/201/1.html. [↑](#footnote-ref-14)
15. *Dexter*, temporada 1, episódio 1 – *Dexter.* [↑](#footnote-ref-15)
16. *Ibidem*. [↑](#footnote-ref-16)
17. *Dexter,* temporada 1, episódio 3 – *Popping Cherry.* [↑](#footnote-ref-17)
18. Luan Gaines. 2009. “An Interview with Jeff Lindsay.” [↑](#footnote-ref-18)
19. Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, p.113. [↑](#footnote-ref-19)
20. Ver anexos – figura 1. [↑](#footnote-ref-20)
21. Ver anexos – figura 2. [↑](#footnote-ref-21)
22. Ver anexos – figura 3. [↑](#footnote-ref-22)
23. Oxford Dictionary, 2000. [↑](#footnote-ref-23)
24. Ver anexos – figura 5. [↑](#footnote-ref-24)
25. Carter B. Horsley. 1999. “Jackson Pollock”. [↑](#footnote-ref-25)
26. Ver anexos – figura 6. [↑](#footnote-ref-26)
27. Ver anexos – figura 7. [↑](#footnote-ref-27)
28. McMullen, Marion. 2008. “Good Cop, Bad Cop; Television Serial Killers are the Latest Top Showbiz Roles in American Hit Shows. TV writer Marion McMullen finds out what it takes to get away with murder*.*” *Coventry Evening Telegraph*, 8 de Março, p.19. [↑](#footnote-ref-28)
29. McMullen, Marion. 2008. “Good Cop, Bad Cop; Television Serial Killers are the Latest Top Showbiz Roles in American Hit Shows. TV writer Marion McMullen finds out what it takes to get away with murder*.*” *Coventry Evening Telegraph*, 8 de Março, p.19. [↑](#footnote-ref-29)