

# DO ASSASSINATO COMO UMA DAS BELAS ARTES, DE THOMAS DE QUINCEY, OU QUANDO A ÉTICA SE TORNA UMA QUESTÃO DE GOSTO

THOMAS DE QUINCEY'S ON MURDER CONSIDERED AS ONE OF THE  
FINE ARTS OR WHEN ETHICS BECOMES A MATTER OF TASTE

Márcio Seligmann-Silva\*  
Unicamp

## RESUMO

O texto apresenta uma leitura do livro de Thomas De Quincey, *On murder considered as one of the Fine Arts* (*Do assassinato considerado como uma das belas artes*), publicado em 1827 na *Blackwood's Magazine*, a partir de certos conceitos e ideias desenvolvidos por Walter Benjamin (“crítica da *Gewalt* [violência/poder]”, “sacrifício” e “vida nua”) e de Freud (*Unheimlich*, assassinato do pai da horda primeva). Ele discute e insere o texto de De Quincey em uma longa tradição, que remonta à Antiguidade (teoria da tragédia) e passa pela teoria do sublime, tradição essa que pensa a literatura como local de encenação do assassinato. O texto de De Quincey também é visto como precursor, tanto do romance policial como do *New Journalism*.

## PALAVRAS-CHAVE

Literatura e assassinato, vida nua; sublime,  
literatura e realidade

Thomas de Quincey abre seu intrigante *On murder considered as one of the Fine Arts* (*Do assassinato como uma das belas artes*), publicado em 1827 na *Blackwood's Magazine*, com uma advertência de alguém que se autointitula “um homem morbidamente virtuoso”. Pode-se ver sem grandes dificuldades que a ironia, que já estava anunciada no título incomum e gracioso desse texto, desdobra-se no qualificativo desse que teria sido o agente que publicou o texto, encontrado, evidentemente, segundo ele mesmo, acidentalmente. O homem morbidamente virtuoso – que assina com as iniciais que são na verdade as “finais”: X.Y.Z. – revela, em poucas palavras, o que a virtude tem de doentio. Esse narrador se coloca como guardião da moral, mas mostra também em que medida a teoria moral não se deixa separar de uma reflexão sobre os prazeres e, sobretudo,

---

\* [m.seligmann@uol.com.br](mailto:m.seligmann@uol.com.br)

não deixa de incluir o que denominaríamos de prazer “perverso”. Essa exploração do desejo mórbido com relação ao proibido fica logo clara. O autor menciona que o texto chegou às suas mãos apesar da fantástica vigilância que deveria manter esses escritos longe do público não iniciado. Ou seja, o texto que leremos deveria ter sido censurado, era algo proibido, mas ele o obteve e nos apresenta como um remédio contra o mesmo mal que ele encarna. O escrito teria sido uma conferência ministrada na “Sociedade de *Connaisseurs* em Assassinato”. Segundo X.Y.Z., o nome mais correto dessa sociedade londrina seria “Sociedade para o Encorajamento do Assassinato”. Ela seria uma sucedânea de outras sociedades do século 18, tais como a “Sociedade para a Promoção do Vício” ou o “Clube do Fogo do Inferno”, clube que de fato existiu, o “The Hellfire Club” (“Clube do Fogo do Inferno”), que teve como presidente o *bon-vivant* Sir Francis Dashwood, mencionado também pelo Sr. X.Y.Z. Segundo ele, especialistas em crime discutiam na “Sociedade de *Connaisseurs* em Assassinato” seu tema predileto do mesmo modo “como fariam para comentar um quadro, uma estátua, ou uma obra de arte” (5).<sup>1</sup> Essa descrição da atitude desses especialistas em crime é, na verdade, uma tradução fiel de um fenômeno que de fato aconteceu no campo cultural europeu cerca de cinquenta anos antes da publicação desse texto. Refiro-me aos encontros de especialistas em obras de arte que debatiam o que seria o belo, os seus limites e os efeitos sobre os espectadores. O gravurista alemão Daniel Chodowiecki, em duas gravuras de sua série “*Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens*” (“Ações da vida naturais e afetadas”), de 1779, mostra dois especialistas diante de uma estátua. Eles primeiro a observam e depois gesticulam e discutem sobre ela. As duas gravuras se chamam justamente *Kunst Kenntnis/Connaissance des arts* (*Conhecimento das artes*).

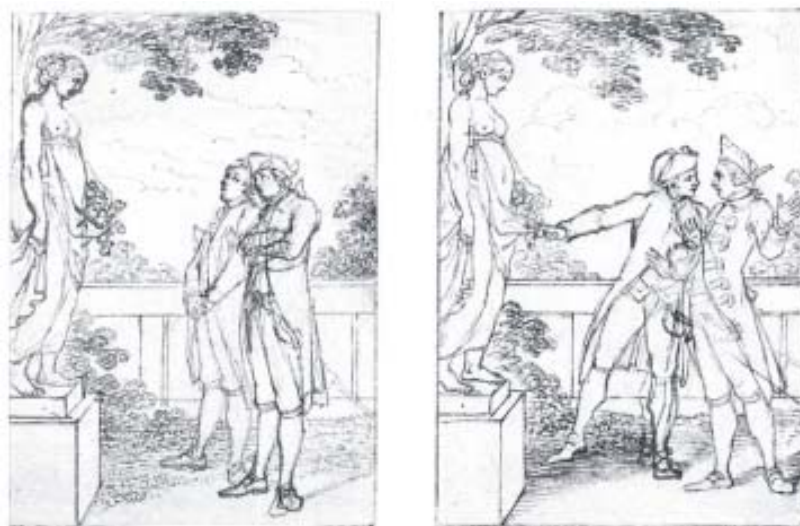


FIGURA 1 - Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Ações da vida naturais e afetadas: conhecimento das artes*.

Fonte: BUSCH. *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, p. 325.

<sup>1</sup> A partir desse momento, nas citações da obra de De Quincey sob análise, *Do assassinato como uma das belas artes*, informaremos entre parênteses apenas os números das páginas das quais as mesmas foram extraídas.

Não podemos esquecer que foi na segunda metade do século 18 que nasceu aquilo que passamos a denominar de Estética. Ela normalmente é encarada como uma teoria do belo ou como uma reflexão sobre os limites da arte ou, em certos momentos, sobre os limites das artes, como lemos no tratado *Laocoonte*, de Lessing, de 1766. Mas a teoria estética nasce para pensar também o novo homem moderno que estava justamente sendo redesenhado, em boa parte através das artes (incluindo aqui evidentemente a literatura e o novo impulso que o romance teve naquela época). A teoria estética permitiu uma inclusão do corpo nos debates filosóficos e foi também uma tentativa de se pensar a *vida* como fenômeno, que, com a decadência das religiões e de seu modo de explicar o mundo e atribuir um sentido à vida, precisava agora ser repensada. Esse homem moderno entrega-se ao sistema das artes na esperança de criar um novo design para si e uma casa em um mundo que, de repente, perdeu suas fronteiras. Ele vê nas artes um local para se (auto-) representar: assim compreendemos a centralidade do teatro e da teoria do trágico neste momento. Como é bem conhecido, as artes, a partir desse momento, não são mais vistas como cópia, mas sim como criação do mundo. A ironia romântica é a uma só vez a expressão dessa necessidade de autorreflexão e uma solução ambígua – trágica e cômica – dessa nova situação do homem moderno, que se vê como um Prometeu um tanto ridículo e pequeno diante dos desafios que tem diante de si. Esse novo homem terá que pensar não só os limites das artes e o seu lugar no mundo, mas também a fundamentação da ética em um universo sem deuses e sem a ferramenta da ameaça do inferno. Daí esse lugar tradicionalmente pensado como desagradável poder agora ser ironizado com um “Clube do Fogo do Inferno”: lugar de gozo e de extravasamento das rígidas e hipócritas leis que controlam nosso cotidiano.

Voltemos então ao texto introdutório do Sr. X.Y.Z. Ele se dirige aos seus leitores com a certeza de que a publicação dessa palestra “os alarmará”, e ele acrescenta, “é meu propósito que isto aconteça” (6). Novamente estamos em pleno uso estético do prazer derivado do gozo diante do proibido. Essa introdução tem como função “pescar” o leitor para conduzi-lo para dentro de um texto que promete toda ordem de reversão dos valores da sociedade. X.Y.Z. fala de sua “intensa virtude” e da necessidade de se banir clubes como esse em um “país cristão”. Nessa sua crítica utiliza como suporte uma citação de Lactâncio, na qual o autor cristão faz uma análise crítica das lutas de gladiadores. Essa citação é tanto mais digna de atenção, porque revela em que medida a reflexão moral e a teoria das artes sempre estiveram em diálogo. O que se passou na virada do 18 para o 19 foi uma grande reviravolta nesse diálogo, mas é importante levar em conta essa história. Permitam-me aqui uma pequena digressão partindo desta citação de Lactâncio. Eu cito:

Que é tão horrível, tão espantoso e revoltante quanto o assassinato de uma criatura humana? É por isso que a nossa vida é protegida por leis rigorosíssimas; é por isso que as guerras são execradas. Contudo, a tradição romana descobriu uma maneira de autorizar o homicídio sem guerra e a despeito das leis: e a volúpia reivindica para si o que é crime. Agora, se meramente presenciar um assassinato estampa num homem o caráter de cúmplice; se ser apenas espectador nos faz participar da culpa do que perpetra, segue-se, necessariamente, que, nos assassinatos no anfiteatro, a mão que inflige o golpe fatal não mergulha mais profundamente no sangue do que a daquele que se limita a assistir, passivamente; nem pode estar limpo de sangue aquele que favoreceu o seu derramamento; nem pode ser outra coisa do que um participante no assassinato o homem que aplaude o assassino e pede que ele seja premiado (6 *et seq.*).

Como vemos aqui, partindo de uma reflexão sobre o horror do assassinato de um ser humano, Lactâncio chega à conclusão da cumplicidade com tal ato do espectador que aplaude. Este não fica isento do sangue, que também mancha suas mãos. Trata-se de uma teoria da contaminação que está em jogo nessas palavras de um dos pais da Igreja. Essa contaminação se dá via empatia: através do cosentir o espectador se torna coparticipante do crime. Não por acaso essa teoria se desdobra a partir de um raciocínio sobre a sacralidade da vida e a necessidade de rigorosas leis para preservá-la. Como se sabe, essa sacralidade da vida está no centro do cristianismo, uma religião que tem em seu núcleo o culto de um Deus que foi ele mesmo sacrificado para redimir a culpa da Terra. O espetáculo do assassinato, que o anfiteatro romano permitia, funcionaria como um cenário macabro, onde o assassinato era vivenciado na chave da volúpia. Do ponto de vista de Lactâncio, essa cena deve ser vista como um reflexo distorcido da mesma cena mítica do cristianismo na qual o Deus mesmo foi assassinado. Para os fundadores do Cristianismo a piedade para com a figura de Cristo sustenta a religiosidade. Para eles, tanto no anfiteatro como no teatro existe uma espécie de perversão da compaixão. Esta deve ser reservada para a paixão de Cristo. Lembremos uma pequena passagem do capítulo “Do prazer dramático”, extraído das *Confissões* de Santo Agostinho: “Mas por que quer o homem condoer-se, quando presencia cenas dolorosas e trágicas, se de modo algum deseja suportá-las? Todavia o espectador anseia por sentir esse sofrimento que afinal para ele constitui um prazer. Que é isto senão rematada loucura?”<sup>2</sup> Mais adiante, Santo Agostinho conclui:

Que compaixão é essa em assuntos fictícios e cênicos, se não induz o espectador a prestar auxílio, mas somente o convida à angústia e a comprazer ao dramaturgo, na proporção da dor que experimenta? E se aquelas tragédias humanas, antigas ou fingidas, se representam de modo a não excitarem a compaixão, o espectador retira-se enfasiado e criticando. Pelo contrário, se se comove, permanece atento e chora de satisfação. Amamos, portanto, as lágrimas e as dores.<sup>3</sup>

São dois pontos essenciais que quero destacar nessas considerações de Santo Agostinho e na de Lactâncio, citada pelo introdutor fictício do texto de De Quincey. De um lado a ideia de sacralidade da vida e, de outro, a do teatro como um espaço de exceção da proteção desta vida. Neste ponto, vemos um encontro entre a cena da tragédia (e do anfiteatro) e a cena do sacrifício. Aqui, a vida é paradoxalmente celebrada através do espetáculo da morte. Tudo no sacrifício, assim como em torno do sagrado – e do tabu, como dirá Freud –, é ambíguo. Marcel Mauss e Henri Hubert não deixaram de insistir, no famoso ensaio *Sobre o sacrifício*, quanto à excepcionalidade da cena sacrificial como local da passagem entre o profano e o divino. Essa passagem se dá via sacrifício e destruição de uma vida. No sacrifício, o mandamento central de todas as sociedades, o “não matarás”, é posto em suspenso para permitir uma reafirmação da ordem. Nessa cena, todas as precauções devem ser tomadas a fim de evitar o contágio da força divina – que é fonte tanto da vida como da destruição – e que é liberada nesses rituais.

---

<sup>2</sup> SANTO AGOSTINHO. *Confissões*, p. 58.

<sup>3</sup> SANTO AGOSTINHO. *Confissões*, p. 58.

Lactância e Santo Agostinho, como vimos, acentuam o caráter contagioso do espetáculo violento e querem reservar para a compaixão de Cristo toda a capacidade compassiva da sociedade.

Freud, pensando nessa querela sacrificial, em “Totem e Tabu”, deixou claro em que medida devemos, na verdade, ver nas tragédias e na paixão de Cristo descendentes daquilo que ele chamou de sacrifício ou assassinato originário, ou seja, a aniquilação do pai da horda primeva. Como é conhecido, Freud traduziu naquele ensaio as suas ideias desenvolvidas em termos da psicologia do indivíduo e da ontogênese, em termos na história da sociedade e da filogênese. Assim, o nosso complexo de Édipo é lido como um traço mnemônico do assassinato do pai da horda primeva. Se o complexo de Édipo tem como resultado o desenvolvimento do supereu, para Freud o protoassassinato estabeleceu os dois tabus que estão no centro de toda e qualquer sociedade: o “não matarás” (originariamente voltado ao pai) e o tabu de não se ter relações sexuais com os membros da família (voltado, antes de mais nada, para a figura materna). Édipo quebrou justamente esses dois tabus. A tragédia, como o sacrifício, portanto, é um espaço de exceção, que permite se agir, fazer-se e concretizar-se o que é tabu. Assim compreendemos o ódio dos pais da Igreja dirigido contra esse gênero em sua forma clássica, não cristianizada. Todos os martírios dos santos, por outro lado, são formas reconhecidas e utilizadas pela Igreja como drama que serve para contaminar os espectadores com a fé. No século 18, as artes voltam fortemente a serem pensadas como um espaço de exceção, no qual a sociedade e seus habitantes podem realizar seus desejos recalcados. O campo da estética e das artes é criado como uma tela na qual podemos projetar – e na verdade criar – a nossa interioridade mais profunda. No início do século 19, as figuras de costas de Caspar David Friedrich, que contemplam paisagens sublimes – os Alpes, o oceano, a noite, a natureza sob a lua – estão desenhando esse ser humano moderno, que, acreditamos, guarda dentro de si aquilo que Freud denominou como sendo o *Unheimlich*. Esse estranho não é nada mais do que tudo o que temos que recalcar para sobreviver. Antes de tudo, esse *Unheimlich* é um cemitério dos nossos dois impulsos básicos: o de morte e o erótico. As artes se estabelecem a partir do final do século 18 como um local onde podemos mirar esse nosso cemitério que carregamos em nosso interior. Freud, não por acaso, encontra a melhor definição do *Unheimlich* em Schelling e exemplifica seu estudo com textos de E. T. A. Hoffmann. Ele poderia ter utilizado também esse texto original de De Quincey para pensar a estética do *Unheimlich*. Afinal, o que vemos aqui é a encenação sublime e *Unheimlich* do terror derivado da morte. Além disso, De Quincey também nos faculta gozar a partir daquilo que Freud denominou de nosso impulso agressivo, um derivado e principal representante do impulso de morte ou de destruição, como lemos no seu seminal ensaio de 1929/30, o *Mal-estar na cultura*.

É interessante que De Quincey, que era um helenista e latinista muito erudito, preferiu citar a passagem de Lactância sobre o anfiteatro romano, a citar as passagens mais conhecidas de Santo Agostinho nas quais ele condena a tragédia. Na verdade, De Quincey tinha consciência do fato de que essa passagem de Lactância tinha mais força no contexto. Afinal, ele quer falar do assassinato como uma das belas-artes, ou seja, de um tipo de arte muito mais próxima da dos gladiadores do que da tragédia tradicional, onde ainda impera a regra do ser inofensivo de toda obra de arte. Se podemos falar de

uma arte do gladiador, seria lícito falar também, na modernidade, pensa De Quincey, em uma arte do assassinato. Com essa conexão feita com uma arte bárbara e condenada por séculos de cristianismo o autor aponta também para um tremendo abalo que o campo das artes está passando em sua época. Apesar de Kant, em sua *Crítica do juízo*, ainda ter tentado fazer uma leitura intelectual e moral das artes, a verdade é que existia desde o final do século 18 uma tendência a se ver no campo artístico uma esfera de liberdade e de autonomia diante das despóticas imposições da razão instrumental e mecânica, bem como da imperatriz Economia, que passara a reger todos os momentos da vida. Os românticos alemães, muito apreciados por De Quincey, justamente entronizam as artes como meio de se tentar curar as feridas produzidas por essa cultura regida pela lógica do lucro e da exploração. Por outro lado, no entanto, essa doutrina estética, mesmo em seus momentos mais fundamentalistas de defesa da arte pela arte, não deixava justamente de defender uma penetração transformadora do estético na prosa da vida. As artes poderiam salvar esse homem preso a uma vida estupidamente reduzida ao pensamento econômico.

Mas, na segunda metade do século 18, não foi apenas o esteticismo nesse sentido do fundamentalismo artístico que tomou forma nos tratados de arte.<sup>4</sup> Paralelamente, desenvolveu-se uma vigorosa visão das artes como expressão do sublime. Essa linhagem da teoria estética foi fundamental. É nela que vemos de modo mais claro em que medida a teoria estética era essa referida tentativa de se redesenhar o homem e seu lugar no mundo. É nessa tradição também que podemos entender esse encontro entre a arte e um tipo de espetáculo que aparentemente não tem coisa alguma de inofensivo, como o assassinato. É da tradição sublime que deriva um novo tipo de realismo, marcado pela busca de um efeito de terror semelhante àquele que vivemos na vida real. Edmund Burke, no seu famoso tratado sobre o sublime, de 1757, nota não apenas que as paixões vinculadas à autopreservação são as mais intensas, como também estabelece uma tipologia com relação ao que pode originar comiseração (*sympathy*) com os infortúnios dos outros. Também nesse autor lemos a relação entre terror, dor e piedade, sendo que a teoria do sublime é em grande parte uma reflexão sobre a relação do corpo e do espírito mediada pela dor. Burke estava “convencido de que sentimos um certo deleite (...) nos infortúnios e dores reais de outrem”.<sup>5</sup> Ou seja, ao contrário do conceito renascentista de belo como representação da *Idea*, que atuava no sentido de uma idealização do objeto, o sublime, enquanto sentimento que nasce da dor e do perigo, é despertado por fatos reais ou que sejam representados de modo extremamente realistas.<sup>6</sup> Segundo Burke, sentimos algo muito mais agradável ao lermos sobre a queda de um Estado e o infortúnio de um príncipe do que sobre a sua glória: “Comovemo-nos tanto

---

<sup>4</sup> Karl Philipp Moritz, um importante antecessor dos românticos de Iena, é considerado como o primeiro teórico da noção moderna da arte como “criação absoluta”. Cf. o seu pequeno estudo “Tentativa de uma unificação de todas as belas-artes e ciências sob o conceito de completas em si mesmas (*in sich selbst vollendeten*)”. Cf. ainda, também de Moritz, o seu “Versuch einer deutschen Prosodie”, de 1786.

<sup>5</sup> BURKE. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, p. 53.

<sup>6</sup> BURKE. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, p. 55.

com uma tal catástrofe na história quanto com a destruição de Tróia na fábula.”<sup>7</sup> Sua poética realista põe em questão a separação entre a teoria estética e a política: o sublime também está presente nessa última cena.

É evidente que De Quincey não precisou matar pessoas para poder escrever o seu delicioso e irônico texto sobre o assassinato (o que significaria aumentar em um tom e de modo impressionante seu projeto realista), mas o seu jogo realista exige que encaremos o próprio assassinato como uma das belas-artes. Caberia colocar-se aqui a questão: qual o gênero de *Do assassinato como uma das belas artes*? Essa pergunta é fundamental. Ele é sem dúvida um texto que se localiza nas fronteiras e nos cruzamentos de gênero. Nele encontramos traços do romance policial, que, segundo Borges, só seria criado mais tarde, por Poe,<sup>8</sup> da crônica, do pastiche, da biografia, do jornalismo, entre outros gêneros e subgêneros. Em um gesto típico do romantismo alemão,<sup>9</sup> o autor trata os gêneros como tonalidades de uma paleta da qual lança mão conforme suas necessidades. Enquanto trabalho jornalístico, essa obra de De Quincey deve ser contada entre as primeiras, senão a primeira, manifestações do que, a partir dos anos 1960, se passou a chamar de *New Journalism* (Novo Jornalismo), que teve entre seus criadores uma figura como Truman Capote. Capote, como é conhecido, fez uma larga pesquisa antes de escrever livros como seu famoso *In cold blood* (*A sangue frio*), de 1966, obra, aliás, na qual reconhecemos muito de Thomas De Quincey. Nesse livro, como em De Quincey, jornalismo e ficção se alimentam reciprocamente. Ter consciência sobre esse tipo de hibridização é fundamental para se compreender o projeto de De Quincey. Nessa química, o componente jornalístico traz consigo a nova esfera pública e sua necessidade de inscrição na cultura. Já o lado ficcional destaca a nova figura do autor, que faz parte (de modo essencial) dos dispositivos de criação do eu romântico e pós-romântico. O fato de esse encontro entre a autoria e a esfera pública em De Quincey se dar através da mediatização da violência e de seu culto estetizado apenas revela de modo muito eloquente o quanto a obra de arte na modernidade pode ser lida como uma espécie de janela que nos permite vislumbrar a violência que costura o indivíduo à vida e à sociedade. As artes são o escudo de Perseu, que permite a um só tempo olhar a Gorgona da violência e a transformação da violência em imagem. Pensando novamente no arsenal das metáforas desenvolvidas pela psicanálise, nesse momento de nascimento do indivíduo moderno, que é visto como possuindo um inconsciente, um eu e um supereu, a arte surge como meio de inscrição do avesso do supereu. Tudo aquilo que é proibido e está na origem da culpa (ou, em termos freudianos, reproduz nossa culpa atávica, decantada ao longo de milênios, desde o assassinato do pai da horda primeva), tudo o que a moral condena, as artes podem transformar em fonte de prazer. De Quincey teve plena consciência desse fato, daí seu verdadeiro hino ao assassinato. Ele nota, também, de forma irônica, a hipocrisia da moral oficial e a ataca sem constrangimento. Por exemplo, quando apresenta o caso do assassinato dos Williamsons, ele nota com um requinte de sarcasmo, que o mesmo não teria sido possível

---

<sup>7</sup> BURKE. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, p. 54.

<sup>8</sup> BORGES. *Ficcionario*. Uma antología de sus textos, p. 191.

<sup>9</sup> SELIGMANN-SILVA. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética.

sem a ajuda dos magistrados. Eles teriam deixado o assassino a solta para poder gozar pela segunda vez de sua extrema capacidade na arte do assassinato (38; 105).

O assassinato seria, podemos pensar, a sétima arte: local que em menos de um século seria reivindicado para o cinema. Mas vejam só que coincidência: uma das cenas centrais da história do cinema é justamente a do assassinato.<sup>10</sup> Pensando a partir de De Quincey, podemos dizer que o cinema foi inventado para podermos perseguir melhor nossas vítimas e assassiná-las de modo mais espetacular. O cinema é o grande teatro da morte, tal como as letras também aparecem, na pena de De Quincey, nascidas após o mergulho de sua pena em poças de sangue. Já é tempo, após este longo preâmbulo, de passarmos além da soleira da pequena introdução do Sr. X. Y. Z.

Sabe-se que De Quincey planejou escrever um livro que se chamaria *Confessions of a murderer* (Confissões de um assassino). O seu ensaio mais famoso também tem essa chave autoconfessional e trata de um tipo de crime, ainda que não penalizado na época. Refiro-me, é claro, ao seu *Confissões de um comedor de ópio*. A força desse texto de 1821 – escrito, portanto, seis anos antes do seu ensaio sobre o assassinato como uma das belas artes – é derivada em grande parte dessa representação autobiográfica. De Quincey estava, já nesse texto sobre o vício do ópio, lançando mão do gosto realista a que me referia acima, derivado em grande parte da estética do sublime. Mas o texto sobre o ópio acaba falando daquela “droga celestial” (79) como uma espécie de “panacéia para todos os males humanos” (80). Trocando em miúdos, é como se a droga fosse uma espécie de exacerbação do estado de exceção que as artes nos facultam. Em ambas – nas drogas e nas artes – podemos realizar nossos sonhos e impulsos – sem injuriar ninguém. Ambas permitem romper com as leis excessivamente apertadas que nosso regime ético nos impõe a favor da vida em sociedade – e contra a nossa felicidade. Arte e drogas são pensadas aqui como remédios (*phármakói*, drogas justamente), técnicas de se obter a felicidade em uma sociedade que propicia de modo muito mais generoso a dor e o sofrimento. Mas De Quincey não se sentiu à vontade para escrever um texto intitulado *Confissões de um assassino* porque ele sabia que o público logo o pegaria, a começar pelo título, como um trapaceiro. O Sr. De Quincey era um conhecido comedor de ópio, mas de modo algum seria um assassino. A resposta de De Quincey a essa exigência do realismo (ou seja, ao decoro realista de sua época) foi abandonar o relato de um assassino em primeira pessoa. Ao invés da posição da confissão, impossível de ser mantida ao lado de uma exigência realista – que deve levar o discurso para um campo que embota a fronteira entre a criação literária e o documentarismo jurídico e jornalístico –, De Quincey lança mão da posição da *testemunha*. Ele encena em três diferentes textos as descrições que esse membro da “Sociedade de *Connaisseurs* em Assassinato” faz de famosos assassinatos que de fato aconteceram na Londres no início do século 19. O autor se desdobra em duas personagens: primeiro no moralista, o Sr. X. Y. Z., que diz que irá publicar a *Lecture*

---

<sup>10</sup> Sobre a onipresença da violência e do assassinato no cinema e na televisão, Robert I. Simon anotou: “De cada oito filmes produzidos por Hollywood, um tem como tema o estupro. Quando o norte-americano médio chega aos 18 anos de idade, já assistiu a 250 mil atos de violência, incluindo 40 mil assassinatos, na televisão.” (SIMON. *Homens maus fazem o que homens bons sonham*. Um psiquiatra forense ilumina o lado obscuro do comportamento humano, p. 20.)



(preleção) encontrada como um exemplo negativo, modelo daquilo que deve ser extirpado de uma boa sociedade cristã. Em seguida e até o final de seu texto – que foi escrito em três etapas, em 1827, e em duas edições aumentadas posteriores, de 1839 e de 1854 – acompanhamos o raciocínio do membro da tal sociedade de amadores do assassinato. Esse personagem, que permanece inominado, dirige-se a uma plateia de *gentlemen* (cavalheiros) e fala com todo gozo possível da bela arte de assassinato, tal como ela foi encarnada pelos assassinos das famílias Marr, Williamson e M’Kears. Os dois primeiros assassinatos foram cometidos pelo mesmo assassino, no ano de 1811, na região pobre da Ratcliffe Highway, uma estrada que levava para fora de Londres. A estrutura do texto, que foi sendo aumentado nas edições de 1839 e de 1854, permite ao autor fazer um jogo do tipo de Cervantes em seu *Quixote*, com direito a indicações da recepção de seu texto. Debrucemo-nos sobre essas três partes.

O cavalheiro que se dirige aos seus colegas de clube abre sua fala com estas palavras: “Cavalheiros: Tive a honra de ser designado por vosso comitê para a árdua tarefa de pronunciar a conferência Williams sobre o assassinato considerado como uma das belas artes.” (8) Caros colegas, eu devo confessar que neste ponto não tenho como não dizer o quanto me identifico com este adorador de assassinatos. Afinal, com poucas mudanças eu também poderia ter aberto minha fala agora dizendo: Colegas: Tive a honra de ser designado por vosso professor para a árdua tarefa de pronunciar a conferência Lyslei sobre o assassinato considerado como uma das belas-artes. A diferença – talvez bem pequena – é que não sou parte de uma “Sociedade de *Connaisseurs* em Assassinato”, mas sim de uma “Sociedade de *Connaisseurs* em representação do Assassinato”. Mas, observe-se, este deslocamento nos devolve à querela aqui já anunciada em torno da representação do assassinato e do gozo extraído dessa representação. Se Aristóteles na sua *Poética* dizia que “das coisas cuja visão é penosa na realidade temos prazer em contemplar a imagem quanto mais perfeita, por exemplo, as formas dos bichos mais desprezíveis e dos cadáveres”,<sup>11</sup> porque temos prazer na *mímesis*; por outro lado vimos com Lactânio que temos também um prazer em ver *a coisa mesma*, ou seja, o assassinato. Na academia – ao menos até o momento – permanecemos, nesse ponto, aristotélicos. Mas Burke trouxe preciosas indicações que nos ajudam a perceber como, graças às estratégias realistas da estética do sublime, a fronteira entre o gozo da representação e o do espetáculo direto da violência é tênue, ou assim pode ser tornada.

O palestrante afirma que se tornou difícil ser um especialista na sua arte, uma vez que ela produziu obras-primas de excelência na sua época. O maior artista que ele destaca é justamente o da Ratcliffe Highway, o Senhor Williams (quem dá nome também à conferência que o palestrante profere): “Como Ésquilo ou Milton, em poesia, Miguel Ângelo, em pintura, [o Senhor Williams] levou a sua arte a um ponto de sublimidade colossal; e, como o Senhor Wordsworth observa, de certa maneira ‘criou o gosto que o apreciará’”. (8) Ora, essa definição da obra-prima é bem ao gosto de Kant. Para Kant, o gênio é “o talento que fornece regras à arte”, e ele é típico das belas-artes. Esse avance na teoria estética aqui é importante, uma vez que o nosso conferencista logo em seguida menciona o filósofo de Königsberg, mas não para defender a sua teoria estética (que De

<sup>11</sup> ARISTÓTELES. *La poétique*, p. 43.

Quincey, aliás, conhecia muito bem), mas sim para criticar o que lhe parece ser uma manifestação perniciososa de seu fundamentalismo ético. No limite, o conferencista quer estetizar a ética, daí esta ironia com relação à doutrina moral kantiana. Ele nega que sua época seja imoral (o que podemos interpretar como uma crítica a figuras com o Sr. X.Y.Z. Assim podemos pensar que X.Y.Z. é um modo de se referir a um qualquer, à figura mediana de sua época). Ele, ou seja, o conferencista, nega também que ao fazer a sua estética do assassinato estaria fazendo uma apologia do mesmo. Mas ele diz também que se recusaria a seguir a regra moral kantiana que exige que nunca mintamos, mesmo quando um assassino bate a nossa porta perguntando se sua potencial vítima – que procurou abrigo em nossa casa – ali se encontra. De fato, Kant afirmou essa regra e a reafirmou no seu “Über ein vermeintes Recht aus Menschenliebe zu lügen” (“Sobre um pretendo direito de mentir por amor aos homens”), uma resposta a uma crítica semelhante a esta feita antes, por Benjamin Constant, e também lembrada pelo conferencista. O raciocínio que o conferencista deriva dessa crítica ao filósofo é digno de um Friedrich Schlegel, só que traduz os *insights* artísticos geniais do pensador de Iena em termos de uma teoria estético-moral:

Mas então? Tudo neste mundo apresenta duas asas [*two handles*]. O assassinato, por exemplo, pode ser segurado por sua asa moral (como acontece, geralmente, no púlpito e no *Old Bailey* [principal corte criminal de Londres]; e esse, confesso, é o seu lado fraco); ou pode ser tratado *esteticamente* [*aesthetically*], como os alemães o dizem – ou seja, com relação ao bom gosto (9).

A metáfora aqui é essencial. “Everything in this world has two handles.” Tudo pode ser pego de dois modos. O modo como engatamos e pegamos a coisa define essa coisa. Ou seja: nada de essencialismo. E mais, *handle* deve ser aproximado do termo alemão para conceito: *Begriff*. Este termo vem de *Griff*, que significa garra, mas também pode significar alça, argola, empunhadura. *Begreifen*, compreender, significa também pegar, manusear. Se tudo é uma questão de como apanhamos a coisa, a verdade se transforma, nietzschianamente *avant la lettre*, em um exército de metáforas em constante transformação. É como se passássemos da ontologia para uma doutrina estética do mundo. E é justamente a argola estética que o nosso amante dos assassinatos está defendendo. O lado fraco do assassinato advém de sua leitura moral. Nessa passagem lemos uma verdadeira lição de moral – ou de desconstrução da moral, levada a cabo por um membro de um clube de amantes do assassinato. O Eu estético coloca-se acima da sociedade como comunidade moral. Quem dá as regras da ação moral – assim como acontece com o gênio criador no campo das artes – é o próprio artista-assassino. A cada obra-prima sua o sistema das artes e de seus valores deve ser repensado. Nada poderia ser mais ofensivo ao código moral, que se quer universal e atemporal. É essa sabotagem da universalidade que está em jogo em De Quincey. Ele cruza uma fronteira e aplica à moral os valores da estética. O campo estético, vale insistir, surge no romantismo como campo de criação do Eu: de um Eu frágil, esfacelado, fragmentado e eternamente em crise. Em *O meu coração a nu*, Baudelaire tem uma passagem deliciosamente irônica que pode ser posta em paralelo com este raciocínio de De Quincey:

Todos esses Burgueses imbecis que têm constantemente na boca os termos de “imoral, imoralidade, moralidade na arte”, e outras coisas igualmente parvas, lembram-me Louise Villedieu, uma puta barata que um dia, quando me acompanhava ao Louvre, onde nunca fora antes, pôs-se a corar, cobria o rosto e, puxando-me pelo braço, perguntava-me insistentemente, diante daquelas estátuas e quadros imortais, como é que alguém se atrevia a expor publicamente coisas assim tão indecentes.<sup>12</sup>

Aliás, Baudelaire, além de Poe e de toda grande tradição do gênero literário policial, devem a esse precioso texto de De Quincey. Não podemos esquecer que o texto considerado por muitos como fundador do gênero, o “The Murders in the Rue Morgue” (“Assassinatos na Rua Morgue”), de Poe, é de 1841, publicado, portanto, 14 anos após o livro de De Quincey.

Mas De Quincey, nesse texto de 1827, fez questão de optar por uma narrativa na qual as fronteiras entre a ficção e o mundo, digamos, tal como ele aparece nos jornais, é posta em suspenso como em uma *mise en abyme*. Nesse sentido, ele foi além de Poe, pois o texto de De Quincey fala de emoções reais que sentimos no dia a dia, que nos unem em uma comunhão de fruidores de sentimentos sublimes, sem necessidade de restringir esses sentimentos ao espetáculo mais ou menos controlado da literatura como parte do sistema das artes. De Quincey faz literatura também, é claro, mas insistentemente põe um pé para fora desse âmbito. Esse tempero do real que interessa a ele e que o torna tão original. Assim, ele menciona o que uma vez ocorreu durante uma palestra de Coleridge. Um incêndio próximo fez com que todos corresse para as janelas para admirar aquele espetáculo. Todos saborearam aquele fogo como um espetáculo que mereceria aplausos ou vaias. E isso, nota o palestrante, não significa que o senhor Coleridge seria um incendiário. O mesmo se passaria com um assassinato: uma vez executado, pode ser admirado como uma obra de arte. Afinal, o conferencista pondera, “qual será então, passado tal momento, a utilidade de qualquer dispêndio de virtude?” (12). Ou seja, diante do terror consumado, só resta a reflexão sobre a sua representação. Todo desastre é desastre narrado, ele já ultrapassou o limiar do feito e da moral e passou a ser patrimônio da teoria e da reflexão estéticas. Tudo se torna, agora, nas palavras do sábio palestrante, uma questão a ser “julgada pelos princípios do Gosto” (12). Em um jogo bem irônico, o autor afirma que passado o momento no qual a virtude poderia trazer alguma vantagem, resta a *Virtù*, ou seja, a arte do *connaisseur*. Isso valeria desde a época de Caim, espécie de pai-fundador da seita dos assassinos. O conferencista elenca uma série de *exemplaria*, modelos, da arte, passando pelos assassinatos da Guerra das Duas Rosas e por Hamlet. Dos assassinatos de reis ele passa aos de filósofos, gesto em si também cheio de significado. O conferencista parece escolher suas vítimas a partir da máxima burkeana, segundo a qual temos mais prazer quanto mais eminente for a pessoa cuja desgraça assistimos. Mas podemos pensar também nessa escolha como fruto de uma necessidade sentida pelo autor da palestra de decapitar primeiro os donos do poder – figuras sempre veneradas e odiadas com igual intensidade e de cuja morte violenta sabemos extrair muito prazer –, eliminando assim os verdadeiros porteiros da lei, seus autores e maiores responsáveis pelas suas arbitrariedades. O autor, portanto, delicia seus ouvintes do clube dos admiradores de

<sup>12</sup> BAUDELAIRE. O meu coração a nu, p. 80 *et seq.* (trad. modificada)

assassinato – nós leitores somos, é claro, membros natos desse clube – com a descrição de assassinatos de filósofos, supostos donos da verdade e da lei ética. Mas justamente Hobbes, aquele que sabia que o homem é o lobo do homem, escapou de ser assassinado, ao menos pela pena de nosso ilustre palestrante. Talvez ele tenha admirado aquele teórico da política como alguém que também seria um bom companheiro na “Sociedade de *Connaisseurs* em Assassinato”, mas, por outro lado, ele escreve que esse “homem merecia uma boa sova por ter escrito o *Leviatã*” (25). Já o “grande moralista da Alemanha” (29), Kant, não foi assassinado porque o seu quase assassino desistiu, ao perceber que não se trataria de um crime digno, uma vez que mataria um “metafísico, velho, árido e adusto” (29). De resto ele não poderia ostentar seu feito, já que não haveria diferença entre a figura de Kant vivo ou morto; em ambos os casos ele pareceria com uma “múmia” (29).

Passando para as demais categorias de assassinato, o texto recorda que o mistério é uma parte essencial das obras-primas dessa arte. E o interessante de se notar é que a própria estrutura do texto de De Quincey guarda ciosamente esse mistério. A narrativa, apesar de aparentemente confusa, por conta das três partes que compõem a fala do *connaisseur*, contém cortes e suspensões da apresentação dos crimes que provocam certa tensão no leitor. A reconstituição dos fatos permite que o narrador assuma a figura ambígua de um narrador que conta tanto fatos reais como também se aproxima muito de um autor de ficção. Um exemplo de exploração das fronteiras entre o ficcional e a crônica se dá quando o narrador elogia um crime de 1764, ainda não esclarecido. Nesse ponto o palestrante tem que enfrentar os aplausos de sua plateia de *connaisseurs*. Ruborizado, o detentor da palavra esclarece que não foi ele o assassino, apesar de saber quem o foi. Nessa brincadeira, não apenas De Quincey se diverte com o tom realista de sua *boutade*, como também apresenta um tema que será central nos outros crimes: a necessidade de se aprender a ler a cena do crime para se encontrar o seu autor. O narrador é, antes de tudo, um leitor da cena do crime. É essa criação do crime como inscrição que é absolutamente essencial em De Quincey e o alça a uma posição de destaque na história da criminalística literária.<sup>13</sup> A ciência criminal, com sua semiótica da violência, será amplamente explorada pelo texto. Os assassinatos londrinos apresentados tornam-se tanto mais fascinantes na medida em que, ao mesmo tempo que o autor os apresenta, descreve a cena do crime, o local exato em que cada cadáver foi encontrado, detalhes sobre a presença de sangue, sons de passos que testemunhas escutaram etc.: “A posição do corpo de Marr contava o próprio conto” (81; 92). Toda semiótica do crime está ali, peça, como sabemos, fundamental para o gênero de literatura policial. Só falta a figura do investigador, mas essa é muito bem substituída e representada pelo próprio narrador. Ele é o nosso Auguste Dupin, ou nosso Sherlock Holmes. Como os

---

<sup>13</sup> Michel Foucault, ainda que muito rapidamente, destaca o papel de De Quincey no nascimento da literatura policial (FOUCAULT. *Vigiar e punir*, p. 66.) Essa nova literatura substitui uma outra, típica do século 18, que apresentava os suplícios dos condenados. Ele comenta: “passou-se da exposição dos fatos ou da confissão ao lento processo de descoberta; do momento do suplício à fase do inquérito.” (FOUCAULT. *Vigiar e punir*, p. 66.) Os criminosos agora não são mais tipos populares, mas sim figuras más e inteligentes. O que tento pensar aqui nesse texto é em que medida podemos ler nesse novo gênero uma série de características do homem moderno romântico.

detetives têm o seu gozo com as peculiaridades de cada crime, assim também nosso *connaissanceur* discorre sobre suas preferências. Ele condena o uso de veneno como meio para essa arte e prefere mil vezes o “velho meio honesto de cortar gargantas” (33). Ele também enfrenta, em um momento típico dos grandes tratados de estética, desde Aristóteles e Horácio, o topos do *ut pictura poesis*, ou seja, da comparação das artes. No caso, seria mais certo dizer: *ut pictura interficio*. Ele comenta que, “se o pintor de retratos muitas vezes tem de se queixar de excessivo torpor em seu modelo, o artista de nosso gênero fica geralmente embaraçado por um excesso de animação” (33). Por outro lado, é esse ânimo que está no coração dessa arte e que torna tudo mais excitante.

O tema da excitação, que revela uma espécie de paixão sexual pelo crime e seu gozo, é também explorado em grande estilo pelo personagem palestrante de De Quincey. Em determinado momento do texto, ele narra, em discurso indireto livre, no qual assume a primeira pessoa de um assassino inglês que decidiu apostar sua sorte na Alemanha. Esse assassino estava fascinado por um padeiro, seu vizinho em Mannheim: “resolvi entrar em atividade, cortando-lhe o pescoço, o qual, aliás, ele sempre trazia raspado – uma moda que muito me excita os desejos [“a fashion which is very irritating to my desires”]” (35). Após uma tentativa de resistência do padeiro, o assassino afirma a esse estar “enamorado da vasta superfície da sua garganta, da qual estou decidido a tornar-me cliente. [“and {I} am enamored of your vast surface of throat, to which I am determined to be a customer”]” (35).

Ao final desse primeiro ensaio de 1827, após passar de modo rápido demais pelos assassinatos cometidos por Williams, os quais ele trata de modo mais detido na terceira adição de 1854, o autor da palestra retoma outros temas típicos da *Poética* aristotélica. Primeiro, ele define a vítima como uma pessoa boa. Uma pessoa má poderia tentar matar o seu assassino e esses casos “não constituem realmente aquilo que um crítico se pode permitir de (*sic*) chamar assassinatos” (39 *et seq.*). E o erudito amador de assassinatos arremata:

Pois o propósito final do assassinato, considerado como uma das belas artes, é precisamente o mesmo que tem a tragédia, no que diz Aristóteles a respeito, a saber “purgar o coração por meio da piedade e do terror” [“to cleanse the heart by means of pity and terror”]. Ora, pode haver terror, mas como pode haver qualquer piedade por um tigre destruído por outro tigre? (40).

O escolhido tampouco pode ser muito conhecido, mas deve gozar de boa saúde. Para aumentar o tom trágico, acrescenta, é aconselhável que a vítima tenha “crianças inteiramente dependentes de seus esforços, de modo a aprofundar o patos” (41). Mais adiante, já no texto de 1854, o autor acrescenta de modo elogioso que os crimes de Williams não foram praticados como um “fim para um meio, mas apenas como um fim em si mesmo” (97): tradução do esteticismo da arte pela arte em termos da arte do assassinato. Williams é elogiado por cometer um “assassinato de pura volúpia, inteiramente desinteressado” (99), como mandava o esteticismo formalista kantiano, que apostava também no prazer desinteressado que deveria dominar o campo estético.

Com essas passagens, fica clara a intenção do autor de vincular a sua teoria do assassinato como uma bela arte à tradição do trágico. Essa tradição, como vimos, estava em alta, e teóricos como Diderot, Lessing, Mendelssohn, Schiller e Hegel são prova

contundente dessa moda do trágico que acompanhou a fundação da estética como disciplina e modo de ver as artes e o mundo. Esse elemento trágico da literatura e das artes já havia sido articulado ao sublime de modo muito brilhante por Burke e por Schiller. Coube a De Quincey dar o passo seguinte, ao forçar, ainda mais que Burke já o fizera, os limites entre o estético e a prosa da vida. Nessa passagem, ele reativa o elemento cômico da estética do terror, que estava na penumbra nesses outros teóricos mencionados. É graças à ironia genialmente dispersa ao longo de seu texto que De Quincey dá esse importante passo. Ele literalmente brinca com a morte e com a arte de assassinar. Graças a essa sua ironia cortante (com o perdão da metáfora), ele consegue articular o espetáculo da violência, amplamente explorado já naquela época pelos jornais, com a teoria do sublime-trágico. Nessa articulação, vemos como a esfera pública se delineia ao mesmo tempo que a casa, o lar que deveria proteger esses novos habitantes da cidade, é invadida pela violência e pelo olhar voyeurista do *connaisseur*, do leitor de jornais e de De Quincey. A literatura, como vimos, reflete o interior desse homem moderno, explora seus recalcamientos e fantasmas. O delicioso horror sublime, de que Burke nos falava, torna-se uma deliciosa ironia-trágico-sublime. Se no sublime de Mendelssohn e de Kant esse conceito ainda estava muito próximo de seu sentido teológico e indicava o irrepresentável, com De Quincey, assim como com Mary Shelley, Goya, Poe, E. T. A. Hoffmann e outros autores contemporâneos, o sublime vai se abjetificando. De Quincey explora aquele filão antes tematizado apenas na comédia, a saber, o da pobreza, da sordidez, dos recantos obscuros da cidade, para extrair dele toda a tragédia de que a sociedade burguesa precisa para alimentar a sua vida monótona e entediada. Ele apresenta o assassino também como uma espécie ambígua de herói, figura que lembra o grande bandido, de que Walter Benjamin fala em seu texto de crítica da *Gewalt* (poder/violência).<sup>14</sup> Para Benjamin, esse grande bandido gera tanta admiração da parte do povo justamente porque ostenta a violência/poder que lhe é proibido manifestar. O simples fato de esse bandido ter acesso à violência é sentido como uma ameaça por parte da *Gewalt* (poder), independentemente de seus fins. A admiração do povo também não considera esses fins.<sup>15</sup>

O poder jurídico identifica nesse desafio uma ameaça, e a literatura, com De Quincey e outros autores depois dele, extrai dessa ameaça um prazer estético. O assassino em série que ele descreve já é um prenúncio de Jack, o estripador, que assombrou Londres em 1888 e inspirou tantas obras literárias artísticas – e também tantos outros crimes, seguindo a acima referida lógica da contaminação da violência. De Quincey sabe que esses crimes mobilizam a população e os jornais – e posteriormente os leitores – porque eles seguem a lógica da catástrofe como Wordsworth a descrevera: “The earthquake is not satisfied at once”. Todos os perigos”, acrescenta o autor, “especialmente os malignos, são recorrentes” (85). Essa compulsão ao assassinato é um retrato vivo e artístico daquilo que Freud depois batizou de impulso agressivo. Nossa cultura, do ponto de vista dessa doutrina, se constrói sobre o cemitério de nossos impulsos e desejos sacrificados, que se

---

<sup>14</sup> BENJAMIN. Zur Kritik der Gewalt.

<sup>15</sup> SELIGMANN-SILVA. Walter Benjamin: o Estado de Exceção entre o político e o estético, p. 216.

encontram enterrados ao lado dos assassinados no ato e na fantasia ao longo de toda a história da humanidade.<sup>16</sup> Se na *Bíblia* lemos que “No início foi o verbo”, Freud, citando o *Fausto* de Goethe, reverteu aquele credo na máxima “Im Anfang war der Tat” (“No início foi o ato”). O escritor restabelece o primado da letra, mas com a consciência de que essa letra é o próprio cadáver reanimado, uma linha que trança entre a vida e a morte, entre a fantasia e o ato, entre o cadáver e a sua imagem. De Quincey, ao atar sua letra a fatos ocorridos na Londres do início do século 19, põe em circulação e embaralha as cartas do real e do imaginário. Ele também apresenta outra violência, latente na sociedade que ao mesmo tempo admira esse assassino e quer sacrificá-lo. De Quincey retrata a fúria vingadora que mobiliza a massa com seu “contágio magnético” (101), levando-a a buscar William para justicá-lo. É como se o criminoso, ao manifestar uma violência recalcada, desencadeasse uma liberação purificadora de violência. A literatura, desde a tragédia, como o teorizou Freud, atua nesse ciclo daquilo que denominaria trabalho da violência. Nela, lemos a história de nossas renúncias e aprendemos também – como em Kafka – a rir de nossa desgraça. Aliás, como ao final de *Colônia penal*, desse escritor de Praga, no qual se descobre que existe um cemitério sob a mesa da casa de chá, também no final do livro de De Quincey descobrimos que a cidade de Londres estende-se sobre o cadáver do criminoso Williams. Citemos as últimas palavras do texto de 1854:

Williams, como eu disse, suicidou-se. Em obediência à lei, tal como era, foi enterrado no centro de um *quadrivium*, ou lugar de encontro de quatro vias (nesse caso, de quatro ruas) com uma estaca que lhe atravessava o coração. E sobre ele passa para sempre o tráfego incessante e Londres (113).

É sobre essa e outras cidades igualmente cheias de cadáveres que a nossa literatura se estende.



#### ABSTRACT

The text presents an analysis of Thomas De Quincey's book *On Murder Considered as one of the Fine Arts*, published in 1827 in *Blackwood's Magazine*. The interpretation is based on some concepts and ideas developed by Walter Benjamin (“critique of *Gewalt* [violence/power]”, “sacrifice” and “bare life”) and by Freud (*Unheimlich*, murder of the father of the primal horde). It discusses De Quincey's publication in the context of a large tradition that dates back from Antiquity (tragedy theory) and goes up to the theory of the sublime. In this tradition, literature is considered a scene of a murder. De Quincey's text is also seen as a forerunner of the detective novel and of New Journalism.

#### KEYWORDS

Literature and murder, bare life, sublime, literature and reality

<sup>16</sup> FREUD. *O mal-estar na cultura*.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *La poétique*. Org. e trad. Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Paris: Seuil, 1980.
- BAUDELAIRE, C. O meu coração a nu. In: \_\_\_\_\_. *Escritos íntimos*. Trad. e prefácio Fernando Guerreiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1982. p. 65-121.
- BENJAMIN, Walter. Zur Kritik der Gewalt. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*. Org. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. v. II: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, 1974. p. 179-203.
- BORGES, Jorge L. *Ficcionario*. Uma antología de sus textos. Ed. Emir R. Monegal. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Trad. Enid A. Dobránsky. Campinas: Papyrus/Unicamp, 1993.
- BUSCH, Werner. *Das sentimentalische Bild*. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. München: Beck, 1993.
- DE QUINCEY, Thomas. *On murder considered as one of the Fine Arts*. *Blackwood's Magazine*, Feb. 1827.
- DE QUINCEY, Thomas. *Do assassinato como uma das belas artes*. Trad. Henrique de Araújo Mesquita. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- DE QUINCEY, Thomas. *Confissões de um comedor de ópio*. Trad. Ibañez Filho. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2009.
- FREUD, S. Totem und Tabu. In: \_\_\_\_\_. *Freud-Studienausgabe*. Frankfurt/M.: Fischer Verlag, 1970. v. IX. p. 287-444.
- FREUD, S. *O mal-estar na cultura*. Trad. Renato Zwick, revisão e introdução M. Seligmann-Silva. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- KANT, I. Über ein vermeintes Recht aus Menschenliebe zu lügen. In: \_\_\_\_\_. *Werke*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983. v. 7. p. 635-643.
- LESSING, G.E. *Laocoonte*. Ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras/Secretaria de Estado da Cultura, 1998.
- MAUSS, Marcel. *Ensaíos sociológicos*. Trad. L. Gaio e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- MORITZ, Karl. Versuch einer deutschen Prosodie. In: \_\_\_\_\_. *Werke*. Org. Horst Günther. Frankfurt a. M., 1981. v. III. p. 472-577.
- MORITZ, Karl. Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten – An Herrn Moses Mendelssohn. In: \_\_\_\_\_. *Werke*. Org. Horst Günther. Frankfurt a. M., 1981. v. II. p. 543-549.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 1999.
- SELIGMANN-SILVA, M. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 1999.



SELIGMANN-SILVA, M. Walter Benjamin: o Estado de Exceção entre o político e o estético. In: \_\_\_\_ (Org.) *Leituras de Walter Benjamin*. S. Paulo: Fapesp/AnnaBlume, 2007. p. 213-238.

SIMON, Robert. I. *Homens maus fazem o que homens bons sonham*. Um psiquiatra forense ilumina o lado obscuro do comportamento humano. Trad. Laís Andrade e Rafael Torres. São Paulo: Artmed, 2009.