



facom
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO DA UFBA

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO COM HABILITAÇÃO EM
PRODUÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

LORENA SANTANA SILVA

***MINDHUNTER* E A REPRESENTAÇÃO DOS *SERIAL KILLERS* NA
FICÇÃO SERIADA BASEADA EM FATOS REAIS**

SALVADOR
2020

LORENA SANTANA SILVA

***MINDHUNTER E A REPRESENTAÇÃO DOS SERIAL KILLERS NA
FICÇÃO SERIADA BASEADA EM FATOS REAIS***

Monografia apresentada ao curso de graduação em Produção em Comunicação e Cultura, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Produção em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo R. S. Ribeiro

SALVADOR
2020

TERMO DE APROVAÇÃO

*Às pessoas que na maior parte do tempo acreditam em mim, mais do que eu mesma
e me incentivaram a não desistir do meu sonho.
A mim, por persistir e conseguir.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Adelaide e Derivaldo, por serem o meu alicerce e pelos sacrifícios feitos para me oferecerem a melhor educação, visando o meu futuro.

À Damires, minha prima-irmã, autointitulada fã número um, que me apoia incondicionalmente e me considera mais inteligente do que eu provavelmente sou.

A Evandro, meu namorado, por sempre falar que acredita em minha capacidade, mesmo que sei lá porquê, às vezes eu ache isso irritante.

À Silvana, a irmã mais chata que eu poderia ter, com puxões de orelha que me fazem repensar algumas atitudes, apesar de ser a caçula.

Aos familiares que torcem por mim, especialmente minhas tias Nilzete, Lina e Vera, embora eu não seja a gênica que elas imaginam.

À Tiara, amiga desde o ensino médio, com quem compartilho desabaços sem fim, sobre as dificuldades de estudar na UFBA. Suas palavras de quase filósofa e agora quase advogada me confortaram em muitas situações.

Ao meu orientador, Marcelo Ribeiro, por toda paciência, suporte e conhecimento transmitido ao longo do período de construção desse trabalho, sempre me impulsionando a voltar a escrever e me acalmando nas horas de desespero. Sem suas mensagens, certamente eu deixaria o TCC de lado (de novo).

À professora Maria Carmem Jacob, pelas sugestões fundamentais ainda na fase de elaboração do projeto da pesquisa e por me fazer enxergar prováveis caminhos a trilhar com o tema que eu escolhi.

Aos colegas da FACOM que me auxiliaram durante o curso e não permitiram que eu abandonasse algumas matérias, viabilizando minha chegada até aqui.

E por último, mas não menos importante, à mim mesma, por ter resistido às pressões da vida adulta e do ambiente universitário pouco acolhedor, adquirindo forças nos últimos instantes para atingir o objetivo de finalizar essa monografia, em meio a tantos altos e baixos, de uma trajetória acadêmica não-linear.

Cogitei que terminaria a graduação como uma espécie de obrigação, mas me enganei profundamente. Superação é a palavra que define esse momento e sem cada uma dessas pessoas eu não encerraria essa etapa. Me emocionei muito durante a escrita do trabalho e lágrimas me vêm aos olhos ao digitar essas palavras: a vocês minha eterna gratidão.

“Se pelo menos houvesse pessoas más em algum lugar, insidiosamente praticando ações ruins, e nos bastasse simplesmente separá-las do resto do mundo e destruí-las. Mas a linha que divide o bem e o mal atravessa o coração de todo ser humano. E quem está disposto a destruir um pedaço do próprio coração?”.
(Alexander Soljenítsin)

RESUMO

O presente trabalho aborda a representação dos fatos reais dentro do campo das narrativas seriadas na televisão. Considerando que a violência é um dos temas de maior apelo social, que vai além da cotidianidade dos jornais, e, de forma recorrente, crimes verídicos estão em histórias ficcionais, esse discurso nos remete ao que ele pode significar. Nesse sentido, os *serial killers* se configuram como personagens emblemáticos dos produtos midiáticos, que se transformaram em arquétipos de assassinos geniais. Sendo assim, a primeira temporada da série original da Netflix, *Mindhunter*, baseada no livro homônimo de John Douglas e Mark Olshaker, reúne as características necessárias para constituir-se como objeto de análise desta pesquisa, enquanto uma obra baseada em fatos reais, que possui *serial killers* como figuras centrais. Com base no estudo da série, discutiremos as hipóteses aqui referidas e a linha tênue que transpõe a realidade e a ficção, por fim, nos auxiliando a diferenciar a impressão e a percepção que temos dos fatos, na tentativa de entender o lugar que esse tipo de criminoso ocupa nas obras que protagonizam.

Palavras-chave: *Mindhunter*. *Serial killers*. Representação. Fatos reais. Ficção seriada.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	20
Figura 2.....	37
Figura 3.....	38
Figura 4.....	39
Figura 5.....	41
Figura 6.....	43
Figura 7.....	44
Figura 8.....	45
Figura 9.....	46
Figura 10.....	46
Figura 11.....	56
Figura 12.....	56
Figura 13.....	57
Figura 14.....	60
Figura 15.....	64
Figura 16.....	64
Figura 17.....	68
Figura 18.....	70
Figura 19.....	72
Figura 20.....	72
Figura 21.....	75
Figura 22.....	76
Figura 23.....	79
Figura 24.....	80
Figura 25.....	82
Figura 26.....	83
Figura 27.....	84
Figura 28.....	85
Figura 29.....	91
Figura 30.....	92
Figura 31.....	94
Figura 32.....	94

Figura 33.....	95
Figura 34.....	96
Figura 35.....	96
Figura 36.....	97
Figura 37.....	98
Figura 38.....	99
Figura 39.....	100
Figura 40.....	101
Figura 41.....	102
Figura 42.....	102
Figura 43.....	103
Figura 44.....	104
Figura 45.....	104
Figura 46.....	106
Figura 47.....	107
Figura 48.....	108
Figura 49.....	109
Figura 50.....	109
Figura 51.....	110
Figura 52.....	110

SUMÁRIO

Introdução	11
1. A narrativa seriada na televisão	14
1.1. Perspectivas teóricas	14
1.2. Aspectos contemporâneos e o advento da Netflix	16
1.3. A representação da violência na narrativa seriada televisiva	18
1.3.1. Quem são os serial killers?	21
1.4. A ficção baseada em fatos reais	23
1.4.1. Os serial killers na narrativa policial e a ascensão do true crime	23
1.4.2. Além da realidade dos fatos: o realismo e a verossimilhança entram em cena	29
1.4.3. O imaginário social e o debate sobre a glamourização dos serial killers na ficção baseada em fatos reais	34
2. Mindhunter: o livro e a série	39
2.1. Apresentação do livro	39
2.1.1. Os autores e os caçadores de mentes	40
2.2. Mindhunter - a Netflix original series: histórico e apresentação	45
2.2.1. Da criação à direção: questões de autoria e estilo em Mindhunter	49
2.2.2. Análise da narrativa	53
3. Análise da construção dos personagens	66
3.1. O herói... ou os heróis em Mindhunter?	67
3.1.1. Holden Ford	69
3.1.2. Bill Tench	76
3.1.3. Wendy Carr	81
3.2. Representação dos serial killers em Mindhunter	86
3.2.1. Edmund Kemper, o Assassino de Colegiais	91
3.2.2. Montie Ralph Rissel	96
3.2.3. Jerome Henry “Jerry” Brudos, o Rei dos Souvenirs	100
3.2.4. Dennis Rader, o Assassino BTK	106
Considerações finais	112
Referências bibliográficas	114
Referências das figuras	116

Introdução

Escrever a monografia não foi tão fácil quanto a escolha do tema que decidi trabalhar. Isso foi há mais de três anos, quando assisti em um único dia – ou *maratonei*, como se diz atualmente nos círculos de espectadores – os dez episódios da primeira temporada da série *Mindhunter*, em 13 de outubro de 2017, sugestivamente uma sexta-feira, mesma data da estreia, motivo pelo qual constava nas sugestões da página inicial da Netflix como novo lançamento original.

Na série em questão, “dois agentes do FBI expandem as fronteiras da ciência criminal nos anos 70 com um perigoso mergulho no universo da psicologia do assassinato”, conforme a sinopse oficial. Ali, percebi que falar sobre *serial killers* era algo que me agradava, pois sempre me interessei por assuntos de Psicologia. Este curso era, inclusive, a minha primeira opção no vestibular.

Pode parecer um tanto mórbido, mas eu já tinha lido e assistido uma porção de livros e filmes que retratavam assassinos seriais, tal como se pode traduzir o termo em inglês *serial killers*. Eu me interessava ainda mais quando descobria que as histórias eram baseadas em/ou influenciadas por acontecimentos reais, mesmo às vezes ficando traumatizada. Por isso, *Mindhunter* tornou-se a escolha perfeita como objeto de estudo, aliando ao meu desejo de falar sobre *serial killers* e o fato de ser uma ficção baseada em fatos reais, ainda que a princípio eu não soubesse que a análise da série se constituiria como resultado deste trabalho.

Aproximadamente na mesma época que assisti a *Mindhunter*, não recorro se um pouco antes ou depois, comecei a adquirir livros da editora brasileira Darkside Books, mais precisamente do selo *Crime Scene*, uma linha editorial dedicada a histórias de assassinos reais e psicopatas. Esforcei-me para completar essa coleção e atualmente possuo doze dos quinze livros já lançados.

Então, para mim, descobrir *Mindhunter* foi uma grata surpresa, pois até então não conhecia quase nada a respeito, embora o trabalho verídico do FBI apresentado na série tenha inspirado outras obras na ficção, como falaremos adiante. Posteriormente, quando soube que um livro homônimo havia inspirado a série, comprei imediatamente um exemplar e li a obra com o mesmo entusiasmo.

Sempre tive um interesse genuíno por adaptações, inclusive, no primeiro semestre abordei livros que viraram filmes em um *blog* feito para a disciplina COM 101 - Oficina de Comunicação Escrita. Compro o livro e em seguida assisto ao filme

em que foi baseado ou vice versa, para mim a ordem não é um fator relevante porque reconheço que a fruição é diferente em cada uma das experiências.

Quando cursei COM 116 - Elaboração de Projeto, um ano depois de assistir a *Mindhunter*, dei início ao planejamento da monografia. Foi um desafio, afinal, era novidade para mim pensar em *serial killers* no âmbito acadêmico da Comunicação, porque até então enxergava apenas os conceitos psicológicos e forenses.

Eu sabia que queria falar sobre esses indivíduos, mas ainda não sabia como fazer o recorte do tema e em alguns momentos desconfiei da minha própria sanidade por gostar do assunto em questão, no que constitui, inclusive, um debate que será levantado no trabalho. Por isso, senti um pouco de desconforto ao admitir que queria falar sobre eles.

Tive certa resistência também em decidir falar sobre *Mindhunter*, pois achei que limitaria bastante o que eu tinha em mente, algo mais amplo sobre *serial killers*, que certamente caberia melhor em uma dissertação ou tese. No fim, fiquei satisfeita com o resultado do trabalho, que rendeu muito mais do que eu poderia ter imaginado e me trouxe um aprendizado imensurável durante a construção, conforme explicaremos a seguir.

No primeiro capítulo falaremos das perspectivas teóricas que envolvem a narrativa seriada televisiva, histórico, conceitos e a sua estrutura, usando principalmente dos conhecimentos de Bordwell (2005), Eco (1989), Machado (2000). Os aspectos contemporâneos e as transformações que dele decorrem para explicar o advento da Netflix, serão debatidos respectivamente por Mittell (2012) e Bianchini (2018). Apresentaremos também a noção de representação de França (2004) para entender de que maneira a violência é retratada na narrativa seriada televisiva, sendo esse um reflexo da sociedade.

Discorreremos sobre a ficção baseada em fatos reais, nesse aspecto Balogh (2002) foi fundamental junto a Pallottini (1989). Definiremos os *serial killers* para entender quem são esses assassinos emblemáticos que se tornaram estereótipos e diferenciá-los dos outros tipos de homicidas, para isso, traremos renomados estudiosos da área: Schechter (2013); Douglas e Olshaker (2017); Casoy (2017), que também serão usados ao longo de todo o trabalho. Encerraremos o capítulo, tratando do surgimento e ascensão do gênero *true crime* (crimes reais), nesse sentido, Reimão (1983) e Gaspar (2013) se tornaram indispensáveis. Além disso, a diferenciação entre realismo, realidade e verossimilhança fez-se necessária, afinal, a

ficção baseada em fatos reais, não é a vida real em si, por isso, essencialmente Metz (1972) e Martin (2005) nos guiaram em busca desse entendimento. Vamos explicar também as implicações da representação dos *serial killers* na ficção e de que modo isso afeta o imaginário social, resultando no debate sobre a glamourização e romantização dos assassinos seriais por meio das narrativas ficcionais.

No segundo capítulo falaremos sobre o livro *Mindhunter*, os autores (Douglas e Olshaker) e os verdadeiros caçadores de mentes (John Douglas, Robert Ressler e Ann Burgess), que inspiraram livremente os heróis na série homônima, que também será apresentada nesse momento, junto com o seu histórico, questões breves de autoria e estilo usando o estudo de Picado e Souza (2018), assim como uma curta análise da narrativa, aplicando os conceitos abordados no capítulo anterior.

No terceiro capítulo, utilizando as definições de Jost (2012) e Pallottini (1989), faremos uma análise da construção dos personagens, primeiramente levantando o questionamento se há um ou mais heróis em *Mindhunter*. Em sequência, abordando a representação dos *serial killers*, não somente analisando esses personagens e aplicando a teoria que foi apresentada ao longo dessa pesquisa, mas também as reflexões que foram levantadas.

Nas considerações finais uma breve retrospectiva sobre o processo de concepção do trabalho, principais descobertas e perspectivas futuras.

1. A narrativa seriada na televisão

1.1. Perspectivas teóricas

No contexto do cinema e, por extensão, do audiovisual, a narração é, conforme David Bordwell (2005, p. 278), o processo de informar o receptor para que este construa a fábula a partir de padrões da trama e do estilo. O autor aponta três aspectos distintos que caracterizam diferentes abordagens da narrativa:

A narrativa pode ser estudada como *representação*: de que modo se refere ou confere significação a um mundo ou conjunto de idéias. A isso poderíamos denominar “semântica” da narrativa, de que é exemplo a maioria dos estudos de caracterização ou do realismo. A narrativa também pode ser estudada como *estrutura*: o modo como seus elementos se combinam para criar um todo diferenciado (...) Por fim, podemos estudar a narrativa como *ato*: o processo dinâmico de apresentação de uma história a um receptor. Isso abrangeria considerações sobre origem, função e efeito; o desenvolvimento temporal da informação ou da ação; e conceitos como de “narrador”. (BORDWELL, 2005, p. 277)

De acordo com Jason Mittell (2012, p. 30), ao analisar a narrativa filmica, Bordwell considera um modelo narrativo como “um conjunto de normas historicamente diferenciado de construção e compreensão narrativa, que atravessa gêneros, autores específicos e movimentos artísticos”. Anna Maria Balogh (2002, p. 53-54), por sua vez, nos indica que para que um objeto cultural constitua uma narrativa, independentemente do seu suporte (papel, tela, pedra, celulóide etc.) e de sua forma de organização, é necessário que tenha os seguintes elementos: um começo e um fim; um esquema mínimo de personagens (contrários ou contraditórios) que tenham algum tipo de qualificação para as ações que realizam ao longo da história, garantindo o seu andamento e mostrando as relações entre os mesmos; e uma temporalização perceptível na oposição entre um momento anterior e posterior da ação, constituindo assim o arcabouço narrativo.

Há algum tempo as narrativas seriadas ocupam boa parte da programação televisiva, englobando gêneros distintos como a novela, a comédia de situação ou a saga (ECO, 1989), entretanto, apesar do sucesso cada vez mais eminente, Arlindo Machado (2000) nos aponta que a televisão não criou a forma seriada de narrativa, pois ela já existia nas formas epistolares de literatura, nas narrativas míticas, nos folhetins, na literatura jornalística, no radiodrama ou radionovela, até finalmente chegar a sua primeira versão audiovisual com os seriados do cinema.

Chamamos de serialidade essa apresentação *descontínua e fragmentada* do sintagma televisual. No caso específico das formas narrativas, o enredo é geralmente estruturado sob a forma de *capítulos* ou *episódios*, cada um deles apresentado em dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados uns dos outros por *breaks* para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas. Muito freqüentemente, esses blocos incluem, no início, uma pequena contextualização do que estava acontecendo antes (para refrescar a memória ou informar o espectador que não viu o bloco anterior) e, no final, um gancho de tensão, que visa manter o interesse do espectador até o retorno da série depois do *break* ou no dia seguinte. (MACHADO, 2000, p. 83, grifos do autor)

Quanto ao funcionamento da estrutura da narrativa seriada, recorremos a Umberto Eco (1989, p.123) que nos explica:

Temos uma situação fixa e um certo número de personagens principais da mesma forma fixos, em torno dos quais giram personagens secundários que mudam, exatamente para dar a impressão de que a história seguinte é diferente da história anterior. (...)

Na série, o leitor acredita que desfruta da novidade da história enquanto, de fato, distrai-se seguindo um esquema narrativo constante e fica satisfeito ao encontrar um personagem conhecido, com seus tiques, suas frases feitas, suas técnicas para solucionar problemas... A série neste sentido responde à necessidade infantil, mas nem por isso doentia, de ouvir sempre a mesma história, de consolar-se com o retorno do idêntico, superficialmente mascarado. (ECO, 1989, p.123)

A repetitividade é debatida por Eco (1989), que questiona em que medida a serialidade dos meios de comunicação de massa é diferente de muitas formas artísticas do passado, uma vez que a estética moderna negou-lhes qualquer valor, porque aparentemente eram repetitivas e até mais negativas do que os demais processos seriais. Entretanto, Calabrese (apud MACHADO, 2000, p. 90), rejeita a ideia do senso comum de considerar o repetitivo e o serial como o contrário do original e do artístico, afirmando que “a produção seriada da televisão nos permite pensar numa coisa nova, uma espécie de estética da repetição”. Em consonância com esse autor, Machado diz que repetição não significa necessariamente redundância (2000, p. 89), nos fazendo retomar ao argumento de Eco (1989, p. 120), que diz que é necessário distinguir entre produzir em série um objeto e produzir em série conteúdos de expressão aparentemente diferentes.

A riqueza da serialização televisual está em fazer dos processos de fragmentação e embaralhamento da narrativa uma busca de modelos de organização que sejam não apenas mais complexos, mas também menos

previsíveis e mais abertos ao papel ordenador do acaso. (MACHADO, 2000 p. 97)

Nesse sentido, Machado (2000) argumenta que o “desemboloramento” do seriado ocorreu com o sucesso da série norte-americana *The X Files* (1993-1995), concebida por Chris Carter, em que a *mise-em-scène* é mais imaginativa, o roteiro já prevê a hesitação, a ambiguidade e o imprevisto, e os atores já não parecem mais robotizados, por exemplo. Por essa razão, Mittell (2012) aponta que algumas transformações na indústria midiática, nas tecnologias e no comportamento do público coincidiram com o surgimento do que ele denomina “complexidade narrativa”. Para esse autor, essa seria uma alternativa às formas episódicas e seriadas que têm caracterizado a TV americana desde a sua origem, oferecendo uma gama de oportunidades criativas e uma perspectiva de retorno do público que são únicas no meio televisivo.

1.2. Aspectos contemporâneos e o advento da Netflix

De acordo com Mittell (2012), a complexidade narrativa, como nova forma de entretenimento, surgiu nas últimas duas décadas e tem conseguido sucesso de público e crítica. Por essa razão, Jost (2012, p. 24) indica que embora sejam diferentes, a seriefilia substituiu a cinefilia e se apropriou de alguns dos seus traços, tais como: o “conhecimento preciso das intrigas, das temporadas, dos comediantes, de suas carteiras, dos autores, de suas trajetórias e dos acasos e percalços da realização de seus projetos, das datas de difusão etc”.

Mittell (2012, p. 37) afirma que, nesse contexto mais recente, “o desenvolvimento da trama tem posição muito mais central, possibilitando emergir um relacionamento e um drama associado às personagens a partir do desenrolar do enredo”. Além disso, ele considera que a mudança de perspectiva em relação à necessidade de legitimidade do meio e ao apelo que ele exerce para quem cria é um dos aspectos centrais para a emergência da complexidade narrativa na televisão contemporânea, uma vez que “muitos dos programas televisivos inovadores dos últimos 20 anos são obra de realizadores que começaram suas carreiras trabalhando com filmes, um meio culturalmente mais distinto” (2012, p. 33), por isso ele cita o fato de as transformações tecnológicas distantes da televisão também impactarem a narrativa televisiva.

Nesse contexto, situa-se a Netflix, o serviço de vídeo por *streaming* mais popular da atualidade, líder na oferta e na criação de conteúdo audiovisual ficcional por assinatura, tornando-se em maio de 2018, “a empresa de entretenimento de maior valor de mercado, com uma capitalização de 152,7 bilhões de dólares”, conforme Maíra Bianchini (2018, p. 138). A autora estuda a trajetória da Netflix nos campos de distribuição e de produção de obras ficcionais de televisão, que inclui sua criação no final dos anos 90 “como serviço de aluguel de DVDs pelo correio nos Estados Unidos até a transição para a oferta de filmes e séries via *streaming* em 2007 e o investimento em programação original nos anos 2010” (2018, p. 116).

Nos Estados Unidos, a chegada da tecnologia do DVD ocorreu simultaneamente à fundação da Netflix como serviço de aluguel de discos digitais por meio da internet, também em 1997. A ampla adoção do formato pelo público e pela indústria auxiliou no crescimento da empresa, a qual, por sua vez, também alimentou este mercado e se utilizou do formato digital para construir uma posição de destaque na indústria do vídeo doméstico no início dos anos 2000. (BIANCHINI, 2018, p.111)

De acordo com Bianchini (2018), as mudanças em curso na distribuição de séries televisivas por meio do *streaming* emergiram no campo de produção de séries televisivas estadunidenses a partir do século XXI, em um mercado relativamente estável até o século passado, que se encontra agora em plena revolução com os avanços tecnológicos e a adoção dos dispositivos, formatos e redes digitais conectados por meio da internet. Mittell (2012, p. 35), por sua vez, menciona que a ubiquidade da internet permitiu que os fãs adotassem uma inteligência coletiva na busca por informações, interpretações e discussões de narrativas complexas que convidam à participação e ao engajamento.

Se nos anos 2000, Machado (2000, p. 88) acreditava que, caso fossem suprimidos os intervalos que fragmentam um programa de televisão e, em substituição, os capítulos diários fossem colocados em continuidade e sequência, “o interesse do programa provavelmente cairia de imediato, uma vez que ele foi concebido para ser decodificado em partes e simultaneamente com outros programas”, a Netflix parece ter mudado completamente essa lógica, conforme nos indica Bianchini:

Ao assegurar temporadas completas de séries televisivas, especialmente de obras com alto grau de continuidade narrativa, a Netflix ajudou a incentivar

uma experiência de consumo que já vinha se popularizando com o lançamento de coleções em DVD: o *binge-watching*, as 'maratonas' caracterizadas pela instância em que mais de três episódios de uma hora de séries dramáticas ou mais de seis episódios de meia hora de duração de obras cômicas são consumidos de uma única vez. (BIANCHINI, 2018, p. 136-137)

No sentido da construção da narrativa, Mittell (2012, p. 35) considera que escolher quando assistir a um programa, rever episódios ou partes deles nos permite analisar momentos complexos da narrativa, embora isso não tenha provocado diretamente o seu surgimento, “o incentivo e as possibilidades que elas abriram tanto para a indústria midiática quanto para espectadores acabaram por permitir o sucesso de muitos destes programas” (2012, p. 36). Se todas essas transformações refletem na programação e no comportamento do público, é necessário discorrer sobre os principais assuntos que estão sendo veiculados nos produtos midiáticos, a exemplo da narrativa seriada televisiva, como apresentaremos adiante.

1.3. A representação da violência na narrativa seriada televisiva

É notório o volume de narrativas sobre violência divulgadas nos meios de comunicação de massa. Para Vera Veiga França (2004), essa violência mudou e não é a mesma compreendida em contextos anteriores, recebendo diferentes representações, de acordo com nossa forma de inserção e a maneira como a percebemos, o que resulta em experiências distintas para cada indivíduo.

A autora afirma que o conceito de representação não é simples e, para defini-lo, parte de áreas do conhecimento, tais como: sociologia, psicologia e semiótica: “Representações podem ser tomadas como sinônimo de signos, imagens, formas ou conteúdos de pensamento, atividade representacional dos indivíduos, conjunto de idéias desenvolvidas por uma sociedade”. (FRANÇA, 2004, p. 14). Quando falamos de representação falamos de um fenômeno complexo e de dupla natureza que “sofre permanentes alterações tanto na sua dimensão simbólica (instauração de sentidos, inscrição material) quanto nas suas formas concretas de manifestação (aparição sensível)” (FRANÇA, 2004, p. 18).

França (2004) questiona se é possível identificar um símbolo, uma inscrição material clara do sentido violência ou se existe uma forma certa de expressá-la. Considerando o quão perturbadora é a violência, é legítimo perguntar por que possui

tanta popularidade. Por que tanta gente quer ver fotos, ouvir histórias e ler livros sobre assuntos tão macabros?

As representações estão intimamente ligadas a seus contextos históricos e sociais por um movimento de reflexividade – elas são produzidas no bojo de processos sociais, espelhando diferenças e movimentos da sociedade; por outro lado, enquanto sentidos construídos e cristalizados, elas dinamizam e condicionam determinadas práticas sociais. Na sua natureza de produção humana e social, têm uma dimensão interna e externa aos indivíduos, que percebem e são afetados pelas imagens (passam por processos de percepção e afecção) – e, desses processos, as devolvem ao mundo na forma de representações. (FRANÇA, 2004, p.19)

Uma vez que a representação da violência tem a ver estritamente com a violência efetiva de nossas sociedades, o apetite do público por histórias verídicas de crimes chocantes, mesmo na ficção, pode funcionar como um termômetro da mundo em que vivemos, e isso talvez explique, por exemplo, o sucesso das séries policiais: “mais que puro entretenimento, trazem para o espectador um espaço para reflexão sobre justiça e ética na sociedade, sobretudo ao buscar elementos no mundo real para compor sua obra ficcional”. (FURUZAWA, 2013b, p. 122). Segundo Camila Prado Furuzawa (2013a, p. 77), “o seriado policial, em todas as suas manifestações, incorporaria uma série de questões atuais políticas e sociais, porque retrata e discute sobre as instituições encarregadas de manter a segurança”, a exemplo do famigerado FBI, bastante retratado na ficção estadunidense, assim como acontece em *Mindhunter*.

A violência é um componente que exerce forte atração no público, sendo assim, o interesse em assassinatos não é nenhuma novidade. A História nos mostra que a humanidade há muito tempo é fascinada pelo assunto, e a tecnologia apenas muda conforme os anos passam. Afinal, se antigamente esses casos eram narrados por meio de cantigas populares ou tabloides ilustrados, hoje em dia temos canais transmitindo notícias 24 horas por dia para satisfazer essa necessidade, incluindo canais exclusivos na TV por assinatura, como o *Investigation Discovery* (ID), embora Mittell (2012 p. 35-36) indique que “o argumento de que os caminhos da programação televisiva são um reflexo direto do gosto do público e das práticas instituídas trata-se de uma simplificação”.

Furuzawa (2013a, p. 77) mostra que “o mundo policial intriga e fascina tanto que nos Estados Unidos mais de 60% de longas-metragens, 30% das séries e 45%

de filmes para a televisão envolvem a temática policial”. No Brasil, as séries policiais estadunidenses fazem sucesso principalmente na televisão por assinatura. Porém, “os canais abertos brasileiros, além de transmitir as séries policiais estrangeiras, estão produzindo seus próprios shows” (2013a, p. 77). Por exemplo, a autora cita que a Globo exibiu as séries policiais *Força-Tarefa* (2009) e *Na Forma da Lei* (2010), com índices expressivos de audiência, e abordou o universo sombrio dos *serial killers* em *Dupla identidade* (2014). A Record também produziu e exibiu séries policiais pela própria emissora, vide *A Lei e o Crime* (2009) e *Fora de Controle* (2012). Recentemente a Netflix lançou a série nacional *Bom Dia, Verônica* (2020), baseada no livro de Raphael Montes e Ilana Casoy¹, que retrata dentre outras coisas, a investigação sobre um *serial killer* perigosíssimo, que também é policial.

A partir dos anos 1980, quando o termo passou a fazer parte do vocabulário midiático, as narrativas ficcionais acerca dos *serial killers* se tornaram um gênero cinematográfico distinto, de acordo com Schechter (2013). Conforme mapeamento cronológico realizado por Thiara Santos (2016, p. 14-15), no período de 1926 a 2016 haviam sido produzidos 155 filmes e 28 séries sobre esses assassinos (Figura 1), levando a autora a considerar que a temática vem conquistando cada vez mais espaço no meio audiovisual.

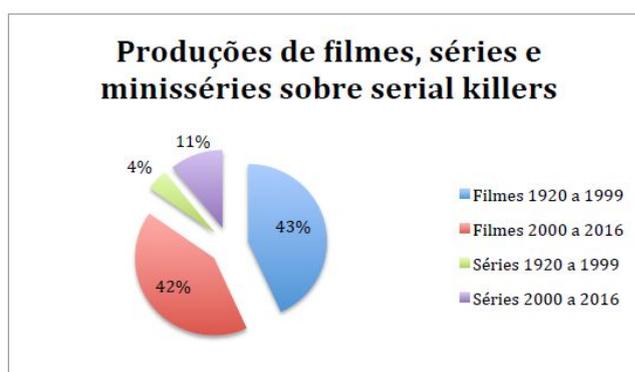


Figura 1: Produção de filmes, séries e minisséries sobre *serial killers*. Fonte: SANTOS, 2016

Enraizado na cultura pop, retratado em livros, filmes e séries, Hannibal Lecter, um serial killer, psicopata e canibal, famoso principalmente como personagem central em *O Silêncio dos Inocentes* (1991), é frequentemente mencionado por autores para explicar quem são esses assassinos e, conforme veremos, isso será citado ao longo do trabalho. Notamos em diversos momentos

¹ A criminóloga e escritora estuda perfis psicológicos de *serial killers* e publicou diversos livros sobre o assunto unindo sua experiência profissional na vida real. Ela é uma das principais referências utilizadas nesse trabalho e principalmente no próximo item desse capítulo.

que a ficção é usada como um parâmetro para exemplificar a realidade, por essa razão, torna-se necessário definir brevemente quem de fato são os serial killers, nos termos forenses e da psicologia, para nos auxiliar a identificá-los e diferenciá-los dos homicidas comuns, bem como entender o recorte do tema que aqui será apresentado.

1.3.1. Quem são os serial killers?

As expressões “*serial killers*”, “assassinos em série” ou “assassinos seriais” designam uma categoria específica de criminosos, que não se refere a qualquer tipo de assassino. A característica que marca o *serial killer* como tal é precisamente a que lhe dá o nome: a serialidade das mortes. Nesse sentido, é diferente do assassino em massa (ou *spree killer*), que mata de forma indiscriminada um grande número de pessoas, geralmente, em um único ato que culmina em suicídio, a exemplo do massacre ocorrido na escola de Columbine².

As peculiaridades dos assassinatos cometidos pelos serial killers são citadas por Schechter (2013, p. 16) e definidas pelo próprio FBI, em seu *Manual de Classificação de Crimes* (1992) como: “três ou mais eventos separados em três ou mais locais distintos com um período de calma entre os homicídios”. Conforme o autor, essa definição enfatiza a quantidade, o lugar e o tempo, mas não é clara nem direta, causando confusão e ausência de consenso até mesmo entre os especialistas. Por essa razão, Ilana Casoy (2017) nos explica que:

O primeiro obstáculo nessa definição de um *serial killer* é que algumas pessoas precisam ser mortas para que ele possa ser definido assim. Alguns estudiosos acreditam que cometer dois assassinatos já faz do assassino um *serial killer*. Outros afirmam que o criminoso deve ter assassinado pelo menos quatro pessoas. Mas será que a diferença entre um *serial killer* e um assassino comum é só quantitativa? Óbvio que não.

O motivo do crime ou, mais exatamente, a falta dele é muito importante para a definição de um assassino como serial. As vítimas parecem ser escolhidas ao acaso e mortas sem nenhuma razão aparente. Raramente o *serial killer* conhece sua vítima. Ela representa, na maioria dos casos, um símbolo. Na verdade, ele não procura uma gratificação no crime, apenas exercita seu poder e controle sobre outra pessoa, no caso a vítima. (CASOY, 2017, p. 22)

² Mais informações sobre Columbine podem ser encontradas em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/ha-exatos-21-anos-acontecia-o-brutal-mas-sacre-de-columbine-nos-eua.phtml>. É interessante observar que este caso foi abordado em diferentes produções cinematográficas e audiovisuais, como o documentário *Tiros em Columbine* (Bowling for Columbine, 2002), de Michael Moore, e a ficção *Elefante* (*Elephant*, 2003), de Gus Van Sant. Outro estudo poderia ser desdobrado nesse sentido.

Segundo Schechter (2013), essas falhas na definição do FBI são corrigidas em uma outra, formulada pelo Instituto Nacional de Justiça dos Estados Unidos, que muitas autoridades consideram uma descrição mais precisa:

Uma série de dois ou mais assassinatos cometidos como eventos separados, geralmente mas nem sempre, por um criminoso atuando sozinho. Os crimes podem ocorrer durante um período de tempo que varia de horas a anos. Muitas vezes o motivo é o psicológico e o comportamento do criminoso e as provas materiais observadas nas cenas dos crimes refletem nuances sólidas e sexuais. (SCHECHTER, 2013, p. 18)

Há controvérsias quanto à origem da expressão *serial killer*, mas o crédito por sua criação é comumente atribuído ao então agente do *Federal Bureau of Investigation* (FBI), Robert Ressler, como apresentaremos adiante, um dos membros fundadores da Unidade de Ciência Comportamental, também conhecida como “Caçadores de Mentes” ou “Esquadrão Psíquico”. Schechter (2013) aponta o fato de que Ressler ajudou a introduzir o termo na cultura norte-americana e no resto do mundo, mesmo que haja provas documentadas de que já existia.

Em sua autobiografia *Whoever Fights Monsters (Aquele que Luta com Monstros)*, publicada em 1992, Ressler conta que no início dos anos 1970, enquanto participava de uma conferência na academia britânica de polícia, ouviu um colega fazer alusão a “crimes em série”, no sentido de uma série de “estupros, roubos, incêndios criminosos ou assassinatos”. Ressler ficou tão impressionado com a frase que, ao retornar a Quantico começou a usar o termo “serial killer” em suas próprias palestras para descrever “o comportamento homicida daqueles que praticam um assassinato, depois outro e mais outro de forma bastante repetitiva”. (SCHECHTER, 2013, p. 14)

Os serial killers são loucos ou cruéis? Eles nascem criminosos ou não? No que tange aos aspectos psicológicos dos serial killers, Casoy (2017, p. 37) aponta que essa é uma dúvida tanto popular quanto acadêmica. Segundo a autora, apenas 5% dos serial killers estavam mentalmente doentes no momento de seus crimes, apesar de alegações contrárias na tentativa de absolvição do assassino. “Racionalizar o ato como resultado de uma doença mental parece tornar o crime mais lógico, mas a insanidade não é um conceito de saúde mental”. O conceito legal, na verdade se refere à habilidade do indivíduo de saber se suas ações são certas ou erradas no momento em que estão ocorrendo.

Embora a crença comum e conseqüentemente a ficção nos levem à ideia de que o assassinato em série é um fenômeno moderno, que supostamente começou com os crimes de Jack, o Estripador, Schechter (2013, p. 150) nos faz refletir que “a dura verdade é que pertencemos a uma espécie violenta; os tipos de atrocidades cometidos por serial killers têm sido um aspecto da sociedade humana em todas as épocas e lugares”. Douglas e Olshaker (2017, p. 27) compartilham da mesma opinião, dizendo que “as histórias e lendas que chegaram até nós sobre bruxas, lobisomens e vampiros podem ter sido maneiras de explicar ultrajes incompreensíveis à época para perversidades que hoje nos parecem tão comuns”.

De acordo com França (2004) “o campo da ficção, e particularmente da ficção televisiva, constitui um celeiro fecundo de representações” e para a autora “pode-se falar das imagens enquanto reflexo da realidade (espelham o momento que vivemos) e também como produção da mídia”.

Sendo assim, podemos dizer que os serial killers são arquétipos da violência em nossa sociedade, são imagens ou representações do mau, perverso e sombrio. A curiosidade pelo lado escuro do ser humano leva ao fascínio em torno desses assassinos. Dessa forma, essa é uma das razões para que a ficcionalização de suas histórias reais tenham tanto sucesso e apelo de público, conforme falaremos no próximo item.

1.4. A ficção baseada em fatos reais

1.4.1. Os serial killers e a ascensão do true crime

A violência e o perverso estão presentes em nosso cotidiano, através das relações sociais e principalmente nos meios de comunicação e entretenimento. Diante do sucesso das séries televisivas e popularidade das narrativas sobre violência e crimes, torna-se importante entender a representação de um dos seus personagens mais emblemáticos: os *serial killers*.

Segundo Reimão (1983, p.13), a ideia de um criminoso como um inimigo social surgiu na narrativa policial moderna:

Se até a Idade Média (com exceção, talvez, do direito Romano), o crime era considerado como um delito entre indivíduos, que podia ser negociado e sanado entre as partes lesadas, depois do surgimento do Poder Judiciário, e da figura do procurador, aos poucos vão-se criando, solidificando e

divulgando a ideia de crime como uma infração às leis do Estado e a ideia de criminosos com um inimigo público, que pode prejudicar não só os indivíduos diretamente lesados por ele, mas também a sociedade como um todo.

Ao lado dessa concepção de criminoso como um inimigo público, um inimigo social, veremos também que a figura do criminoso é patologizada. O criminoso é um doente mental. Sua razão é, às vezes, quase tão perfeita quanto a normal. Sua falha está nos sentimentos éticos e morais que, nele, estão deteriorados. (REIMÃO, 1983, p.13-14)

Nesse contexto, surge a figura do detetive. O mais famoso deles: Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle (1859-1930), imortalizado em quatro romances e cinco livros de contos. Conforme Douglas e Olshaker (2017) e Reimão (1983), Holmes que trouxe à tona a investigação criminal, ainda que no plano meramente ficcional, para o mundo todo e vários outros autores escreveram narrativas parodiando, ressuscitando ou fazendo pastiches com esse personagem.

A fama de Sherlock Holmes chegou a tal ponto que até hoje muitas pessoas acreditam que ele tenha realmente existido, enquanto pessoa e não enquanto criação literária. No endereço criado por Conan Doyle como sendo residência de Holmes, 221-B Baker Street, não paravam de chegar, e ainda chegam, cartas congratulando Holmes por seus feitos ou propondo-lhes serviço, cartas que são reenviadas ao filho de Doyle. (REIMÃO, 1983, p.30)

Além da literatura, o audiovisual também dedicou vários filmes e séries a Sherlock Holmes e assim como Hannibal Lecter comumente é usado para descrever serial killers, Holmes representa a figura ideal do detetive. Podemos perceber que mais uma vez a ficção e a realidade andam lado a lado. John Douglas, enquanto agente aposentado do FBI, cita o fato ser comparado a esse personagem da ficção como o maior elogio que poderia receber: “Foi uma grande honra para mim quando, há alguns anos, ao trabalhar em um caso de assassinato no Missouri, uma manchete no St. Louis Globe-Democrat me chamou de o moderno Sherlock Holmes do FBI”. (DOUGLAS; OLSHAKER, 2017, p. 30)

As narrativas literárias sobre crimes reais, o *true crime*, são um adendo sobre o interesse da humanidade por esse tipo de história, embora o gênero em questão não seja um fenômeno recente. Conforme Gaspar (2013, p. 6) esse tipo de obra é frequentemente “vendida lado a lado com ficção policial e são tendencialmente consumidas pelo mesmo tipo de leitor, dissolvendo as divisões entre apreciadores de factos e ficção”. A autora (2013, p.3) ainda indica que “relatos de actos violentos, tão populares nos dias de hoje, já eram alvos de registro escrito

durante a Idade Média, ainda que de forma distinta da observada na actualidade” e a partir do surgimento da imprensa, relatos jornalísticos de atos criminais contendo a captura, confissão e últimas palavras eram divulgados em panfletos que chegaram a uma audiência cada vez maior até ganharem características próprias, muitas vezes sensacionalistas ou melodramáticas.

O “crime real” é um género literário de não ficção em que o autor examina um crime verídico e constrói uma narrativa sobre as acções das pessoas envolvidas no caso. Dependendo do escritor, a história pode aderir a factos já estabelecidos ou pode ser altamente especulativa. Assim, enquanto alguns são livros do momento que procuram capitalizar sobre casos mediáticos, outros reflectem anos de pesquisa cuidadosa.

De uma forma geral, os autores destas obras são jornalistas, detectives ou outros agentes autoridade, familiares das vítimas ou dos criminosos, entre outros. Além disso, as narrativas existem em diversos formatos e são promovidas como histórias de entretenimento, apesar dos seus conteúdos sérios e pesados. (GASPAR, 2013, p.1)

Uma outra função inicial dos relatos de true crime era “informar os leitores das horríveis consequências para quem contrariasse a autoridade e os deveres dentro da estrutura social estabelecida” (GASPAR, 2013, p.4). Uma vez que a justiça utilizou os meios de comunicação para assegurar a ordem pública, as histórias de crime e escândalo eram descritas em termos da luta do bem contra o mal, da piedade e do pecado. “Assim, antes do desenvolvimento das ciências policiais, os discursos religiosos e da conformidade social ofereciam a solução para o crime e a captura do criminoso era obtida através dos caminhos misteriosos de Deus [...]” (GASPAR, 2013, p.4). Notamos que a mídia desempenhou um papel relevante do surgimento à ascensão do *true crime*.

Com o advento da imprensa, o aumento da capacidade de produção e distribuição dos jornais, os detalhes dos crimes tornaram-se factores essenciais para a venda deste tipo de notícia. A passagem do processo judicial centrado na tortura e na confissão do criminoso para um processo focado num julgamento pela aquisição de provas vieram adicionar toda uma série de novos procedimentos (entrevistas com testemunhas, análises forenses, julgamentos através da exibição de provas e motivo, entre outros) que passariam a integrar a discussão do caso. Por fim, o surgimento de uma nova figura policial – o detective – também veio facilitar a transformação do processo de investigação, passando a incorporar quase todas as narrativas policiais como uma das figuras centrais.

É na evolução das formas rudimentares de relatos criminais para as narrativas policiais modernas que se dá o nascimento do “crime real” na sua forma actual. (GASPAR, 2013, p. 4-5)

Casos de crimes reais ultrapassam a literatura e cada vez mais têm servido de inspiração para a ficção audiovisual, trazendo à tona a discussão sobre a possibilidade de inspirar atos criminosos. O caso do *serial killer* canibal David Harker, fã de *O Silêncio dos Inocentes*, é mencionado por Schechter para ilustrar a hipótese da influência da obra em seu próprio crime canibalesco. “Pessoas como eu não vêm de filmes. Os filmes é que vêm de pessoas como eu”, respondeu Harker. (SCHECHTER, 2013, p. 268). Em contrapartida, o autor exemplifica a bilheteria de 300 milhões de dólares do filme (sem contar as inúmeras premiações), para demonstrar a hipocrisia de imaginar que apenas sociopatas tenham fascínio por assassinatos em série. “Cidadão íntegros e respeitadores curtem essas coisas macabras. A indústria de entretenimento de massa sempre soube disso”. (SCHECHTER, 2013, p. 426). É o que podemos constatar também, quando Douglas e Olshaker (2017) nos dizem que:

É interessante notar que, enquanto Holmes solucionava seus casos complexos e desafiadores, o verdadeiro Jack, o Estripador, assassinava prostitutas no East End, em Londres. Estes dois homens, de lados opostos da lei e da fronteira entre realidade e imaginação, instalaram-se com tanta firmeza no inconsciente coletivo que várias histórias “modernas” de Sherlock Holmes, escritas por admiradores de Conan Doyle, lançaram o detetive no meio das investigações sobre os assassinatos não solucionados de Whitechapel. (DOUGLAS; OLSHAKER, 2017, p. 30)

A produção audiovisual acerca dos *serial killers* é intensa, bem como a representação do crime e dos diversos aspectos que os envolvem tanto na ficção quanto na não-ficção. Ao ser questionado sobre por que achava que os assassinos em série provocam essa espécie de fascínio, o cineasta David Fincher foi enfático na resposta:

Acho que em parte nós temos fomentado isso. Na narrativa cinematográfica e televisiva sempre precisamos de um bom homem do saco; de Michael Myers a Hannibal Lecter, os apresentamos como sofisticados gênios do mal. Mas, na vida real, não são assim. São seres tristes, muitas vezes patéticos, que tiveram experiências de vida terríveis e que cometeram atos horrendos. (CONTRERAS, 2017)³

³ CONTRERAS, M. David Fincher: “Não é necessário contratar estrelas, podemos criar algumas novas”. **El País**. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/12/cultura/1507802096_341789.html>. Acesso em 25 out. 2019.

Mesmo nas atrações em que os *serial killers* não são o foco, frequentemente eles povoam histórias. Conforme Schechter (2013), “é o caso de seriados como *Bones* (2005-2017), *Nip/Tuck* (2003-2010), *Criminal Minds* (2005-2020), em que retalhadores de rostos e colecionadores de ossos funcionam como epítomes da violência, no limite do fantástico”.

Várias produções ficcionais abordam a temática dos assassinos em série, perpassando pelos mais variados gêneros, como policial, terror, horror, suspense, drama, comédia, dentre tantos outros, segundo Matos (2011). Para o autor, algumas “individualizam o criminoso e focalizam suas ações; se preocupam somente com a representação de seus crimes, abordando questões moralizantes; e outras tratam das motivações ou mesmo dos aspectos psicológicos em torno do assassino”. (MATOS, 2015, p. 85). No entanto, há particularidades significativas na construção da narrativa e dos elementos que ganharão destaque, de acordo com o gênero em questão.

Os *serial killers* despertam a curiosidade do público em geral e se transformaram em verdadeiros fenômenos populares. Para Moura (2017), “pode-se dizer que esta relação entre *serial killer*, mídia e público, seria explícita, com cada um se alimentando do outro”. Em consonância, Melo (2018, p. 12) indica que “difícilmente teríamos conhecimento do fato de existirem *serial killers* se esse tema não fosse recorrente em reportagens de jornais, filmes e seriados de ficção”, citando o sociólogo Kevin D.Haggerty (2009):

O assassinato serial é predominantemente um evento da mídia. Está entre os mais raros índices de crime, o que significa que, felizmente, a maior parte das pessoas não têm experiência direta com *serial killers*. Sem as mídias, os indivíduos certamente não teriam a familiaridade íntima que frequentemente demonstram com a dinâmica geral desse tipo de assassinato e com os apetites particulares dos assassinos. Embora essa capacidade de mediar a experiência de fenômenos que seriam desconhecidos se aplique a muitas outras coisas, a proeminência do tema dos *serial killer* na mídia torna-se um exemplo extremo dessa tendência. Poucos assuntos foram explorados com tanta persistência ao longo do último quarto de século. (HAGGERTY, 2009, p. 173 apud MELO, 2018, p. 13)

Para Moura (2016, p. 55) a repetição de atos em série dos *serial killers*, gera a originalidade e a diferenciação pela insistência de um *modus operandi*. Ele afirma que “é a seriação e esta repetição destes métodos, além do método em si, que faz do *serial killer* um ser tão fascinante e, ao mesmo tempo, tão misterioso e sombrio”,

por isso, como não entendemos os crimes, passamos a buscar pistas e motivações como se estivéssemos numa série ficcional de detetive.

Segundo Schechter (2013), o primeiro longa-metragem dedicado inteiramente a um famoso caso verídico de assassinato foi lançado em 1968: *The Boston Strangler (O Homem que Odiava as Mulheres)*, dirigido por Richard Fleischer e estrelado por Tony Curtis, no papel de Albert DeSalvo, um *serial killer*, ainda que não fosse identificado assim, já que a nomenclatura foi criada posteriormente. Matos (2011) afirma que o termo em questão seria usado no cinema somente em 1987 no *thriller Um Policial Acima da Lei*.

Ao pesquisarmos as palavras-chave “crimes verídicos/*true crime*”⁴ no catálogo da Netflix, surgem diversas sugestões de filmes, séries e documentários. “Baseados em crimes reais, esses filmes e séries retratam eventos inacreditáveis – e muitas vezes dolorosos”, é a descrição do serviço de *streaming* para essa categoria.

O IMDb tem em sua base de dados mais de 3.936 títulos relacionados ao termo “serial killer”⁵, dentre programas de TV, video games, documentários, filmes, curtas-metragens etc. Schechter (2013), afirma que exemplos desse *boom* vão desde grandes produções hollywoodianas como *Kalifornia* (1993), *Copycat: A Vida Imita a Morte* (1995), *O Colecionador de Ossos*, (1999) e *A Cela* (2000), até os *mockumentaries* baratos sobre assassinos psicopatas, como Ted Bundy, Jeffrey Dahmer e John Wayne Gacy, além de séries como *Bates Motel* (2013-2017) e *Hannibal* (2013-2015), inspiradas em *Psicose* (1960) e *O Silêncio dos Inocentes* respectivamente, ambas as obras são filmes baseados em livros e podemos acrescentar ainda o exemplo da série original da Netflix, *O Alienista* (2018-presente).

A representação do *serial killer* frequentemente, como já foi aqui mencionado, costuma ser uma marca de narrativas policiais e a investigação do perfil psicológico e socioeconômico, bem como as motivações dos crimes cometidos por esses personagens, são um grande atrativo para o público, uma vez que são essas características que os separam de outras categorias de homicidas.

Casoy (2017, p. 42) afirma que *serial killers* “nos livros, cinema e televisão são descritos como altos, horríveis, caras de mau.” Segunda a autora, “[q]uase nunca é assim. São pessoas comuns, que têm emprego e podem ser bastante

⁴ Disponível em: <https://www.netflix.com/br/browse/genre/108820>. Acesso em 30 out. 2020.

⁵ INTERNET Movie Database (IMDB). **Serial killers**. Disponível em <https://www.imdb.com/search/keyword?keywords=serial-killer>. Acesso em 15 out. 2020.

charmosas e extremamente educadas”. Por isso, costumam ser personagens sedutores quando retratados ficcionalmente, prendendo o espectador do começo ao fim da história, inclusive, conquistando fãs, como no caso de Hannibal. Ao ser questionado se a ficção faz um bom trabalho ao abordar essas histórias, Olshaker nega. Para ele:

Muitos dos livros entretêm bastante, cativam e, na maior parte dos casos, dão descrições corretas sobre o que poderia estar se passando pela mente da vítima ou do assassino, mas para a ficção emocionar, os escritores geralmente têm que divergir da realidade, apresentando narrativas engenhosas e se os assassinos fossem tão brilhantes e intelectuais como Hannibal Lecter, por exemplo, nunca seriam pegos. (DEICOLLI, 2017)⁶.

Considerando que a ficção baseada em fatos reais não é uma mera reprodução da realidade, abordaremos a seguir características pertinentes a esse tipo de obra.

1.4.2. Além da realidade dos fatos: o realismo e a verossimilhança entram em cena

O cinema e, mais amplamente, o audiovisual têm uma linguagem própria que funciona a partir da reprodução fotográfica da realidade, mas Martin (2005) nos fala que a câmera cria uma coisa muito diferente de uma simples cópia. Ele explica que “a imagem *reproduz* o real, depois, num segundo grau e eventualmente, *afecta* os nossos sentimentos e, finalmente, num terceiro grau e sempre facultativamente, toma uma *significação* ideológica e moral” (MARTIN, 2005, p. 35).

A imagem constitui o elemento de base da linguagem audiovisual, é realista e dotada de aparências de realidade ou quase isso, em razão de algumas características como: movimento, som, cor, relevo e odores. Por isso, Martin (2005, p.28) afirma que “a imagem fílmica suscita, portanto, no espectador um *sentimento de realidade* em certos casos suficientemente forte para provocar a crença na existência objectiva do que aparece na tela”.

⁶ DEICOLLI, C. Autor do livro ‘*Mindhunter*’ elogia adaptação para Netflix e fala sobre relação com FBI. **HuffPost Brasil**. Disponível em <https://www.huffpostbrasil.com/2017/11/20/Mindhunter-livro-netflix_a_23283039/>. Acesso em 24 out. 2019.

Se o sentido da imagem existe em função do contexto filmico criado pela montagem, ele também existe em função do contexto mental do espectador, cada um reagindo de acordo com os seus gostos, a sua instrução, a sua cultura, as suas opiniões morais, políticas e sociais, os seus preconceitos e ignorâncias. (MARTIN, 2005, p. 34)

Para Metz (1972, p. 16-17), um dos mais importantes problemas de teoria do filme, é o da impressão de realidade vivida pelo espectador. Segundo o autor esse “é um fenômeno de muitas conseqüências estéticas, mas cujos fundamentos são sobretudo psicológicos e vale tanto para os filmes insólitos ou maravilhosos como para os filmes realistas”. Além disso, “mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real”, porque desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de participação, conquistando de imediato uma espécie de credibilidade, que contribuem para conferir realidade à cópia. O autor complementa afirmando que “o segredo do cinema é também isto: injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca dantes alcançado” (1972, p. 27).

Todas essas discussões demonstram que seria conveniente estabelecer de uma vez uma distinção nítida (inclusive na terminologia, onde a palavra “real” engana constantemente) entre dois problemas: por um lado, a impressão de realidade provocada pela diegese, pelo universo ficcional, pelo “representado” próprio a cada arte; e, por outro lado, a realidade dos materiais usados em cada arte para a representação; por um lado temos a impressão de realidade e por outro a percepção da realidade; nisto reside a questão dos índices de realidade incluídos nos materiais de que dispõe cada uma das artes da representação. (METZ, 1972, p. 26)

Jost (2012), por sua vez, afirma que o realismo não é a capacidade da ficção copiar a realidade, portanto, não é isso que seduz o telespectador, mas, sim, e sobretudo, identificar um modo de narração, um discurso, com o qual ele está habituado. O autor (2012, p. 36), defende que a impressão de que as séries atuais são mais realistas do que as mais antigas está relacionada à renovação das fórmulas narrativas, que articulam diferentes relações do telespectador com a ficção.

O realismo é um tipo de discurso que obedece a regras estritas, não se pautando pela exatidão ou a conformidade com o nosso mundo, mas pela impressão que causa de ser proferido por um narrador que conhece o seu ofício. A esse respeito, importa bem menos o fato de que os argumentos dos especialistas na CSI sejam epistemologicamente falsos do que a impressão

que eles provocam de fazer surgir a verdade de um raciocínio. (JOST, 2012, p. 42)

Furuzawa (2013b) também comenta a respeito de *CSI*, em um exemplo pertinente de como uma obra ficcional influencia os espectadores na vida real, através da confusão entre impressão e percepção da realidade.

Às vezes este imaginário nas séries policiais é tão forte que alguns telespectadores passaram a achar que entendiam de análise forense por assistir séries como *CSI* [...]. Esse fenômeno, denominado *CSI Effect*, levou tribunais a tomarem medidas para que seus jurados não viessem influenciados por estas séries, pois, apesar de aparentar ser real, o que os espectadores assistiam na série, seus aprendizados, não correspondiam ao real. Mas, para o espectador, aquele imaginário era real, o que causou problemas em alguns tribunais nos Estados Unidos, o que nos leva a concluir que este imaginário pode determinar os comportamentos coletivos. (FURUZAWA, 2013b, p. 79)

Adaptações audiovisuais de obras literárias acontecem desde o surgimento da sétima arte e as séries também passaram a explorar esse universo, ultrapassando o plano meramente ficcional e abordando fatos reais, antes limitados aos documentários. Entretanto, Balogh (2002a) nos indica que na TV as formas de convivência do real com o ficcional adquirem aspectos mais ambíguos que no cinema e literatura, interferindo de forma clara nos modos de expressão ficcional.

Ainda que o fazer ficcional possa ser considerado mimético do real, ou até inspirar-se por vezes diretamente em fatos reais, trata-se de uma arte com leis de elaboração próprias que estabelecem divisas em relação à realidade. Cada representação ficcional tem seus próprios protocolos de abertura e de fechamento que podem variar, desde a singela frase “era uma vez...” das histórias infantis até as sofisticadas vinhetas dos formatos televisuais construídas por computação gráfica. (BALOGH, 2002a, p. 32-33)

Isso tem sido feito com base na busca de verossimilhança, em narrativas baseadas em fatos reais. *Mindhunter* é um bom exemplo disso, assim como a série *American Crime Story* (2016-presente), que na primeira temporada abordou o caso de O.J. Simpson e na segunda, o assassinato do estilista Gianni Versace, cometido por um *serial killer*, ambas baseadas em livros de não-ficção. Balogh (2002b, p. 3) afirma que “um conjunto de estratégias de enunciação envolvidas na construção da ficção a distanciam do real mesmo quando se propõe a estar o mais próximo possível dele”. Conforme a autora, a ficção literária e a fílmica não têm compromisso com a verdade nem realidade, apenas com a verossimilhança.

O primeiro elemento francamente distanciador é o recorte temporal que na ficção tem que ser drasticamente reduzido, posto que a história de uma vida inteira, ou muitos anos da mesma será contada em duas horas no cinema, em alguns episódios de uma minissérie na TV. Em suma, há um sofisticado procedimento de seleção de momentos narrativos de base, uma forte condensação da temporalidade (...) (BALOGH, 2002b, p. 02)

A verossimilhança é a semelhança à realidade dentro de um contexto não necessariamente realista, pois uma fada que voa retratada em uma história de fadas não deixará de ser verossímil. Esse é um conceito abordado por Aristóteles no capítulo XV da *Poética* (PALLOTTINI, 1989, p. 18). Em suma, a verossimilhança não é uma cópia do real, nem pretende ser, mas deve obedecer à uma estrutura organizada e coerente, conforme explica a autora, “nos dando, a ilusão de verossimilhança, enquanto que a verdade em si, a relação positiva com os fatos, nem sempre convencerá” (PALLOTTINI, p. 20). Dessa maneira, Pallottini afirma que uma coisa irreal ou real pode ser verossímil, tudo depende da inserção no conjunto da obra, que deve obedecer a organização da matéria e o sistema de convenções adotado pelo escritor.

Balogh (2002a, p. 33) nos traz o fato de que mesmo narrativas ficcionais com inspiração real, a exemplo das biografias romanceadas, devem ter elementos que obedecem ao formato de cada arte e veículo, para atender às regras do ficcional, além de uma seleção de momentos narrativos-chave, tempos e espaços privilegiados, ações e qualificações dos atores, resultando em um complexo número de estratégias de enunciação peculiares. Além disso, “a narrativa deve ser feita a partir de um ponto de vista específico, pode ser filtrada por um narrador onisciente ou não que pode estar sincretizado com algum personagem da narrativa ou não etc...” (BALOGH, 2002a, p. 33).

A liberdade que a construção da narrativa ficcional oferece ao realizador é citada por Esteves (2011, sem paginação) como um *plus* em filmes de ficção baseados em fatos reais, pois ao contrário do documentário, a ficção permite tratar “uma história de forma a construir efeitos emocionais e disposições afetivas no espectador sem se preocupar com fidelidade, objetividade ou problemas de interferência no real”. Sendo assim, a autora afirma que “o horizonte de expectativas que um filme baseado em fatos reais oferece ao público não é o mesmo que qualquer outro filme de ficção”. E complementa, afirmando que:

Ora, se um filme de ficção pode construir um cenário com o qual o espectador pode se identificar, principalmente por estimular sua atividade imaginativa e não demandar um compromisso real moral ou de qualquer outra ordem, claro está que essa mesma identificação pode ser atualizada em filmes de ficção com base em fatos reais. O problema está no fato de, nesses casos, o personagem “ficcional” não ser exatamente uma ficção, ainda que continue sendo uma representação. (ESTEVEES, 2011, sem paginação)

Na vida real, ao contrário da ficção, os *serial killers* causam aversão à maioria das pessoas, por isso, torna-se inaceitável socialmente admirar qualquer um dos casos verídicos expostos em uma trama ficcional baseada em fatos reais (o que não significa dizer que isso não ocorre), assim como acontece em *Mindhunter*. No livro e conseqüentemente na série homônima, os crimes abordados são reais, mas na Netflix os personagens são fictícios, há uma linha tênue unindo e separando a ficção da realidade, no entanto o senso de justiça desejado pelos espectadores está presente em todos os casos, ou pelo menos deveria.

O fato de o romance policial americano pretender recriar ao nível da ficção a nossa sociedade, o mundo em que vivemos, o universo com o qual nós, leitores, tomamos contato diariamente e no qual atuamos, é, acredito, simultaneamente ponto de partida e produto de uma posição-opção desse tipo de narrativa ante o problema da relação criação ficcional-realidade. A meu ver, o romance policial americano pretende construir, via linguagem, uma metáfora do mundo político e social contemporâneo. (REIMÃO, 1983, p. 91)

Questões filosóficas, dilemas morais e éticos sempre aparecem quando crimes reais são representados na ficção, pois, por se tratar de uma temática delicada, é necessário haver respeito às vítimas e seus familiares, não o endeusamento dos seus algozes e tampouco dos seus atos, entretanto somos motivados pela curiosidade de entender os mecanismos da mente de uma pessoa capaz de matar por prazer. Por essa razão, ao falar sobre o *true crime*, Gaspar (2013, p. 6) diz: “devido à mediação e representação que o gênero proporciona dos acontecimentos criminais na sociedade, acabam por surgir algumas problemáticas éticas e críticas que não podem deixar de ser abordadas”. A seguir discorreremos sobre alguns desses assuntos.

1.4.3. O imaginário social e o debate sobre a glamourização dos *serial killers* na ficção baseada em fatos reais

Não há nada de novo na glorificação de criminosos. Schechter (2013, p. 425), “[o]s leitores britânicos devoravam avidamente cada macabra migalha sobre Jack, o Estripador”, o primeiro assassino serial transformado em uma celebridade internacionalmente famosa pelos meios de comunicação, pois a época dos seus crimes coincide com o aumento da alfabetização em massa e o aparecimento dos primeiros jornais.

Desde a difusão do termo *serial killer*, nos anos 1980, o criminoso patologizado tornou-se um lugar-comum ou mesmo um estereótipo (representação) popular da violência na indústria audiovisual. Ao ocuparem tanto espaço na ficção, surgem indagações acerca da possível glamourização e romantização desses criminosos. As polêmicas permeiam principalmente os crimes reais e os envolvidos, tanto diretamente (assassinos, vítimas e familiares de ambos) quanto indiretamente (a mídia, a indústria cinematográfica/audiovisual e a sociedade).

Falando especificamente de “crime real” este é considerado um gênero perturbador que permite ao leitor acesso a uma experiência indirecta de violência extrema. As representações não ficcionais de violência, atrocidades e assassinatos têm sido criticadas nos media por explorarem as vidas das vítimas, o que confere aos seus consumidores uma aura de mau gosto e de insensibilidade. É, também, uma forma literária contestada por sublinhar as relações de poder convencional – tanto entre criminosos e vítimas como entre os cidadãos e o estado – quando na realidade deveria desafiá-las. O leitor ao ter acesso a este tipo de literatura poderá deparar-se com uma representação difícil e subversiva do sistema judicial e criminal, bem como da sociedade, das relações de poder e papéis representados por cada elemento da narrativa. (GASPAR, 2013. p. 18)

O cruzamento entre os crimes reais, o *true crime* enquanto gênero, a justiça e o entretenimento sempre será uma pauta social, afinal, esse debate surge toda vez que histórias de crimes verídicos são ficcionalizadas. Por isso, traremos alguns exemplos que nos permitirão enxergar a questão sob diversos pontos de vista, afinal, a compreensão do assunto é complexa e chegar a um consenso igualmente.

Para John Douglas, há sempre o risco de que as obras ficcionais, nos livros ou filmes, romantizem os *serial killers*. “Temos o cuidado de nunca fazer isso. As vítimas, suas famílias e os investigadores e advogados que trabalham em seu nome

são os verdadeiros heróis. E felizmente, não há Hannibal Lecters na vida real”.⁷ Em outra entrevista, o ex-agente do FBI diz:

Achamos extremamente importante focar nas vítimas e não dar toda a atenção aos assassinos. Sempre queremos que nossos leitores e espectadores se relacionem com as vítimas em um nível humano e de compaixão e compreendam os assassinatos como realmente são. Além disso, embora algumas vezes tenhamos sido criticados pela forma como apresentamos graficamente alguns dos crimes, há casos em que os familiares da vítima queriam que mostrássemos o que realmente aconteceu aos seus entes queridos com detalhes realistas, para que todos entendam seu sofrimento e a verdadeira natureza do criminoso. (NOGUEIRA, 2019)⁸

Nos anos 2000, o diretor Spike Lee enfrentou críticas ao levar para as telas de cinema a história do *serial killer* condenado a prisão perpétua, David Berkowitz. O lançamento do filme *Verão de Sam* (2000) foi reprovado pelo próprio assassino: "Lamento muito que este filme tenha sido feito. Fiquei muito triste, porque parece que essa dor não acaba nunca. Estou decepcionado com Hollywood e com a companhia *Walt Disney*"⁹. Por sua vez, Michael Lauria, pai da primeira vítima fatal de Berkowitz (Donna), assassinada aos 18 anos de idade, disse que Lee não tinha compaixão e que estava ganhando dinheiro com a dor dos outros.

Em primeiro lugar, Spike Lee acha que assassinato é entretenimento, e não é. Ele está obrigando as famílias a reviver tudo aquilo. Está ganhando dinheiro com a minha dor e de minha família. Ele não tem compaixão. Deveriam ter procurado as famílias e pedido sua autorização. *Walt Disney* deve estar se virando em seu caixão.

Spike Lee se defendeu dizendo que sente profundamente pelos pais das vítimas do Filho de Sam (como David Berkowitz era conhecido), mas afirmou, de maneira incisiva, ser um artista que quis contar essa história: "Mesmo que eu não tivesse feito o filme, nada traria de volta suas filhas, seus entes queridos. Eles foram mortos por um psicopata. Para nós, o filme não glorifica a figura de David Berkowitz".

⁷ ARGEMON, R. O verdadeiro Mindhunter conta como é ficar cara a cara com serial killers. **HuffPost Brasil**. Disponível em <https://www.huffpostbrasil.com/entry/mindhunter-john-douglas_br_5d641121e4b0b034ea006c2c>. Acesso em 25 out. 2019.

⁸ NOGUEIRA, R. *Mindhunter*: Agente do FBI explica por que há mais serial killer homem do que mulher. **Uol**. Disponível em <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/09/01/conversamos-com-john-douglas-o-agente-do-fbi-que-inspirou-Mindhunter.htm>>. Acesso em 18 set. 2019.

⁹ Todas as citações referentes ao filme *Verão de Sam* (2000), foram retiradas dessa matéria: Assassino lamenta filme de Lee. **Folha de São Paulo**. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2502200031.htm>> Acesso em 29 out. 2020.

Curiosamente, havia rumores¹⁰ de que o assassino serial em questão, estava recebendo grandes quantias de dinheiro para contar sua história à editoras e estúdios de cinema na época dos crimes. Algumas fontes indicam que isso de fato ocorreu e outras que realmente eram especulações, devido a intensa presença dele na mídia¹¹, após sua prisão em 1977. Obviamente isso gerou indignação social, diante da possibilidade de Berkowitz monetizar os seus crimes.

O ordenamento jurídico norte-americano se aperfeiçoou como resposta à situação, até então inédita, e muitos estados aprovaram um conjunto de leis chamado *Son of Sam Laws* (Leis Filho de Sam), impedindo que criminosos lucrem com a publicidade de seus crimes, através de biografias e filmes, bem como também proíbe a venda e o lucro de recordações de homicídios associados a crimes. Pela nova legislação, o Estado é autorizado a receber todo o dinheiro arrecadado pelo criminoso por cinco anos, a fim de destiná-lo para compensar as vítimas ou suas famílias. Houve controvérsias por conta da liberdade de expressão, prevista na constituição e desde que foi promulgada pela primeira vez em 1977, a Lei Filho de Sam passou por várias revisões.

No Brasil, há um projeto de lei homônimo em andamento, a PLS 50/2016, visando alterar a Lei dos Direitos Autorais (Lei nº 9.610/1998), que atualmente reserva ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica. Na mudança é proposta “proibir que o condenado por crime com emprego de violência ou grave ameaça aufera benefício financeiro decorrente de obra de sua autoria alusiva ao crime cometido e destinar o eventual produto do resultado econômico para medidas de compensação das vítimas”¹².

Recentemente a Netflix enfrentou problemas ao lançar no catálogo um documentário e um filme retratando o *serial killer* Ted Bundy, que assassinou mais de 30 mulheres e foi executado em 1989. O diretor das duas obras, Joe Berlinger, diz que no fundo a produção fala sobre a natureza humana e a capacidade de as pessoas serem más:

¹⁰ Disponível em: <https://www.mtsu.edu/first-amendment/article/1242/son-of-sam-laws> Acesso em 11 nov. 2020.

¹¹ Disponível em: https://en.m.wikipedia.org/wiki/Son_of_Sam_law Acesso em 11 nov. 2020.

¹² PLS 50/2016. Disponível em <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/124886>. Acesso em 28 out. 2020.

A razão para se falar tanto nele é porque toca no mais fundo, sombrio e primal medo que as pessoas têm, porque Bundy não tem um perfil que as pessoas pensam que teria um serial killer. Ele é bonito, charmoso, as pessoas gostavam dele. Ele podia ser um político ou um advogado, e ainda assim ele tinha esse lado horrível. Ele mudou tudo quando se pensa quando se fala num serial killer. (DEHÒ, 2019)¹³

As polêmicas surgiram primeiramente em torno do documentário *Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes (Conversando com um Serial Killer: Ted Bundy, 2019)*, pois algumas pessoas começaram a exaltar a beleza do assassino necrófilo, e a Netflix precisou se pronunciar,¹⁴ repudiando os comentários em sua conta oficial do Twitter:



Figura 2 - Tweet da Netflix. Fonte: *HuffPost*. Tradução *HuffPost Brasil*: “Eu já vi muita conversa sobre o suposto desejo por Ted Bundy e gostaria de lembrar a todos que há literalmente MILHARES de homens lindos em nosso catálogo - quase todos eles não são condenados por assassinatos em série”.

Em seguida, o filme *Extremely Wicked, Shockingly Evil and Vile (A Irresistível Face do Mal, 2019)* foi acusado de glamourizar Ted Bundy, vivido por Zac Efron e de retratá-lo como um homem atraente. O ator se defendeu, afirmando que nunca teve a intenção de glorificar um assassino. “Não sou de retratar um *serial killer* ou qualquer pessoa dessa natureza de maneira glamourizada. O filme não glamouriza o ato de matar. Isso é algo que é importante das pessoas ouvirem.”¹⁵

Enquanto estava na Universidade Estadual da Flórida, aos 20 anos, Kathy Kleiner Rubin foi atacada por Bundy. A vítima sobrevivente falou em uma entrevista

¹³ DEHÒ, M. Carisma sedutor do serial killer Ted Bundy vira trunfo e problema em série da Netflix. **UOL**. Disponível em

<<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/02/11/carisma-sedutor-do-serial-killer-ted-bundy-vira-trunfo-e-problema-em-serie-da-netflix.htm>>. Acesso em 19 out. 2020.

¹⁴ ARGEMON, R. Netflix pede para que usuários parem de elogiar o serial killer Ted Bundy. **HuffPost Brasil**. Disponível em

<https://www.huffpostbrasil.com/entry/netflix-ted-bundy_br_5c5194c8e4b0d9f9be6b0c3f>. Acesso em 19 out. 2020.

¹⁵ Zac Efron responde a acusações de ter glamourizado serial killer em filme. Disponível em <<https://revistamonet.globo.com/Filmes/noticia/2019/04/zac-efron-responde-acusacoes-de-ter-glamourizado-serial-killer-em-filme.html>>. Acesso em 30 out. 2020.

que não enxergava problemas nas pessoas assistindo ao filme, desde que entendam que o que estão vendo não é uma pessoa normal e ela também considera um alerta para as mulheres serem mais cautelosas e conscientes de seu ambiente.

Acredito que, para mostrar exatamente como ele era, não deveriam glorificá-lo, mas mostrá-lo. E quando eles dizem coisas positivas e maravilhosas sobre ele, é o que eles viram, é o que Bundy queria que eles vissem. O filme o glorifica mais do que eu acho que deveria ser, mas como eu disse, acho que todos deveriam ver e entender como ele era, mesmo quando ele era o filho perfeito.¹⁶



Figura 3 - Zac Efron (à esquerda) interpreta Ted Bundy em *A Irresistível Face do Mal*.
Fonte: Zero Hora

O interesse por crimes reais perpassa a ficção e, conseqüentemente, surgiram eventos para os fãs do gênero *true crime*, como é o caso do *Death Become Us: A True Crime Festival*¹⁷, uma convenção que acontece desde 2018, e na sua primeira edição atraiu mais de sete mil pessoas, dedicando uma semana à psicologia, história e importância social de produtos midiáticos sobre crimes reais. Figuras icônicas desse cenário também estiveram presentes, a exemplo de John Douglas, co-autor de *Mindhunter*, assunto do próximo capítulo.

¹⁶ Sobrevivente diz que filme com Zac Efron "glorifica" o assassino Ted Bundy. Disponível em <<https://revistamonet.globo.com/Filmes/noticia/2019/01/sobrevivente-diz-que-filme-com-zac-efron-glorifica-o-assassino-ted-bundy.html>>. Acesso em 30 out. 2020.

¹⁷ Disponível em: <https://observatoriodocinema.uol.com.br/artigos/2019/09/a-obsessao-da-netflix-por-serial-killers> . Acesso em 30 out. 2020

2. *Mindhunter*: o livro e a série

2.1. Apresentação do livro

Os livros de John Douglas e Mark Olshaker venderam milhões de cópias e foram traduzidos para vários idiomas. *Mindhunter: Inside the FBI's Elite Serial Crime Unit* (1995), que se tornou um enorme *best-seller* internacional, é o primeiro que lançaram de quase duas dezenas de obras sobre o tema. O livro foi traduzido para o português somente em 2017, ano em que foi lançado no Brasil pela editora Intrínseca, com o título *Mindhunter: O Primeiro Caçador de Serial Killers Americano*. A editora informa que optou por não alterar informações relativas a eventos posteriores à primeira publicação, para preservar a integridade do texto. Outro livro da dupla, *The Killer Across the Table: Unlocking the Secrets of Serial Killers and Predators with the FBI's Original Mindhunter*, publicado em 2019, foi lançado no país no mesmo ano como: *De Frente com os Serial Killers: Novos casos de Mindhunter*, dessa vez pela editora Harper Collins.

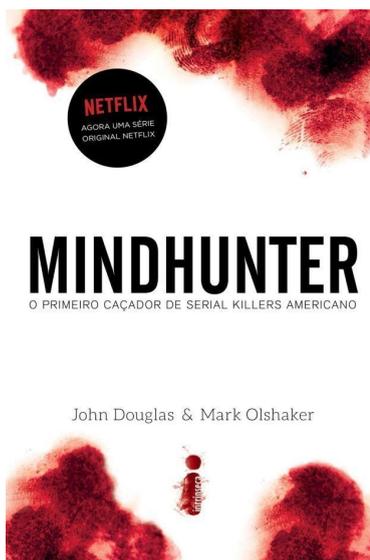


Figura 4 - Capa nacional do livro *Mindhunter*. Fonte: Intrínseca

O livro *Mindhunter* narra os bastidores das mais de duas décadas em que John Douglas atuou como agente especial do FBI, tornando-se uma das figuras lendárias responsáveis por entrevistar, estudar e perseguir alguns dos assassinos e *serial killers* mais conhecidos e sádicos descobertos, a exemplo de Ted Bundy e Ed Gein. Em entrevista ao HuffPost Brasil, Olshaker conta que o processo de escrever *Mindhunter* se baseou em entrevistar Douglas sobre cada caso, assim como outras pessoas envolvidas. “Nós tomamos notas, eu tinha tudo transcrito e escrevi na voz

dele, de seu ponto de vista, para contar as histórias. Também fiz pesquisas adicionais para nos certificar de que entendemos bem os fatos”¹⁸, diz.

2.1.1. Os autores e os caçadores de mentes

Nos anos 1980, John Douglas fundou e chefiou a Unidade de Apoio Investigativo do FBI, posteriormente nomeada Unidade de Ciência Comportamental, também conhecida como Caçadores de Mentes ou Esquadrão Psíquico. Ali, ajudou a desenvolver e a estabelecer uma prática pioneira na análise de perfis para a resolução de alguns dos casos mais assustadores envolvendo *serial killers* nos Estados Unidos e no mundo. Uniu-se ao agente Robert Ressler e à pesquisadora Dra. Ann Burgess, conduzindo um estudo histórico sobre assassinos predadores. Os três publicaram dois livros, intitulados *Sexual Homicide: Patterns and Motives* (Homicídio Sexual: Padrões e Motivos) e *Crime Classification Manual* (Manual de Classificação de Crime), ambos utilizados internacionalmente por profissionais da aplicação da lei. No livro *Mindhunter*, Douglas faz um comparativo da forma como seu trabalho é historicamente retratado na ficção, afirmando que:

[...] embora a maioria dos livros que dramatizam e glorificam nosso trabalho — como o memorável *O silêncio dos inocentes*, de Thomas Harris — seja um tanto fantasiosa e propensa a uma licença poética, nossos antecedentes realmente provêm mais da literatura policial do que dos casos de fato. C. August Dupin, o herói e detetive amador do clássico escrito por Edgar Allan Poe em 1841, *Os assassinatos na rua Morgue*, pode ter sido o primeiro psicólogo criminal. Essa história talvez represente também a primeira vez que um psicólogo criminal usou uma técnica proativa para revelar um sujeito desconhecido e inocentar um homem preso injustamente pelos assassinatos. Assim como fazem os homens e as mulheres da minha unidade 150 anos depois, Poe compreendia o valor da análise de perfil quando as evidências forenses não eram suficientes para solucionar um crime particularmente brutal e cuja motivação não parecia ser evidente. [...]

Há ainda mais uma pequena semelhança que devo ressaltar. Monsieur Dupin preferia trabalhar sozinho no seu quarto, com as janelas e as cortinas bem fechadas, afastando a luz solar e a intrusão do mundo exterior. Eu e meus colegas não tivemos escolha. Nosso escritório na Academia do FBI, em Quantico, fica vários andares abaixo do solo, em um espaço sem janelas originalmente projetado para servir como uma sede segura para autoridades policiais federais no caso de uma emergência nacional. (DOUGLAS; OLSHAKER, 2017, p. 29)

¹⁸ DEICOLLI, C. Autor do livro '*Mindhunter*' elogia adaptação para Netflix e fala sobre relação com FBI. **HuffPost Brasil**. Disponível em <https://www.huffpostbrasil.com/2017/11/20/Mindhunter-livro-netflix_a_23283039/>. Acesso em 24 out. 2019.

Douglas se aposentou em 1995, após 25 anos de serviços prestados, deixando como legado uma prática consagrada de investigação. Atualmente, é escritor, palestrante e investigador independente. O desejo de permanecer ativo na justiça criminal, preservando a experiência e o conhecimento adquiridos, bem como de contar sua própria história, levou o agente especial aposentado a fundar a *Mindhunters, Inc.*, juntamente com Mark Olshaker.

Segundo informações que constam no site da empresa¹⁹, a dupla se conheceu em 1990, quando Olshaker, um proeminente autor e cineasta, estava escrevendo e produzindo um documentário sobre perfis criminais na Academia do FBI em Quantico - Virginia, local onde Douglas trabalhava. Olshaker é vencedor do *Emmy* pelo documentário *Roman City (1994)*²⁰, autor de não-ficção mais vendido do *New York Times* e romancista aclamado pela crítica. De acordo com o site:

em sua pesquisa, redação e consultoria, ele trabalhou em estreita colaboração com muitos dos principais especialistas dos EUA nas áreas de aplicação da lei e justiça criminal, saúde pública, prevenção de doenças, inteligência, defesa biológica e planejamento de pandemia. É especialista em traduzir questões complexas de ciência, medicina e direito para o público em geral.²¹



Figura 5 - Mark Olshaker, à esquerda e John Douglas. Fonte: *Mindhunter, Inc*

Segundo Schechter (2013) Douglas serviu de modelo, juntamente com seu colega, Robert Ressler, para o personagem do agente Jack Crawford, interpretado por Scott Glenn, em *O Silêncio dos Inocentes* (1991). Além disso, Douglas também

¹⁹ Disponível em: <http://mindhuntersinc.com/>. Acesso em: 28 out. 2019.

²⁰ Disponível em: <https://www.emmys.com/shows/roman-city>. Acesso em 19 nov. 2020

²¹ Douglas, J. & Olshaker, M. *Mindhunters, Inc. Perspectives on Profiling, Investigation & Criminal Justice with John Douglas & Mark Olshaker*. Disponível em <<http://Mindhuntersinc.com/about-us/>>. Acesso em 28 out. 2019. Tradução nossa: *In his research, writing and consulting, he has worked closely with many of the nation's leading experts in the fields of law enforcement and criminal justice, public health, disease prevention, intelligence, bio-defense and pandemic planning, and is adept at translating complex issues of science, medicine and law for the general public.*

teria sido a primeira escolha do diretor Jonathan Demme para desempenhar o papel, mas o FBI não autorizou.

O livro *Mindhunter* inspirou a série homônima da Netflix, lançada em outubro de 2017, conforme abordaremos adiante. A série apresenta um personagem baseado em Douglas e outros dois inspirados, respectivamente, em Robert Ressler e Ann Burgess, que também conduziram o estudo sobre *serial killers* da Unidade de Ciência Comportamental. Por isso, torna-se importante falar um pouco de suas biografias.

Robert Kenneth Ressler foi um agente do FBI e escritor de *true crime*. Seu trabalho foi determinante para a criação de perfis psicológicos de assassinos violentos na década de 1970, além de ser considerado o criador do termo “*serial killer*”.

Ao inventar o termo, Ressler diz que também tinha em mente os cinesseriados (*movie serials*, em inglês) de aventura que assistia nas matinês quando garoto: *Spy Smasher*, *Flash Gordon*, *The Masked Marvel* etc. Como uma criança que aguarda ansiosa o próximo capítulo do seu seriado de aventuras preferido, o *serial killer* mal pode esperar para cometer sua próxima atrocidade. (SCHECHTER, 2013, p. 14)

Ressler foi consultor de Thomas Harris durante a redação de *O Silêncio dos Inocentes*. Inspirou também um outro personagem na ficção: o detetive Kessler, do romance *2666* (2004), de Roberto Bolaño. Atualmente, sua autobiografia está em pré-venda no Brasil, onde será publicada pela DarkSide Books sob o título *Mindhunter Profile: Serial Killers*²². A epígrafe do livro é uma citação atribuída ao filósofo Friedrich Nietzsche: “Quem combate monstruosidades deve cuidar para que não se torne um monstro. E se você olhar longamente para um abismo, o abismo também olha para dentro de você”²³. Essa citação foi escolhida por Ressler e se refere ao árduo trabalho que desenvolveu junto aos colegas no FBI, como podemos notar ficcionalmente na série *Mindhunter*. Ressler morreu em 2013 em decorrência do Mal de Parkinson.

²² Disponível em:

https://www.darksidebooks.com.br/mindhunter-profile-serial-killers--brinde-exclusivo/p?utm_medium=post&utm_source=DarkBlog&utm_campaign=mindhunter-profile. Acesso em 05 nov. 2020.

²³ Disponível em:

<https://darkside.blog.br/mindhunter-profile-serial-killers-robert-ressler-tom-schachtman/>. Acesso em 05 nov. 2020.

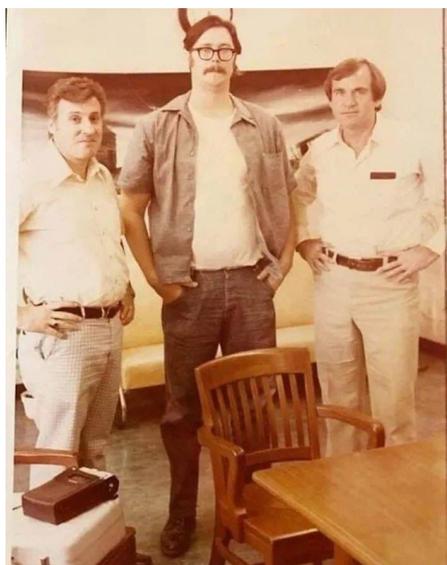


Figura 6 - Ressler, o *serial killer* Edmund Kemper e Douglas na vida real, no começo dos anos 80. Fonte: Instagram @johndouglasmindhunter <https://www.instagram.com/p/BpcR8YGngS0/>.

A Dra. Ann Wolbert Burgess²⁴, por sua vez, é uma professora proeminente da Escola de Enfermagem William F. Connell do *Boston College*. Escritora prolífica, é conhecida como uma das maiores autoridades dos EUA em estudos sobre estupros e suas consequências psicológicas. Seu trabalho se baseia no tratamento de sobreviventes de trauma de abuso sexual e no estudo do processo de pensamento de criminosos violentos. Na década de 1970, cofundou um dos primeiros programas de aconselhamento hospitalar para vítimas de estupro no *Boston City Hospital* Burgess e, junto a socióloga Lynda Lytle Holmstrom, elaborou um estudo inovador, que identificou e caracterizou a chamada “síndrome do trauma de estupro”, expressão que passou a ser usada para descrever o trauma psicológico que uma vítima de estupro experimenta. Foi casada com o médico Allen G. Burgess, que também contribuiu para o seu trabalho junto a John Douglas e Robert Ressler, sendo coautor do *Manual de Classificação Criminal*.

²⁴ Disponível em:

<https://www.post-gazette.com/ae/tv-radio/2019/09/13/Ann-Burgess-Dr-Wendy-Carr-netflix-Mindhunter-TV-series-duquesne-university/stories/201909120193> Acesso em 11 nov. 2020.

DEZ TRAÇOS CARACTERÍSTICOS DE SERIAL KILLERS

Na décima reunião do encontro trienal da Associação Internacional de Ciências Forenses realizada em Oxford, na Inglaterra, em setembro de 1984, Robert Ressler e John Douglas, da Unidade de Ciência Comportamental do FBI, juntamente com os professores Ann W. Burgess e Ralph D'Agostino, apresentaram um trabalho seminal sobre o homicídio em série, baseado no estudo de 36 criminosos encarcerados, incluindo Edmund Kemper e Herbert Mullin. Em sua apresentação, eles listaram os seguintes traços como "características gerais" desses assassinos:

01.	A maioria é composta de homens brancos solteiros.
02.	Tendem a ser inteligentes, com QI médio de "superdotados".
03.	Apesar da inteligência, eles têm fraco desempenho escolar, histórico de empregos irregulares e acabam se tornando trabalhadores não qualificados.
04.	Vêm de um ambiente familiar conturbado ao extremo. Normalmente foram abandonados quando pequenos por seus pais e cresceram em lares desfeitos e disfuncionais dominados por suas mães.
05.	Há um longo histórico de problemas psiquiátricos, comportamento criminoso e alcoolismo em suas famílias.
06.	Enquanto crianças, sofrem consideráveis abusos – às vezes psicológicos, às vezes físicos, muitas vezes sexuais. Os brutais maus-tratos incutem profundos sentimentos de humilhação e impotência neles.
07.	Devido a ressentimentos em relação a pais distantes, ausentes ou abusivos, possuem dificuldade de lidar com figuras de autoridade masculinas. Dominados por suas mães, nutrem por elas uma forte hostilidade.
08.	Manifestam problemas mentais em uma idade precoce e muitas vezes são internados em instituições psiquiátricas quando crianças.
09.	Extremo isolamento social e ódio generalizado pelo mundo e por todos (incluindo eles mesmos), costumam ter tendência suicida na juventude.
10.	Demonstram interesse precoce e duradouro pela sexualidade degenerada e são obcecados por fetichismo, voyeurismo e pornografia violenta.

É importante lembrar, entretanto, que essas características foram extrapoladas a partir de uma pequena amostra de 36 sádicos assassinos sexuais, todos homens e em sua maioria brancos. Há vários serial killers que possuem características diferentes.

35

Figura 7 - Dez traços característicos de *serial killers*. Fonte: Schechter (2013, p.35)

Na figura acima, vemos o resumo do estudo realizado pelos “caçadores de mentes”. O desenvolvimento do trabalho deles é apresentado em *Mindhunter*, conforme veremos a seguir.

2.2. *Mindhunter* - a Netflix original series: histórico e apresentação

Informações retiradas dos sites das revistas norte-americanas *Variety*²⁵, *The Hollywood Reporter*²⁶ e *IndieWire*²⁷ indicam que a ideia de transformar o livro *Mindhunter* em uma série partiu da atriz Charlize Theron, que conheceu a obra enquanto estava fazendo pesquisas para seu papel em *Monster* (2003), filme baseado em fatos reais, no qual interpreta a sociopata e *serial killer* Aileen Wuornos, o que lhe garantiu o Oscar de Melhor Atriz.

Theron leu *Mindhunter* e resolveu comprar os direitos de adaptação da obra. Em 2009, apresentou o livro a David Fincher e, conforme ele mencionou em entrevista à revista *Rolling Stones* (FEAR, 2017)²⁸, já havia pensado em abordar a história de origem dos investigadores de serial killers por meio de uma narrativa serializada desde os anos 2000, quando leu a supracitada autobiografia de Robert Ressler, *Whoever Fights Monsters: My Twenty Years Tracking Serial Killers for the FBI*.



Figura 8 - Aileen Wuornos (à esquerda) e Charlize Theron como sua intérprete em *Monster* (2003). Fonte: Adoro Cinema

Theron e Fincher estão entre os produtores executivos de *Mindhunter* e desenvolveram juntos o projeto da série, originalmente para a Fox 21. Após anos

²⁵ FRIEDLANDER, W. *David Fincher, Charlize Theron's 'Mind Hunter' Series Set at Netflix*. **Variety**. Disponível em <<https://variety.com/2015/digital/news/charlize-theron-david-fincher-Mindhunter-netflix-1201666619/>>. Acesso em 25 out. 2019.

²⁶ GOLDBERG, L. *David Fincher, Charlize Theron Team for 'Mindhunter' Netflix Series*. **The Hollywood Reporter**. Disponível em <<https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/david-fincher-charlize-theron-team-850712>>. Acesso em 29 out. 2019.

²⁷ THOMPSON, A. *How David Fincher Nailed 'Mindhunter,' from Charlize Theron to Jonathan Groff*. **IndieWire**. Disponível em <<https://www.indiewire.com/2018/06/david-fincher-mindhunter-netflix-charlize-theron-jonathan-groff-1201970635/>>. Acesso em 29 out. 2019.

²⁸ FEAR, D. Exclusivo - David Fincher sobre o sucesso *Mindhunter*: Como você combate um antagonista que não consegue entender?. **Rolling Stones**. Disponível em <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/exclusivo-david-fincher-sobre-o-sucesso-iMindhunteri-como-voce-combate-um-antagonista-que-nao-consegue-entender/>>. Acesso em 28 out. 2019.

sem sair do papel, *Mindhunter* mudou de casa e ganhou vida na Netflix, onde David Fincher já havia trabalhado em *House of Cards* (2013-2018).

Na série “dois agentes do FBI expandem as fronteiras da ciência criminal nos anos 70 com um perigoso mergulho no universo da psicologia do assassinato”, segundo a sinopse oficial. Os dez episódios da primeira temporada de *Mindhunter* (2017- presente) foram disponibilizados na plataforma em 13 de outubro de 2017 e possuem duração variável. A segunda temporada estreou em 16 de agosto de 2019, uma possível continuação, aparentemente está cancelada ou adiada²⁹, embora inicialmente tenham sido consideradas cinco temporadas³⁰. No catálogo da Netflix, *Mindhunter* está classificada nos seguintes gêneros ou categorias: séries dramáticas sobre crimes, séries baseadas em livros, séries de mistério. Há ainda o aviso de que seus episódios contêm cenas e momentos arrepiantes, assustadores. A classificação etária indicada pelo serviço de *streaming* é 16 anos.



Figura 9 - Título da série *Mindhunter* na abertura. Fonte: Netflix

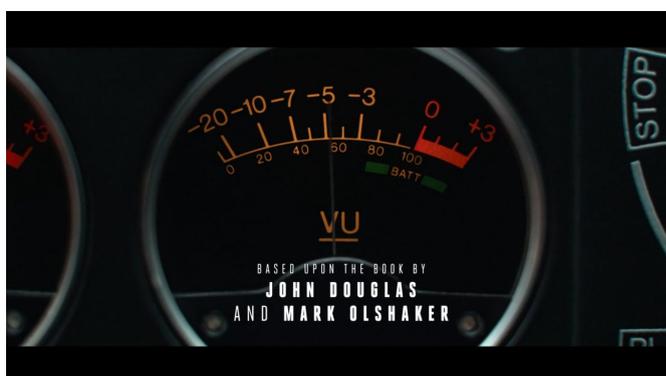


Figura 10 - Menção ao livro na abertura da série: “Baseado no livro de John Douglas e Mark Olshaker” (tradução nossa). Fonte: Netflix

²⁹ Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2020/10/23/mindhunter-david-fincher.htm>
Acesso em 23 out. 2020

³⁰ Disponível em: <https://observatoriodeseries.uol.com.br/noticias/mindhunter-tera-5-temporadas-mesmo-que-eu-f-tudo-diz-david-fincher>. Acesso em 23 out. 2020

Durante entrevista ao *HuffPost*, os autores do livro *Mindhunter*, John Douglas e Mark Olshaker falaram sobre a experiência de ambos com a adaptação do livro que escreveram para a série da Netflix. Douglas diz:

Estamos muito satisfeitos com a série e com a maneira como David Fincher, sua equipe e os atores respeitaram o espírito e a mensagem do livro, permanecendo fiéis ao que consideramos serem os aspectos importantes desses casos e desse trabalho. Assistir à série e ler nossos livros são duas experiências distintas, mas nós definitivamente sentimos que eles melhoram um ao outro. (ARGEMON, 2019)³¹

Olshaker, por sua vez, afirma:

A série tem respeitado bastante as histórias, as informações e os *insights* que, de uma maneira ou de outra, vêm do livro. Estamos muito felizes com isso. Ficou fiel ao que realmente aconteceu e também gostamos do fato que, diferente de outras séries, não tem a necessidade de mostrar violência gráfica, mas os efeitos dela. É mais assustador falar a respeito do que mostrar isso acontecendo. (DEICOLLI, 2017)³²

No quesito recepção, *Mindhunter* recebeu críticas positivas. No *Metacritic*³³, a primeira temporada tem uma pontuação de 79 de 100, com base em 25 críticas, indicando “revisões geralmente favoráveis”, e 8.4 de 10 segundo os usuários, com base em 415 avaliações. No *Rotten Tomatoes*, tem uma classificação de aprovação de 97%, com uma pontuação média de 8 de 10, com base em 97 críticas, e o consenso crítico do site afirma: “*Mindhunter* se distingue em um gênero lotado com visuais ambiciosamente cinematográficos e uma atenção meticulosa ao desenvolvimento do personagem”³⁴.

Em *Mindhunter*, os episódios não possuem nomes específicos, apenas são enumerados de 1 a 10. A seguir, as sinopses oficiais da primeira temporada estão reproduzidas, conforme apresentadas pela Netflix, assim como a duração de cada episódio:

³¹ ARGEMON, R. O verdadeiro Mindhunter conta como é ficar cara a cara com serial killers. **HuffPost Brasil**. Disponível em <https://www.huffpostbrasil.com/entry/mindhunter-john-douglas_br_5d641121e4b0b034ea006c2c>. Acesso em 25 out. 2019.

³² DEICOLLI, C. Autor do livro ‘*Mindhunter*’ elogia adaptação para Netflix e fala sobre relação com FBI. **HuffPost Brasil**. Disponível em <https://www.huffpostbrasil.com/2017/11/20/Mindhunter-livro-netflix_a_23283039/>. Acesso em 24 out. 2019.

³³ Disponível em: <https://www.metacritic.com/tv/Mindhunter/season-1> Acesso em 16 nov. 2019.

³⁴ Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/tv/Mindhunter/s01> Acesso em 16 nov. 2019.

Tradução nossa: *Mindhunter distinguishes itself in a crowded genre with ambitiously cinematic visuals and a meticulous attention to character development.*

- **Episódio 1:** O frustrado negociador de sequestros Holden Ford encontra um aliado improvável no agente veterano Bill Tench e começa a estudar uma nova classe de assassinatos. Direção: David Fincher. Escrito por: Joe Penhall. Duração: 60 minutos.
- **Episódio 2:** Holden entrevista o sinistro e articulado assassino Ed Kemper, mas seu levantamento é alvo de críticas no FBI. Direção: David Fincher. Escrito por: Joe Penhall. Duração: 56 minutos.
- **Episódio 3:** A dra. Wendy Carr se junta a Holden e Tench, e as ideias do trio garantem uma prisão. Direção: Asif Kapadia. História por: Joe Penhall. Roteiro por: Joe Penhall e Ruby Rae Spiegel. Duração: 45 minutos.
- **Episódio 4:** Bill e Holden consultam a dra. Wendy Carr para começar a classificação do perfil dos criminosos. Uma notícia surpreendente vem aí. Direção: Asif Kapadia. História por: Joe Penhall. Roteiro por: Joe Penhall e Dominic Orlando. Duração: 54 minutos.
- **Episódio 5:** Holden e Bill retomam um caso espinhoso, com pistas divergentes e uma longa lista de suspeitos. Direção: Tobias Lindholm. Escrito por: Jennifer Haley. Duração: 42 minutos.
- **Episódio 6:** Wendy considera uma proposta, Holden e Bill dão duro para comunicar à Justiça o significado das descobertas de um caso desconcertante. Direção: Tobias Lindholm. História por: Joe Penhall. Roteiro por: Joe Penhall e Tobias Lindholm. Duração: 34 minutos.
- **Episódio 7:** Wendy dá uma guinada arriscada na carreira para se dedicar exclusivamente à equipe do FBI. Está difícil para Holden e Bill ignorar a carga emocional do trabalho. Direção: Andrew Douglas. História por: Joe Penhall. Roteiro por: Joe Penhall e Jennifer Haley. Duração: 53 minutos.
- **Episódio 8:** Bill e Wendy entrevistam candidatos para preencher a nova vaga na equipe. Holden se intriga com o estranho hábito de um diretor de escola. Direção: Andrew Douglas. História por: Erin Levy. Roteiro por: Erin Levy e Jennifer Haley. Duração: 54 minutos.
- **Episódio 9:** Os métodos de Holden durante uma entrevista com um assassino em massa dividem a equipe e entram na mira de uma

investigação interna no FBI. Direção: David Fincher. História por: Carly Wray. Roteiro por: Carly Wray e Jennifer Haley. Duração: 48 minutos.

- **Episódio 10:** O estilo controverso de Holden rende uma confissão, mas põe em perigo a carreira, os relacionamentos e a saúde. A equipe se abala com uma investigação interna. Direção: David Fincher. História por: Joe Penhall. Roteiro por: Joe Penhall e Jennifer Haley. Duração: 53 minutos.

2.2.1. Da criação à direção: questões de autoria e estilo em *Mindhunter*

Conforme mencionado anteriormente, as origens da série *Mindhunter* remontam a Charlize Theron³⁵, dando a Fincher o livro na qual se baseia. Quando ele finalmente sentiu que era o momento certo para adaptá-lo à TV, ela sugeriu um nome para escrever e dirigir o projeto, Joe Penhall, um dramaturgo nascido na Inglaterra e criado na Austrália, roteirista de *The Road (A Estrada, 2009)*, filme no qual a atriz trabalhou.

Em entrevista ao site *Rolling Stones*, Fincher admitiu adorar interrogatórios e cenas em que alguém resiste à tentação de revelar coisas: “Uma cena de oito páginas com quatro paredes de cercas de contenção e uma mesa de piquenique de aço inoxidável? Eu estou lá!”. Dessa maneira, escolheu Penhall e pensou: “Ele é um veterano do teatro, então não tem medo de cenas de 10 páginas de pessoas conversando - meu tipo de cara”³⁶.

De acordo com Marcel Martin (2005, p. 30), “quando o realizador pretende fazer obra de arte, a sua influência sobre a coisa filmada é determinante e, através dele, o papel criador da câmara, fundamental”. O autor também afirma que “a imagem fílmica oferece-nos, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente está, de facto, dinamizado pela visão artística do realizador” (2005, p. 32), entretanto, podemos estender essa definição ao audiovisual. Embora seja uma criação de Joe Penhall, um nome que chama a atenção na ficha técnica de *Mindhunter*, especialmente dos cinéfilos, é o de David Fincher, famoso realizador

³⁵ Disponível em: <https://collider.com/mindhunter-david-fincher-showrunner/>. Acesso em 17 nov. 2020.

³⁶ As duas falas do diretor estão na mesma entrevista. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/tv/tv-features/mindhunter-inside-david-finchers-creepy-groundbreaking-serial-killer-tv-procedural-195745/>. Acesso em 17 nov. 2020. Tradução nossa: *An eight-page scene with four walls of containment fences and a stainless-steel picnic table? I'm there.* Tradução nossa: *“He’s a theater veteran, so he’s not afraid of 10-page scenes of people talking – my kind of guy”.*

que além de figurar entre os produtores executivos da série, também assina a direção de quase metade dos dez episódios (os dois primeiros e os dois últimos). Ao analisarmos brevemente a ficha técnica de cada episódio, percebemos a relevância da autoria compartilhada em *Mindhunter*, uma vez que há uma parceria onde o diretor empresta maior visibilidade, mas não retira o lugar autoral do roteirista, assim como um não exerce o papel do outro.

Ao abordar o tema no campo da televisão, considerando a serialidade característica de parte significativa de sua programação, Machado (2000, p. 90) por sua vez, aponta que “cada episódio é realmente um exercício de variações diegéticas e estilísticas em torno do tema central, sempre assinado por um diretor diferente”, e isso ocorre devido às variações necessárias em torno de um eixo temático aparentemente estático. Quando Fincher foi questionado sobre se houve complicações ao recrutar outros diretores que se ajustassem a um tom e a uma estética definidos desde o piloto, ele respondeu:

Não era minha intenção atar as mãos de ninguém, mas sim impor um certo rigor. Tobias Lindholm, por exemplo, dirige seus filmes com a câmera na mão. Eu disse a ele que tudo bem que fizesse assim se tivesse alguma razão que justificasse, mas ele me disse que não era necessário. Asif Kapadia começa todos os seus projetos com um simples gravador, é assim que consegue que as pessoas contem as coisas a ele. E Andrew Douglas, que também é fotógrafo e documentarista, tinha vontade de fazer algo mais narrativo. (CONTRERAS, 2017)³⁷

De acordo com Picado e Souza (2018, p. 74), “quando avaliamos o caso da ficção seriada de televisão, a tendência é conferir a instância decisória da criação ao escritor-roteirista, razão pela qual seu lugar é frequentemente reconhecido como sendo o do criador das obras”. Por sua vez, Mittel (2012, p. 33) afirma que “o apelo da televisão vem em parte de sua fama como um meio repleto de produtores e no qual escritores e realizadores têm mais controle sobre sua obra do que no modelo do cinema centrado na figura do diretor”.

Entretanto, em alguns momentos, percebemos, em *Mindhunter*, essa centralização em David Fincher, mesmo se tratando de uma série e não de um filme, uma vez que, segundo Joe Penhall, o diretor optou por administrar a sala dos

³⁷ CONTRERAS, M. David Fincher: “Não é necessário contratar estrelas, podemos criar algumas novas”. **El País**. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/12/cultura/1507802096_341789.html>. Acesso em 25 out. 2019.

escritores quando o projeto mudou para a Netflix, e Penhall, enquanto criador, não poderia escrever a temporada inteira sozinho, então recrutou outros escritores para ajudá-lo: a dramaturga Jennifer Haley e as roteiristas Erin Levy (*Mad Men*) e Carly Wray (*The Leftovers*, *Westworld*). Entretanto, não podemos deixar de citar que esse é um exercício limitado, afinal entender o papel da equipe, assim como decisões estilísticas e autorais exige um estudo mais detalhado, que poderá ser feito em um outro momento. O ator Holt McCallany, intérprete de Bill Tench, afirmou que Fincher retrabalhou muito da ideia inicial para a série, embora Penhall tenha escrito inicialmente uma bíblia de cinco temporadas para o programa:

[A bíblia de cinco temporadas é] completamente irrelevante agora. Acho que uma vez que David assumiu o controle sobre o arco da história, tudo mudou consideravelmente em relação aos roteiros originais, feitos por um talentoso escritor britânico chamado Joe Penhall, mas que não está mais com o projeto. Do ponto de partida de Joe, David meio que realmente começou a refazer os roteiros e a bíblia e tudo mudou muito.³⁸

Picado e Souza (2018, p. 54) argumentam que “a gestão das equipes de roteiristas e diretores que deverão prover a percepção do estilo das séries e estimular o consumo do encanto de uma audiência cada vez mais atenta e exigente”. Desse modo, podemos considerar novamente a questão da autoria compartilhada, uma vez que:

O [criador de séries] reúne duas competências. A primeira é a da escrita: a capacidade de conceber um universo e personagens suficientemente ricos para sustentarem a [fundamental] recorrência serial. A segunda é a da gestão da produção de uma série, que implica reunir e dirigir equipes frequentemente variáveis, organizar o trabalho delas, manter a continuidade da série e enfrentar as exigências das redes. (ESQUENAZI, 2011, p. 54-55 apud PICADO; SOUZA, 2018, p. 54)

Familiarizado com os *serial killers*, David Fincher já abordou o tema em duas outras obras, *Se7en - Os Sete Crimes Capitais* (1995) e *Zodíaco* (2007), sendo que esta última é, assim como *Mindhunter*, baseada em fatos reais. Em uma entrevista,

³⁸ Disponível em: <https://collider.com/mindhunter-david-fincher-showrunner/> Acesso em 17 nov. 2020. Tradução nossa: “[The five-season bible is] completely irrelevant now. I think once David took control over the arc of the story, everything has changed considerably from the original scripts that were turned by a talented British writer named Joe Penhall but who is no longer with the project. From the point of Joe's departure David sort of really began to rework the scripts and the bible and everything changed a lot”.

Fincher identifica o que buscava apresentar na série: uma oportunidade de desfazer a mística do *serial killer* como um gênio, tal qual Hannibal Lecter ou John Doe (de *Se7en*). Em vez disso, ele queria voltar à ideia de que os assassinos seriais são pessoas reais e tristes, porém muito diferentes de um ser humano comum:

Não quero falar dos *gourmet*, daqueles que vão à ópera... Para mim, são pessoas que cresceram em circunstâncias horrendas. Não é uma questão de empatia ou simpatia, é um facto. Criou-se um conceito literário de que o que separa os predadores das presas é uma linha ténue e sempre achei que já era tempo de mostrar que a razão pela qual eles nos fascinam tanto é que nós não somos nada como eles. Eles são indecifráveis. (VAZA, 2017)³⁹

Ao falarem sobre as dimensões da autoria e do estilo na ficção seriada televisiva, Picado e Souza (2018, p. 55) apontam o que alguns estudiosos da área dizem:

A dimensão social dos aspectos de estilo e autoria nas séries ficcionais televisivas tem sido um recurso reiterado e muito eficaz para gerar a experiência do reconhecimento na audiência: esse é um aspecto que contribui na seleção das obras pelas produtoras/distribuidoras e pelos consumidores, na escolha daquelas que serão acompanhadas, cultivadas e adoradas, objeto da crítica de fãs, jornalistas e estudiosos (ESQUENAZI, 2011; SILVA, 2014; TOUS-ROVIROSA, 2009 apud PICADO; SOUZA, 2018, p. 55)

Sendo assim, podemos citar o exemplo da Netflix, quando os produtores executivos, Fincher e Theron apresentaram a ideia ao serviço de *streaming*, enquanto produtor e distribuidor, e obtiveram aprovação para o projeto, embora tenham explicado que a série seria meditativa e estranha. O diretor diz que a reação não foi que a ideia era muito sombria, mas, em vez disso: “Hum, como você faz com que isso não vire um programa de rede de televisão?”⁴⁰. Nos levando a Picado e Souza (2018), quando afirmam que:

A sinergia de interesses estabelecida entre agentes criadores e empresas produtoras e veiculadoras resulta num processo de atribuição de lugares de

³⁹ VAZA, M. David Fincher regressa: nem todos os *serial killers* gostam de ópera. **Público**. Disponível em <<https://www.publico.pt/2017/10/15/culturaipilon/noticia/nem-todos-os-serial-killers-gostam-de-opera-1788889>>. Acesso em 10 nov. 2020.

⁴⁰ Disponível em <https://www.rollingstone.com/tv/tv-features/mindhunter-inside-david-finchers-creepy-groundbreaking-serial-killer-tv-procedural-195745/>. Tradução nossa: *The director says that the reaction was not that the idea was too dark but rather, “Oof, how do you make this not a network show?”*

autoria (reconhecimento de agentes e ofícios diferentes, negociações e disputas da reputação e do prestígio de empresas produtoras etc.), a partir do modo como os atributos de estilo são restituídos aos modos específicos dos autores confeccionarem as séries. Nessa medida, o estilo das séries depende das escolhas praticadas por seus responsáveis, reconhecidos como *autores* que controlam as decisões criativas e de gestão das variáveis de produção que constituem o processo de feitura das obras – escolhas que inscrevem o estatuto da *autoria*. (PICADO; SOUZA, 2018, p. 56)

Quando começaram a se questionar sobre o que os intrigava na história de John Douglas, os produtores executivos Theron e Fincher afirmam terem se perguntado: “Como você pode combater um antagonista que você não entende? E como você começa a entender o seu inimigo se você não consegue ter empatia por eles de qualquer maneira, jeito ou forma?”⁴¹ Em *Mindhunter*, “como em toda ficção baseada em mistério, os espectadores querem ser surpreendidos e desbancados ao mesmo tempo em que satisfeitos com a lógica interna da história”. (MITTELL, 2012, p. 49). Por essa razão, prosseguiremos agora com uma breve análise da narrativa.

2.2.2. Análise da narrativa

Embora baseada em fatos reais, a série *Mindhunter* ficcionalizou as histórias dos personagens inspirados em John Douglas, Robert Ressler e Ann Burgess, que se tornaram, respectivamente, Holden Ford, Bill Tench e Wendy Carr. Em entrevista, os autores do livro, Douglas e Olshaker, afirmaram concordar com essas mudanças, porque elas eram interessantes para tornar os personagens mais cativantes. Consequentemente, os detalhes de suas vidas pessoais foram alterados. Apenas os criminosos são retratados com precisão e sob seus nomes reais, inclusive, os cenários de prisões foram retirados de entrevistas verídicas e a semelhança impressiona o espectador a todo instante.

Conforme Mittell (2012, p. 43) o efeito especial narrativo é uma decorrência dos programas narrativamente complexos, por conseguinte, a estética operacional vem para o primeiro plano, “chamando atenção para a natureza construída da narração e demandando admiração direcionada a como os escritores conseguiram realizá-la”. Por essa razão, podemos citar o fato de a narrativa de *Mindhunter*,

⁴¹ Disponível em:

<https://www.rollingstone.com/tv/tv-features/mindhunter-inside-david-finchers-creepy-groundbreaking-serial-killer-tv-procedural-195745/> Acesso em 17 nov. 2020. Tradução nossa: “How can you combat an antagonist that you have no understanding of? And how do you even begin to understand your enemy if you can’t empathize with them in any way, shape or form?”

centrar-se no perfil psicológico dos criminosos, de modo que as conversas com eles se tornam muito mais importantes do que a ação. Fincher afirma que a série começa com um personagem que não sabe o que está fazendo, quando se supõe que na televisão se começa mostrando quem pode resolver o problema. “Os espectadores se interessarão por ele? Eu espero que sim; se uma boa história é bem contada não tem que se encaixar necessariamente em parâmetros pré-definidos”.⁴² Ainda sobre a narrativa, ele diz que:

Decidimos que não era necessário mostrar perseguições por avenidas, e que a base da série poderia ser essas conversas de causar calafrios. Os diretores acostumados a trabalhar na televisão seguem certas estruturas, sabem que há uma razão para que os filmes tenham três atos e as séries de televisão cinco, ou quando introduzir um *cliffhanger*. Mas não desejo me deixar limitar, nem que os espectadores saibam quando se aproxima a publicidade; quero que fiquem perdidos. (CONTRERAS, 2017)

Os questionamentos do cineasta se referem ao formato do filme clássico hollywoodiano, que, de acordo com Bordwell (2005, p. 278), “apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos”. Não é o caso exposto em *Mindhunter*, onde um indivíduo protagonista ainda não sabe o que está buscando e a isso se deve a preocupação de Fincher, pois uma outra característica apontada por Bordwell (2005) é a de que o espectador vai a um filme clássico muito bem preparado, acostumado com uma história canônica, onde conhece os personagens e possui internalizadas as normas cênicas de exposição, de desenvolvimento da linha causal anterior etc.

O mais importante, porém, é que mesmo nesse cinema mais comum o espectador constrói a forma e o sentido de acordo com um processo de conhecimento, memória e inferência. Por mais rotineira e “transparente” que tenha se tornado a fruição do filme clássico, ela continuará sendo uma atividade. E qualquer cinema alternativo, ou de oposição, se utilizará da narração para suscitar tipos distintos de atividade. (BORDWELL, 2005, p. 300-301)

Mindhunter se relaciona de forma complexa com as expectativas consolidadas pelo modelo narrativo clássico no campo do audiovisual, especialmente o cinema e televisão. Aos poucos a narrativa introduz a ideia de que

⁴² CONTRERAS, M. David Fincher: “Não é necessário contratar estrelas, podemos criar algumas novas”. **El País**. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/12/cultura/1507802096_341789.html>. Acesso em 25 out. 2019.

há um perigo à solta e uma nova espécie de criminoso está surgindo, Machado (2000, p. 84) nos indica que esse tipo de construção narrativa é teleológico, se resumindo fundamentalmente em um ou mais conflitos básicos, em que “se estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais”. Desse modo, ficamos à espera do herói que vai resolver esse problema cada vez mais eminente: o FBI? Holden? Bill?. Segundo Eco (1989, p.124) “a série consola o leitor porque premia a sua capacidade de prever; ele fica feliz porque se descobre capaz de adivinhar o que acontecerá, e porque saboreia o retorno do esperado”. Por conta disso, é natural a expectativa pelo desenrolar dos acontecimentos da narrativa, de acordo com as deduções que vamos fazendo.

Em determinado momento do primeiro episódio, uma fala do personagem Bill Tench expressa e resume a situação que vem ocorrendo e comentários semelhantes são feitos por outros personagens ao longo da trama:

Motivo, meios, oportunidade. Os três pilares da investigação criminal no último século. Mas estamos em 1977, e o motivo ficou vago. O que, por que, quem. O que aconteceu? Por que aconteceu assim? O que nos leva para: Quem fez? Uma pessoa é assassinada. Não é violentada nem roubada. Mas o corpo é mutilado postumamente. A questão não é só por que o criminoso fez isso, mas por que fez dessa maneira? Estamos falando sobre... psicologia”. Em seguida, ele levanta outra questão: “Se o assassino não for uma pessoa racional, como a polícia deve agir?”

Em *Mindhunter*, na abertura de todos os episódios ou no começo deles, os espectadores são informados sobre a localização geográfica e, na maioria deles, os *serial killers* são introduzidos na narrativa por meio de diálogos entre os personagens ou cenas (diretas e indiretas), sendo também revelado ao espectador o histórico dos assassinos e quais crimes cometeram. Alguns deles surgem na primeira temporada da série, outros somente são citados, como é o caso de David Berkowitz, conhecido como Filho de Sam e o Assassino da Calibre .44, o primeiro *serial killer* a aparecer em *Mindhunter*, nos dez minutos iniciais do primeiro episódio, não presencialmente, mas estampado na capa de uma revista.



Figura 11 - Berkowitz na capa de uma revista no primeiro episódio da série. Fonte: Netflix

Enquanto Holden aguarda um encontro com Shepard (seu chefe), a câmera se aproxima da mesa e mostra David Berkowitz, dessa maneira, a série introduz indiretamente a temática e interesse por esses criminosos, sem que seja necessário nenhuma menção dos personagens ou presença física dos *serial killers*. Notoriamente, as menções a Berkowitz, são ganchos na narrativa, que servem para demonstrar ao espectador a nova espécie de assassino que está surgindo, de que os personagens tanto falam, bem como ilustrar o interesse crescente de Holden por eles, como podemos constatar em outra cena do primeiro episódio em que o personagem assiste uma aula sobre o *serial killer* em questão. (Figura 12).

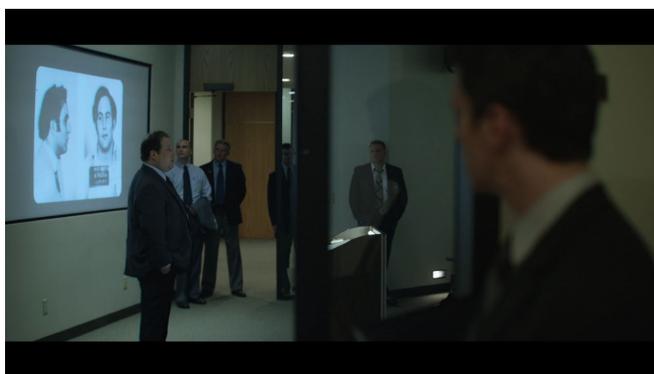


Figura 12 - Holden observa aula sobre David Berkowitz. Bill aparece pela primeira vez. Fonte: Netflix

Outra menção a Berkowitz acontece no segundo episódio, quando vemos Bill assistindo a um jornal que noticia o mesmo assassino, sugestivamente, enquanto Holden se prepara para encontrar Kemper pela primeira vez (Figura 13):



Figura 13 - Berkowitz no noticiário no segundo episódio. Fonte: Netflix

Nesse sentido, podemos perceber a relevância da relação dos personagens com a mídia. A discussão é levantada na série quando jornais começam a noticiar sobre o estudo da Ciência Comportamental e parte da equipe não se sente pronta para estar nos holofotes, bem como quando Holden mostra a Bill recortes de matérias contendo informações sobre um assassino que vão entrevistar (Speck), garantindo um ar ainda mais real aos fatos. Além disso, devemos lembrar que já na abertura da série há destaque ao gravador, que em *Mindhunter* é uma espécie de narrador dos acontecimentos, tornando-se uma ferramenta essencial, ao oportunizar, por exemplo, que os ausentes dos relatos dos *serial killers*, como Wendy, possam tomar as próprias conclusões daquilo que escutam, assim como fora das telas, veridicamente, possibilitou os autores do livro e os caçadores de mentes, porém na ficção acaba servindo para os personagens construírem a própria história junto à narrativa. O que nos remonta a François Jost (2012) quando ele discute essa questão:

A relação dos personagens com a televisão reproduz nossa própria situação em relação a essa mídia, exemplificando o papel que ela desempenha no acesso à atualidade. [...]. A informação continuada desempenha o papel de narrador, como voz *over* nos filmes de antigamente, ritmando constantemente o tempo e realçando aquilo que o telespectador deve saber. [...] Os personagens estão, portanto, no mundo do contador de histórias, do qual a eles participam às vezes escrevendo seu cenário. [...] No mundo das séries, a verdade surge sempre através de imagens: imagens da atualidade que a televisão despeja, ou imagens índices que confundem os culpados. (JOST, 2012, p. 32)

Na série *Mindhunter*, notamos o poder de fala da câmera dentro da narrativa e a linguagem audiovisual assume um papel importante principalmente nas cenas com os assassinos, e especialmente os *serial killers*, pois, mais uma vez, diz Bordwell (2005, p. 287): “se a narração procura esconder o seu conhecimento dos

efeitos e desenvolvimento temporais subsequentes, não hesita em revelar a sua habilidade para, a todo momento, produzir mudanças de perspectiva”.

Sendo assim, o “desemboloramento” do seriado, previsto por Machado (2000, p. 89) e já citado no primeiro capítulo como uma possível causa do sucesso da série norte-americana *The X Files* (1993-1995), é notado também em *Mindhunter*. E de acordo com esse autor, uma tendência das narrativas seriadas é “construir um entrelaçamento de um enorme número de situações paralelas ou divergentes, gerando como resultado uma complexa trama de acontecimentos não necessariamente integrados”. (MACHADO, 2000, p. 94-95). Quem também fala sobre o assunto é Furuzawa (2013b), afirmando que:

Está mudança pode estar ocorrendo em razão do esgotamento da fórmula de casos semanais que acabam se tornando repetitivo para o espectador. Apesar da grande quantidade de séries que ainda são focadas nos “casos da semana”, as narrativas policiais têm se reinventado, dando maior espaço para a história dos personagens e conectando tramas secundárias com as principais. Uma vantagem deste tipo de narrativa é que o telespectador se prende à série querendo saber o que acontecerá com aquela trama que não foi encerrada em episódios anteriores. Dessa forma, os criadores tentam fidelizar seu público, que não poderá deixar de acompanhar a série a cada episódio, para não perder detalhes importantes. (FURUZAWA, 2013b, p. 121-122)

Então, podemos mencionar que *Mindhunter* segue por um emaranhado que alterna entre casos a serem resolvidos, as entrevistas com os *serial killers* e a vida privada dos personagens Holden, Bill e Wendy, além de outras lacunas provocadoras, como as breves histórias no início de cada episódio. A escola itinerante é o elemento central para a criação de tramas paralelas envolvendo os assassinatos (policiais locais pedem ajuda dos agentes do FBI para solucionar casos), ao mesmo tempo em que se torna um contexto para a aplicação das técnicas que estão desenvolvendo. Embora estejam ocorrendo as supracitadas modificações na construção das narrativas modernas, podemos dizer que a ordem dos acontecimentos de uma narrativa clássica também está prevista na série, conforme Bordwell (2005) explana:

Cada cena apresenta etapas distintas. Inicialmente temos a exposição que especifica o tempo, o lugar e os personagens agem no sentido de alcançar seus objetivos: lutam, fazem escolhas, marcam encontros, determinam prazos, planejam eventos futuros. No curso de sua ação, a cena clássica prossegue, ou conclui, os desenvolvimentos de causa e efeito deixados pendentes em cenas anteriores, abrindo, ao mesmo tempo, novas linhas

causais para desenvolvimento futuro. Uma linha de ação, ao menos, deve ser deixada pendente (frequentemente por meio de um “gancho de diálogo”). (BORDWELL, 2005, p. 282)

Percebemos que *Mindhunter* oferece inúmeras referências reflexivas, apresentando abordagens teórico-psicológicas, bem como proposições sociológicas, transformando a narrativa em didática e ainda mais próxima da realidade, pois o espectador aprende junto aos personagens. Jost (2012, p. 44) aponta o fato de as emissoras francesas reconhecerem o caráter pedagógico da ficção realista, “considerando que as adaptações literárias, as biografias, as reconstituições históricas têm um conteúdo cultural e de conhecimento tanto quanto os documentários”. Em *Mindhunter*, nesse sentido, o livro *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, de Erving Goffman, é citado por personagens distintos em episódios e contextos diferentes. A seguir, alguns diálogos que demonstram o que foi dito acima:

Diálogo 1 (primeiro episódio):

Debbie: “O que acha da teoria do Durkheim sobre conduta criminosa?”

Holden: “O que é isso?”

Debbie: “Não sabe quem é Durkheim?”

Holden: “Sei o que é desvio criminoso”.

Debbie: “Aposto que sabe”.

Holden: “Faz parte do meu trabalho”.

Debbie: “Estudamos isso em uma das minhas matérias. Durkheim diz que todas as formas de desvio são desafios à repressão normatizada do Estado”.

Holden: “Então ele é um anarquista”.

Debbie: “Não. Foi a primeira pessoa a sugerir que se há algo errado na nossa sociedade, a criminalidade é uma resposta a isso”.

Holden: “Bem... talvez uma das coisas erradas em nossa sociedade seja toda a criminalidade”.

Debbie: “Eu parto de uma perspectiva sociológica e você parte da perspectiva de um agente”.

Holden: “Entendi”.

Debbie: “Se você realmente for professor, pense nisso”.

Diálogo 2 (oitavo episódio):

Holden: Descrever o que está fazendo pode ajudá-la no seu estudo.

Debbie: É do Erving Goffman. Ele propõe que a vida é como um teatro. Nós nos moldamos para nos encaixar nos papéis que interpretamos.

Holden: O que significa?

Debbie: Por exemplo, há uma expectativa que as moças devem ser legais, que devem sorrir. (...) Uma vez, tentei não sorrir por um dia e me senti estranha.

Holden: Por que? Você não é sorridente.

Debbie: Mesmo assim, me senti esquisita e assustei as pessoas. Gente estranha me perguntava: Você está bem?

Holden: Você queria sorrir?

Debbie: Não quando me dei conta do que fazia. Goffman diz que usamos essas máscaras para deixar os outros à vontade. Como seus ternos.

Holden: Não falemos das minhas roupas.

Debbie: Seu terno é o uniforme que usa para se encaixar em Quantico.

Holden: Não quero me encaixar.
Debbie: Todos tentam se encaixar.

Anteriormente, no sexto episódio, Wendy estava em um jantar com um casal de amigos e sua então namorada, Annaliese, disse:

Goffman viu a conexão entre os tipos de atos ou máscaras que as pessoas usam em suas vidas ou em apresentações teatrais. Na interação social ou teatral, há uma área no palco onde indivíduos ou atores, conforme o caso, aparecem perante a plateia. Mas tem de existir os bastidores, um lugar escondido, onde os indivíduos podem ser eles mesmos.

Em *Mindhunter*, no segundo episódio, há um diálogo entre os personagens Holden e Debbie, que insinua à glamourização dos assassinos, abordada no final do capítulo 1, e nos traz um paradoxo, uma espécie de metacrítica, devido à própria temática abordada na série (Figura 14). A fala de uma promotora (Esther), que aparece brevemente em uma cena do décimo episódio, também nos leva a ponderar sobre o assunto, quando ela diz:

[...] Esqueçam a TV, pois nunca mostra a experiência da vítima. (...) Nunca ouvirão os gritos da mulher sendo estuprada no *Arquivo Confidencial*. Não vão sentir o cheiro de carne queimada pelos cigarros no corpo dela no *Hawaii Five-0*. (...) A questão é que quando passa da ideia abstrata de assassinato para a realidade visceral, você perde a objetividade. Só quando sente a dor dessas vítimas e de suas famílias é que pode ver a extensão da escolha que o assassino fez. É essa escolha que sela o destino dele.



Figura 14 - Cena em que Holden e Debbie conversam sobre Berkowitz. Fonte: Netflix.

Por essa razão, Jost (2012, p. 27-28) nos indica que “não há necessidade de copiar fielmente todos os detalhes de um universo, profissional ou não, para que ele nos pareça familiar”. O autor considera que para preencher a lacuna entre o mundo real e ficcional, são suficientes algumas portas de acesso que permitam dominá-lo e a primeira delas é a atualidade. “É atual aquilo que *persiste*, aquilo que sejam os telespectadores americanos ou não, sentem como contemporâneo”. (2012, p. 29). Em seguida, somos apresentados ao termo “banho de imersão”, para explicar “as reações dos personagens dos quais funda a psicologia: ele motiva seus objetivos e, ao mesmo tempo, coloca o herói em uma situação que o espectador se identifica” (2012, p. 30). Assim sendo, encontramos essas características em *Mindhunter*, conforme Melo (2018) nos detalha a seguir:

A série mostra as diferentes etapas da pesquisa e da consequente produção de conhecimento científico: a inquietação inicial a respeito de um fenômeno, o momento em que o fenômeno se torna objeto de interesse científico, a busca por um conhecimento teórico que ajude a explicar o fenômeno, a realização da pesquisa de campo, o desenvolvimento de metodologia e os ajustes nessa metodologia para maior aferição de dados, os dilemas éticos a respeito do modo como se conduz as entrevistas, a análise de resultados e redefinição da metodologia, e de premissas, a partir dos resultados, a conceituação e formulação de proposições a respeito do fenômeno. Na primeira temporada de *Mindhunter*, Holden Ford, *alter ego* do agente do FBI que é autor do livro original, passa por todas essas etapas, demonstrando um certo fascínio pelos casos. Sua ânsia por entender as motivações dos assassinos afeta o seu comportamento e o modo como convive com as pessoas próximas, contaminando suas relações pessoais. (MELO, 2018, p. 5)

Uma outra questão tratada no capítulo anterior: a influência da ficção na realidade, também surge em *Mindhunter*. Durante entrevista aos agentes Holden Ford e Bill Tench, no segundo e terceiro episódio, o *serial killer* Edmund Kemper diz que tirou muitas ideias dos programas policiais, assunto mencionado em outro momento, no décimo episódio, por outra personagem, a promotora Esther: “Quando falo com o júri, sempre pergunto: Vocês assistem à TV? A maioria assiste. E digo: Quem assiste aos programas policiais? É aí que vai saber se o júri é esperto ou burro”. Embora em lados opostos da lei, essa fala vai ao encontro do que Kemper diz, no segundo episódio, citando o exemplo de não cair em armadilhas, por ter aprendido como funcionam as mentes dos investigadores. Holden pergunta qual tipo de armadilha, e ele responde: “A clássica é falar demais sobre os crimes. Interesse excessivo. Tem de ser casual. Fizeram de tudo pra me pegar, mas sou experiente.

Não abro a boca e pronto”. No terceiro episódio, ao ser questionado por Bill se a violência no cinema o fez matar mulheres, Kemper se refere a maneira como os filmes representam uma morte e como ela acontece de fato, levando em conta sua visão distorcida da realidade. O assassino em série diz:

– O que quero dizer é que a realidade não funciona do jeito que se espera. Quando você esfaqueia uma pessoa, ela deve cair morta. Ela faz [imita pessoa caindo]... e morre, certo? Na verdade a esfaqueada tem queda de pressão e sangra devagar até morrer. Eu hesitava, não gostava. Tudo isso remonta à minha incapacidade de me comunicar social e sexualmente. Tinha muito medo de falhar nas minhas relações homem-mulher, e até de conversar com uma moça. Queria me comunicar.

Se Metz (1972, p.19) diz que o movimento da imagem dá uma forte impressão de realidade, podemos dizer que o som aprofunda o realismo em *Mindhunter*, uma vez que de acordo com Martin (2005, p. 28), “é igualmente um elemento decisivo da imagem pela dimensão que acrescenta ao restitui-lhe o ambiente dos seres e das coisas que sentimos na vida real”. O uso constante do gravador pelos personagens, aprimorando o processo das entrevistas, e a ênfase que é dada ao dispositivo em diversos momentos, nos faz pensar sobre o realismo do som e a reprodutibilidade dele. Além disso, a trilha musical potencializa algumas escaladas de tensão e favorece a ambientação dos anos 70, mas também fornece alusões adicionais, como na cena em que a canção *Psycho Killer*, dos *Talking Heads*, é tocada no final do segundo episódio, enquanto Holden e Bill descem o elevador, após aprovação do chefe para o andamento das entrevistas e conseqüentemente realocação de ambos para um escritório no porão. Conforme Schechter (2013, p. 447), a música em questão é um clássico do *rock* que lida com a figura do *serial killer*. Sabendo que a letra trata dos pensamentos de um assassino desse tipo, objeto de estudo dos agentes, enxergamos a referência intencional, que estabelece uma relação intertextual.

Ao analisar o dialogismo intertextual, Umberto Eco (1989, p. 129) considera que existe um duplo Leitor Modelo: “o primeiro usa a obra como um dispositivo semântico e é vítima das estratégias do autor que o conduz passo a passo ao longo de uma série de previsões e expectativas”, enquanto o segundo “avalia a obra como produto estético e avalia as estratégias postas em ação pelo texto para construí-lo justamente como Leitor Modelo de primeiro nível”. Podemos dizer que as reflexões citadas ao longo dessa análise e demonstradas na narrativa de *Mindhunter*, seriam

percebidas somente pelo leitor de segundo nível, que, ao contrário do leitor ingênuo, é aquele que “se empolga com a serialidade da série e não tanto com o retorno do mesmo, mas pela estratégia de variações, pelo modo como o mesmo inicial é continuamente elaborado de modo a fazê-lo parecer diferente” (1989, p. 129). Essas características sustentam a familiaridade do espectador com o real, então podemos dizer que “os casos citados põem em jogo uma enciclopédia intertextual: temos textos que citam outros textos, e o conhecimento dos textos anteriores é pressuposto necessário para a antecipação do texto em exame” (ECO, 1989, p. 127).

Para Balogh (2002, p. 38), o real e o ficcional estão se confundindo sempre, “assim sendo, há um gradual esboroamento das fronteiras, no pretérito bem mais precisas, entre o que é ficcional e real, entre o que é ficcional e informativo”. Os diferentes tipos de *merchandising* inseridos no universo ficcional são apontados pela autora como uma extensão da cotidianidade das novelas, mas também podemos aplicá-lo às séries.

Nos serviços de *streaming* como a Netflix, diferentemente da televisão aberta ou fechada, não há intervalos para os comerciais, dessa maneira, o espectador recebe a publicidade dentro dos próprios programas, estimulando comportamentos de consumo e cidadania, que são citados por Bianchini (2018, p. 59) como uma “associação comercialmente bem-sucedida entre entretenimento, publicidade e consumismo, presente nas raízes que sustentam a indústria televisiva e molda as práticas corporativas que se institucionalizaram no meio”.

Consequentemente, no quarto episódio de *Mindhunter*, notamos por exemplo, propaganda indireta para o refrigerante *Pepsi*, visto que sem qualquer razão a marca somente aparece ao fundo de uma cena, conforme vemos na figura 15. O refrigerante *Big Red* (Figura 16), por sua vez, tem mais destaque, uma vez que é solicitado como moeda de troca pelo *serial killer* Montie Ralph Rissel, entretanto, não temos certeza se a marca é real pelo fato de não ser tão popular quanto a anterior, pelo menos aqui no Brasil.



Figura 15 - O merchandising da Pepsi em *Mindhunter*. Fonte: Netflix



Figura 16 - O refrigerante *Big Red*. Fonte: Netflix.

De forma metanarrativa, a publicidade, inclusive, é um tema dentro da própria trama, depois de sermos apresentados ao caso do *serial killer* Jerry Brudos, que colecionava catálogos de sapatos femininos e, conforme veremos adiante, tinha fetiche por esse objeto, além de atrair suas vítimas sob o pretexto de fotografá-las para serem modelos. Os personagens Bill e Holden conversam sobre o assunto no diálogo abaixo:

Bill: Ei, Holden. Isso faz você ficar com tesão? [entrega uma revista]. Mas é sexy, não é?

Holden: Não acho.

Bill: Acha muito diferente disto? [entrega fotos tiradas por Brudos]

Holden: Acho muito diferente.

Bill: Talvez para nós. Essa aqui... Essa poderia estar na *Playboy*, fácil. Filmes, TV. A clássica dama aflita.

Holden: O que quer dizer? A publicidade cria psicopatas? Homens são perversos?

Bill: Não, mas o sexo é nosso gatilho. Wendy deve ter uma teoria.

Essa cogitação também está presente no livro *Mindhunter*, quando Douglas e Olshaker (2017, p. 134) falam sobre o assassino em questão, afirmando que nem “todos os homens que se sentem atraídos por salto agulha ou ficam excitados com

sutiãs e calcinhas de renda preta estejam destinados a uma vida de crime” e complementam que, se isso fosse verdade, a maioria deles estaria presa.

Portanto, conforme Jost (2012, p. 43), “o que se chama de realismo, não é a assimilação do real ao conhecimento (ou saber) a respeito do objeto que se descreve; quanto mais se conhece mais se será realista”. Diante disso, podemos dizer que o realismo na série é ampliado não somente pelos fatos reais nos quais é baseada, mas também pelo fato de “cabem ao(à) espectador(a) estabelecer as relações entre fatos e informações, construindo por si próprio o conhecimento”. (MELO, 2018, p.10).

Dessa maneira, podemos dizer que a narrativa de *Mindhunter* é realista e complexa, com traços clássicos e contemporâneos, e sobretudo nos permite enxergar que o real e o ficcional não estão separados, mas isso não quer dizer que sejam nem pretendam ser a mesma coisa, conferindo-lhe, por fim, a verossimilhança.

3. Análise da construção dos personagens

Pallottini (1989) diz que “personagem é pessoa imaginária; para a sua construção o ator reúne e seleciona traços distintivos do ser - ou de seres - humano, traços que definem e delineiem um ser ficcional adequado ao seu criador”. Logo, podemos dizer que o realismo presente em *Mindhunter* é reforçado não somente pela representação da realidade numa obra fictícia, mas também pela construção dos personagens inspirados em pessoas reais, representando-as.

O autor, na criação de um personagem, desenha um esquema de ser humano; preenche-o com as características que lhe são necessárias, dá-lhe as cores que o ajudarão a existir, a ter foros de verdade. Uma verdade, é claro, ficcional. Não se trata de ter um personagem que seja a cópia real de uma pessoa qualquer, viva, existente, conhecida do autor. Mas de criar um ser de ficção, que reúna em si condições de existência; que tenha coerência, lógica interna, veracidade. Um ser que *poderia ter sido*, não necessariamente um ser que é. (PALLOTTINI, 1989, p. 12)

Os personagens contrários ou contraditórios citados por Balogh (2002) como sendo uma característica necessária a uma narrativa podem ser reconhecidos, em *Mindhunter*, nos agentes do FBI, Holden Ford e Bill Tench, e também na psicóloga que os auxilia, Dra. Wendy Carr. Juntos, estão investigando a mente desta nova espécie de criminosos, os *serial killers*, na trama representados por Edmund Kemper, Montie Rissel, Dennis Rader e Jerome Brudos. O problema enfrentado pelos heróis é como entender e entrar nas mentes dos assassinos, se antecipar a eles e capturá-los.

As mulheres ocupam lugar de destaque em *Mindhunter*. Deborah “Debbie” Mitford (Hannah Gross) e Wendy Carr têm personalidade, opiniões próprias, ambas estudam e têm voz na série. Os homens as procuram em busca de conselhos e na maioria dos diálogos, elas são mais racionais do que eles, provavelmente por conta do pensamento crítico proveniente do ambiente universitário de que fazem parte. Quando as duas se conhecem, conversam sobre assuntos acadêmicos que Holden desconhece: “Não tenho medo de estar rodeado de mulheres mais inteligentes que eu”, ele diz. Wendy responde: “Os homens dizem isso, mas raramente é pra valer”. E Debbie sai em defesa do namorado: “É pra valer. Ele tem muitas falhas, mas essa não é uma delas”.

Na vida real John Douglas, Robert Ressler e Ann Burgess são considerados heróis, afinal, juntos desenvolveram uma metodologia capaz de colocar atrás das grades diversos criminosos e até mesmo se anteciparem a eles. Mas e na série?

3.1. O herói... ou os heróis em *Mindhunter*?

Conforme vemos em *Mindhunter*, o FBI não prende *serial killers*. “Esse é um retrato bastante hollywoodiano. Na verdade, o FBI só tem jurisdição para investigar diretamente casos que ocorram em propriedade federal ou reservas indígenas”. (CASOY, 2017, p. 45). Segundo a autora, o FBI é consultado com frequência para fazer o perfil do criminoso em casos que estão sendo investigados e que esgotaram todas as outras possibilidades. É também o que nos revela Douglas:

Na Unidade de Apoio Investigativo que integra o Centro Nacional de Análise de Crimes Violentos do FBI, em Quantico, não capturamos criminosos. É bom repetir isto: nós não capturamos criminosos. A polícia local captura criminosos e, considerando a imensa pressão à qual é submetida, faz um trabalho excelente. O que procuramos fazer é oferecer assistência, dando foco às investigações, e depois sugerir técnicas proativas que possam ajudar a revelar o criminoso. Uma vez que o tenham capturado — e, mais uma vez, enfatizo que são eles, não nós —, tentamos formular uma estratégia para ajudar o promotor a extrair a verdadeira personalidade do réu durante o julgamento. (DOUGLAS; OLSHAKER, 2017, p. 28)

A figura do detetive policial é nítida em *Mindhunter*, obviamente reforçada pela presença do FBI. Os próprios personagens nos remetem a isso, quando no terceiro episódio, durante uma comemoração na delegacia, em Sacramento, após o perfil psicológico traçado por Holden e Bill levar à prisão de Dwight Taylor, o personagem Roy Carver fazer uma referência a Sherlock Holmes (Figura 17), em mais um exemplo de como a ficção é usada para ilustrar a “realidade”. Jost (2012, p. 54) aponta que “o conhecimento da psicologia, as deduções realizadas a partir dos interrogatórios, a análise dos fatos e gestos que estavam no centro da série policial clássica não são mais suficientes”. Sendo assim, encontramos em *Mindhunter* características que apontam para essa tendência, ao analisarmos a forma como a temática é abordada pela série.

Há a necessidade de observação dos comportamentos dos indivíduos trancafiados para conhecer sua verdade. A transparência parece definitivamente perdida, tanto para os heróis das ficções como para os

candidatos da telerrealidade, e a verdade se encontra tanto na intimidade da matéria como na profundidade da alma. (JOST, 2012, p.54)

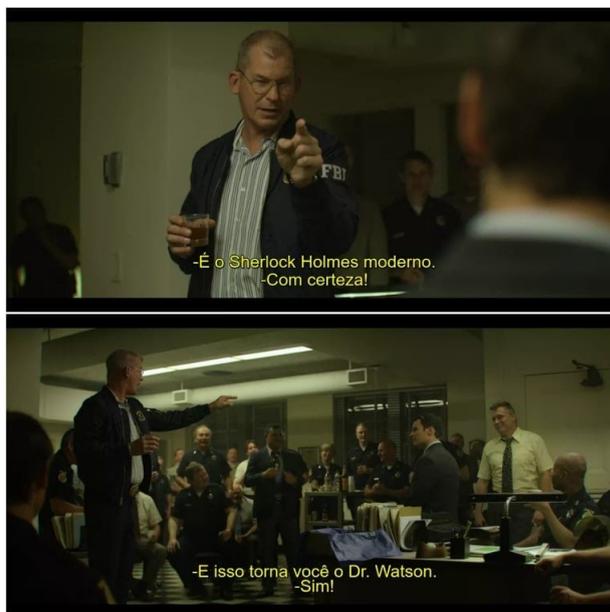


Figura 17 - Roy Carver diz no terceiro episódio: “Soube que queria ser detetive na terceira série, depois de ler *Um Estudo em Vermelho* de Sir Arthur Conan Doyle. Esse cara aqui? (apontando para Holden). É o Sherlock Holmes moderno. E isso torna você o Dr. Watson (Bill)”. Fonte: Netflix

Embora muitas vezes a trama fique centrada em Holden Ford, personagem inspirado no autor do livro, podemos dizer que ele não ofusca Bill Tench e Wendy Carr, por isso consideraremos que os três são heróis na trama, desempenhando bem os seus papéis. Jost (2012) aponta uma mudança na forma como esse tipo de personagem está sendo representado nas narrativas seriadas. Conforme o autor, “a impressão de que as séries atuais são mais *realistas* do que as mais antigas sustenta-se nessa erosão progressiva do herói superior aos humanos e ao seu contexto” (JOST, 2012, p. 36). Nesse sentido, o herói monolítico, feito de um único sentimento, de uma vontade sem conflitos, deu espaço ao herói com dimensões humanas, abrindo espaço para interferências da vida privada na vida profissional. Outra característica dessa transformação é justamente o fato de não haver um único herói, mas um grupo deles.

Essa fragmentação vai-se fundar sobre uma nova relação com os telespectadores. Ao passo que a ficção com o herói único privilegia fortemente os seres excepcionais, as séries com heróis coletivos giram em torno de personagens com dimensões *humanas*. Isto traz consigo duas consequências: em primeiro lugar, o grupo e suas relações internas são privilegiadas, como indicam os títulos (*New York Police, District, Police District, Police Judiciaire, CSI*). Essa humanização leva a colocar em destaque mais a instituição ou o seu *modus operandi* que uma personalidade

excepcional; mais a polícia científica, por exemplo, que um determinado detetive. Às intuições geniais do herói positivo corresponde hoje ao trabalho de dedução desenvolvido em grupo, do trabalho de campo ao laboratório. (JOST, 2012, p.37)

Jost (2012, p. 34-35) também indica cinco modos ficcionais evidenciados pelo crítico canadense Northrop Frye, úteis para a compreensão das ficções televisuais:

1. o modo mítico, onde há ficções sobre super heróis, seres naturalmente superiores aos humanos e seu ambiente;
2. o modo romanesco, com ficções sobre personagens em grau superior aos seres humanos e seu ambiente, porém, nesse caso o herói é humano, mas tem alguma habilidade adquirida, como a faculdade de se tornar invisível;
3. o modo mimético alto: ficções sobre um herói em grau superior, em relação aos outros humanos, mas não ao seu ambiente, pois possui dons quase paranormais;
4. o modo mimético baixo: ficções sobre personagens iguais aos seres humanos e ao seu ambiente, oscilando entre sua vida profissional e privada;
5. o modo irônico: ficções sobre personagens inferiores em força e inteligência, comum em *sitcoms*.

Identificamos em *Mindhunter* heróis do modo mimético baixo: seres humanos comuns e sem super poderes, que possuem defeitos, problemas familiares e se afetam com a carga emocional do trabalho. Jost (2012, p. 35) complementa que, segundo Frye, “ao longo da história a literatura passou gradualmente do tipo de ficção elevada aos modos baixos” e conclui que podemos dizer o mesmo das séries. A seguir apresentaremos o trio de heróis e seus dilemas.

3.1.1. Holden Ford

É um agente especial do FBI, baseado em John Douglas e interpretado por Jonathan Groff. No começo da série atuava diretamente como negociador de reféns e estava frustrado no trabalho, levantando indagações acerca das técnicas utilizadas. Por essa razão, seu chefe (Shepard), o designa para dar aulas na mesma área, em vez de ir às ruas.

O personagem é genuinamente curioso e intuitivo, e suas inquietações só aumentam ao longo dos episódios. A princípio, não tem ideia do seu objetivo, e essa

é uma dimensão humana do herói mimético baixo, conforme a classificação apresentada por Jost (2012). Devemos notar que a capacidade de Holden de entrar na mente dos criminosos e se colocar no lugar da vítima não o torna um herói romanesco, apesar da habilidade recém-adquirida. O agente Ford é transformado em um “caçador de mentes” (expressão que dá origem ao nome do livro e da série), uma espécie de novo Sherlock Holmes, com capacidade dedutiva e de leitura das pessoas, sendo esse o seu ponto forte.



Figura 18 - John Douglas (à esquerda) e o personagem Holden Ford. Fonte: *Men's Health*

Em *Mindhunter*, Holden encontra Debbie Mitford em um bar no primeiro episódio da série, ao conhecê-lo ela se apresenta como estudante de pós-graduação, cursando mestrado em Sociologia, a caminho do doutorado. Desde sua aparição percebemos que Debbie é independente, afinal, ela vai sozinha a um bar comemorar seu aniversário e é dotada de liberdade sexual. Os dois formam um casal improvável, composto por um agente do FBI e uma *hippie*, sendo que ele é um homem intuitivo de 29 anos, e ela, uma mulher racional de 24 anos, criando uma espécie de equilíbrio e contrariando a tradicional distribuição de papéis no cenário familiar.

Segundo Jost (2012, p. 37), a criação de casais de personagens visa humanizar a imagem do herói: “Essa dualidade permite, de um lado, construir oposições de traços que fornecem aos telespectadores o prazer de partilhar de sua ligação e, de outro lado, ilustrar os pontos de vista contraditórios sobre a realidade”. Holden tem Debbie como uma confidente e em diversos momentos da série, ela o instiga a desenvolver novos pontos de vista, e ele reconhece isso, assimilando o conhecimento dela e aplicando nas entrevistas com os assassinos. Debbie é uma mulher inteligente, com senso crítico apurado e uma influência completamente

positiva para ele, conforme é possível observar em mais um diálogo do casal no segundo episódio:

Debbie: Você está obcecado. Não para de falar nele.
 Holden: Pense em tudo que podemos aprender com um cara como Kemper. Ele chamou isso de vocação.
 Debbie Matar mulheres? Nossa! Como consegue lidar com isso?
 Holden: Não conseguia atraí-las. Não tinha habilidades sociais.
 Debbie Muitos caras seriam descritos assim. Por que odeia mulheres?
 Holden: Deveria perguntar.
 Debbie Mas não diretamente.
 Holden: Não?
 Debbie Parece o tipo de pessoa que diz o que você quer ouvir. Primeiro tem que desarmá-lo.
 Holden: Quer dizer... o quê?
 Debbie Pergunte a ele sobre coisas pessoais. Aproxime-se, escute com atenção.
 Holden: Eu faço isso.
 Debbie Mantenha seus braços descruzados. Copie os movimentos dele. Incentive-o a falar de coisas que o entusiasmam.

O cruzamento entre a vida privada e profissional, apontado por Jost (2012) como característica de ficções televisuais do modo mimético baixo, nos leva a considerar, por exemplo, duas situações envolvendo *Um Dia de Cão* (1975) durante o primeiro episódio: inicialmente Holden e Debbie assistiram ao filme no cinema (Figura 19) e pouco depois, o agente resolve exibi-lo na sua aula de Negociação de Reféns (Figura 20), chegando a conversar com Shepard sobre a possibilidade de voltar a estudar na universidade para se atualizar academicamente, ao se especializar em Psicologia Criminal Contemporânea Aplicada. A obra citada, baseada em fatos reais, deixou o personagem reflexivo, e podemos dizer que o desejo de aplicar o que aprendeu através de uma representação ficcional de eventos verídicos fica explícito nesse momento em que ficção e realidade se encontram dentro da própria série, mas não necessariamente representada de acordo com a sucessão na vida real. O que nos faz retomar a um diálogo ainda no primeiro episódio, quando Bill diz a Holden: “Caras da sua idade não voltam a estudar. Acham que enfraquece sua autoridade”. Ao que Holden responde: “Eu esperava que me desse autoridade”. No livro em que a série é baseada, a situação é mencionada no seguinte trecho:

Também assistimos ao filme *Um Dia de Cão*, de Sidney Lumet, que acabara de ser lançado, no qual Al Pacino interpreta um homem que assalta um banco a fim de conseguir dinheiro para a operação de mudança de sexo do

seu amante. O filme é baseado em um caso real envolvendo reféns ocorrido em Nova York. Foi esse caso, e a prolongada negociação decorrente, que levou o FBI a convidar o capitão Frank Bolz e o detetive Harvey Schlossberg, do Departamento de Polícia de Nova York, para atualizar as técnicas de negociação de reféns da academia, já que se tratava de uma área na qual os nova-iorquinos eram reconhecidos como referência no país. (DOUGLAS; OLSHAKER, 2017, p. 88)



Figura 19 - Holden e Debbie saem do cinema após assistirem *Um Dia de Cão* no primeiro episódio. Holden opina sobre o protagonista do filme: “Ele era muito perturbado, mas de certa forma gostei dele”. Debbie diz: “Você tem empatia”. Fonte: Netflix.



Figura 20 - Holden exibindo *Um Dia de Cão* na aula de Negociação de Reféns no primeiro episódio. Fonte: Netflix.

“Um assassino que não se cala é um presente”, assim Holden define Kemper. O interesse do agente pelos *serial killers* não o transforma em um personagem mau, pois a série nos dá indícios demonstrando que, a princípio, ele é realmente um homem intuitivo, que não sabe o que está fazendo e enfrenta dilemas por conta disso.

Um herói, para ser bom personagem, tem de atender às regras da *areté* heróica. Mas, também, ter de ter semelhança com o ser humano, tem de ter relação com o que nós, espectadores, entendemos ser próprio de todo ser humano. Se não for assim, não haverá forma de nos relacionarmos com ele, em termos de terror e piedade. (PALLOTTINI, 1989, p.18)

A obsessão do personagem pelos assassinos seriais pode chegar a ser irritante em vários momentos, tanto para os colegas de trabalho e a namorada, quanto para os espectadores, mas também pode servir para representar o fascínio que o tema exerce sobre as pessoas. Em determinada cena do terceiro episódio, Holden diz: “Não posso deixar esses caras me afetarem. Como eles veem sexo”. Debbie complementa: “E as mulheres”. Entretanto, percebemos que isso vem ocorrendo acentuadamente no momento em que no final do sétimo episódio, Holden lembra de Jerome Brudos, *serial killer* que tinha fetiche por sapatos, enquanto Debbie, em uma tentativa de agradá-lo, faz uma performance sensual usando salto agulha, e ele não consegue corresponder, deixando-a frustrada, principalmente por ela imaginar que o motivo seja Wendy e não um dos assassinos que ele anda entrevistando. A partir de então, notamos o afastamento do casal, ao qual se acrescentará uma posterior traição de Debbie, uma reconciliação e o rompimento.

A cada encontro com os assassinos Holden se torna mais confiante e como um tipo de osmose, vai absorvendo algo das pessoas que o cercam: conhecimento sociológico, psicológico, habilidade de dialogar e capacidade de se impor. Especialmente, ele absorve de cada *serial killer* um pouco sobre a mente humana, de um novo tipo de criminoso e Edmund Kemper acaba sendo o seu maior professor.

Entretanto, ao longo do final da primeira temporada o ego do agente infla e ele passa a ser prepotente, agindo como dono da razão e impulsivamente, desobedecendo a lógica da metodologia que estava sendo desenvolvida, colocando em risco o trabalho da equipe ao usá-lo para campanhas pessoais e conseqüentemente a validade do estudo. Em troca, ganha a reprovação de todos a sua volta: Shepard, Bill e Wendy. Ele passa a enfrentar o chefe, chegando a dizer: “Tudo começou com minha intuição. Entrevistei Kemper. Sem mim, não haveria estudo nem financiamento”. E em outro momento: “Se quer trufas tem de ir para a lama com os porcos”. Além de chegar a afirmar que o único erro que cometeu foi duvidar dele mesmo. Os diálogos abaixo, ocorridos no décimo e último episódio demonstram a presunção crescente do personagem, que também tem a desaprovação da namorada.

Holden: Publicidade faz bem.

Wendy: Não. Vamos concordar que não estamos prontos para aparecer na TV?

Holden: Eu não dei uma entrevista.
 Bill: Mesmo que sejamos corretamente descritos, as pessoas não deveriam ler sobre nós.
 Holden: Por que não?
 Bill: Porque não.
 Holden: Bill...é possível que esteja zangado porque não mencionaram você no artigo?
 Bill respira fundo e sai da sala sem responder.

Em tom de censura, diante da empolgação do namorado ao lidar com os assassinos, Debbie compara Holden a Perry Mason, um advogado fictício criado por Erle Stanley Gardner, que aparece em mais de 80 histórias, nas quais tem de defender seus clientes de acusações de assassinato, tendo se tornado mais conhecido pela série de televisão homônima, além de aparecer também no cinema e no rádio.

Debbie: Holden você o levou a uma reação emocional.
 Holden: Coloquei um assassino de crianças na cadeia.
 Debbie: Como Perry Mason?
 Holden: Isso mesmo.
 Debbie: Só que o Mason não se excitou com isso.
 Holden: Pare de me analisar.
 Debbie: Não estou analisando.
 Holden: Você sempre diz isso.
 Debbie: Estava falando do seu trabalho. É como nos comunicamos. Você fala de seu trabalho e eu dou minha opinião.
 Holden: Talvez eu não queira sua opinião.
 Debbie: Quando não estou de acordo com você.
 Holden: Poderia ser só minha namorada? Poderia só escutar?
 Debbie: Calar a boca e adorar você?
 Holden: Poderia tentar. Só uma vez.

Em contrapartida, observamos que Holden adota uma postura mais humilde com Kemper, que parece ser o único que o entende, até mais do que ele mesmo:

Kemper: Agora é um especialista?
 Holden: Não.
 Kemper: Mas fala como se fosse.
 Holden: Não sou um especialista.
 Kemper: Mas quer ser, não quer?
 Holden: Sim.

A demonstração de intimidade entre os personagens antagônicos, o “vilão” Edmund Kemper e o “herói” Holden Ford, certamente é algo que traz desconforto não somente aos colegas de trabalho, mas também ao espectador que carregue expectativas mais convencionais, o que Eco (1989) chamaria de leitor ingênuo,

justamente por termos conhecimento dos crimes horrendos que foram cometidos na vida real por esse *serial killer*. Exemplo disso é o momento em que o agente fica cético quando Brudos diz que Kemper chamou ele e Bill de idiotas.

A sucessão de problemas que se inicia na vida profissional e privada de Holden, em decorrência do comportamento controverso do personagem, culmina em uma investigação pelo Conselho de Responsabilidade Profissional e no término do namoro. No episódio final, durante o encontro decisivo com Debbie, ela lhe diz: “Nos últimos dias andei pensando em como nos conhecemos. Você era doce e curioso”. O tema do relacionamento amoroso entre Holden e Debbie nos conduz a Bordwell (2005), quando ele fala da estrutura da narrativa clássica:

Geralmente o *syuzhet* clássico apresenta uma estrutura causal dupla, duas linhas de enredo: uma que envolve o romance heterossexual (rapaz/ moça, marido/mulher), e outra que envolve uma outra esfera – trabalho, guerra, missão ou busca, relações pessoais. Cada linha possui um objetivo, obstáculos e um clímax. (...) Na maioria dos casos, a esfera do romance e a outra esfera de ação são distintas, porém interdependentes. A trama pode finalizar uma das linhas antes da outra, mas é comum as duas coincidirem no clímax: a resolução de uma deflagra a resolução da outra (BORDWELL, 2005, p. 280- 281)

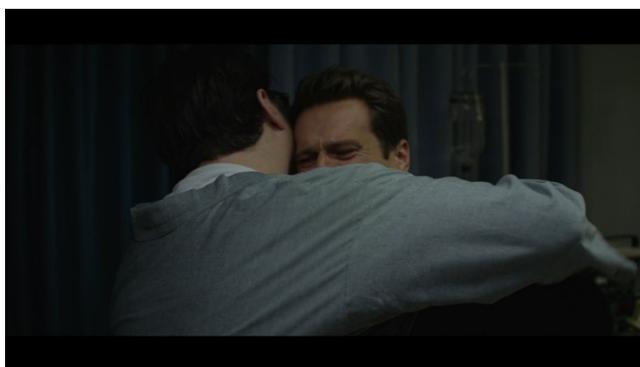


Figura 21 - No último episódio Kemper abraça Holden e ele foge. Fonte: Netflix

O personagem se sente encurralado, e parece que lhe resta são os *serial killers*. Dessa maneira, ele resolve relutantemente atender aos chamados de Kemper e ir visitá-lo. Holden que já agia como um amigo íntimo de Kemper, está completamente diferente na última visita ao criminoso, diante das transformações que sua personalidade e comportamento sofreram, conforme mencionamos acima. Semelhantemente ao primeiro encontro, em que sua tensão e horror eram latentes, o que era, inclusive, percebido por Kemper, assim é a última cena entre os dois, tal como o fato de não saber responder porque está lá, quando questionado. Entretanto, a resposta que obtém é um abraço (Figura 21), um alerta que desperta

todo o seu desespero. Holden foge da sala, talvez por finalmente compreender que não tem mais ninguém e ultrapassou limites significativos ao desenvolver empatia pelo assassino serial e temendo se igualar por conseguir interpretar tão bem o que se passa em suas mentes. Holden termina a primeira temporada da série com um ataque de pânico, por conta de todos os conflitos que vem sofrendo interna e externamente.

3.1.2. Bill Tench

O personagem de Bill Tench, 44 anos, interpretado por Holt McCallany, é um agente especial da Unidade de Ciência do Comportamento do FBI, baseado em Robert Kenneth Ressler, que cunhou o termo *serial killer*. A série apresenta, inclusive, o momento em que o termo é criado em substituição a “assassino sequencial”, usado até então. Casado e com um filho, à primeira vista, Bill Tench, possui uma família tradicional, porém ao longo dos episódios descobrimos os problemas que enfrenta em casa, devido às frustrantes tentativas de gravidez junto à esposa Nancy (Stacey Roca). O casal solucionou a questão adotando Brian (Zachary Scott Ross), mas o garoto não corresponde às expectativas do pai adotivo. A fala abaixo, no quarto episódio, resume uma parte da sua vida:

Nós adotamos um menino, faz três anos. Ele está com seis anos. Nancy sempre quis uma família. E eu também. Mas não podemos ter filhos biológicos, então... Não está dando certo. Ele é um menino lindo. Primeiro, achamos que era apenas quieto, um bebê quieto, nada de errado com isso. Ele sabe falar, mas não fala. Sinto que estamos falhando com ele. [...] Talvez ele já fosse assim, mas é extenuante. Deveria ser algo muito legal, ter um filho. [...]



Figura 22 - Robert Ressler à esquerda e o personagem Bill Tench. Fonte: *Men's Health*

É mais um herói imperfeito que *Mindhunter* nos apresenta, apesar de ser mais racional do que Holden. Bill prefere jogar golfe do que estar com a própria família. Por possuir defeitos, como um herói do modo mimético baixo, permite que a vida privada interfira cada vez mais no trabalho e vice-versa. Além disso, é dotado de traços diferentes e contraditórios, como qualquer um de nós. Mesmo assim, nos afeiçãoamos ao personagem, que faz o tipo rabugento, cético, desconfiado. Para Jost (2012, p. 38), “[e]sse modo mimético baixo, que se identifica rapidamente com o realismo, permite que cada um de nós se reconheça neste ou naquele personagem e que imagine suas relações à imagem de nossa família”. O autor também afirma que pesquisas apontam que a ligação dos telespectadores com as séries depende muito da sua ligação com os heróis. “Como nasce essa relação particular? De suas qualidades ou de defeitos? Da maneira como os roteiristas nos fazem conhecê-los? Do meio no qual eles evoluem mais do que devido à sua personalidade?” (2012, p. 33), ele questiona.

Percebemos que Bill é um pai ausente e, aos poucos, *Mindhunter* nos leva a fazer um paralelo com a infância problemática dos *serial killers* que são estudados por ele e seus parceiros. Um diálogo com Holden no sexto episódio nos expõe essa impressão:

Bill: É sempre a mãe, não é? Todos têm uma mãe louca ou zangada.
 Holden: Ou um pai ausente. [...] Talvez não tenha nada a ver com as mães.
 Bill: Os pais não são sempre ausentes? [frase que Debbie já falou em outro momento]. Meu velho nunca estava por perto. [...]
 Holden: Seu pai não falava com você?
 Bill: Não.
 Holden: Mas você fala com Brian.
 Bill desvia da conversa oferecendo outra bebida ao parceiro.

Por ser mais velho que o parceiro, Bill é paternal com ele em muitos momentos, em uma contradição com relação à forma como trata o próprio filho, uma criança. Por exemplo, mesmo discordando das ideias e atitudes de Holden, ele o aconselha na primeira visita a Kemper, depois de desistir de dissuadi-lo: “Não fale dos crimes. Você não vai por ele ser um necrófilo degenerado e sim por ele ser... fascinante”.

Até o momento temos uma dupla de heróis e a cumplicidade entre eles vai aumentando. A princípio, Bill não participa das entrevistas, ironizando Holden, quando o parceiro sugere conhecer Charles Manson e descartando as sugestões de

Wendy para levar o projeto a sério. Entretanto, reconhecida a relevância da ideia, após finalmente visitar Kemper, o personagem não tem problemas em mudar sua opinião e até enfrenta o chefe para defender o parceiro, como podemos notar nos diálogos abaixo:

Diálogo 1 (segundo episódio):

Bill: Senhor, permita-me falar. Faço isso há sete anos. Treinei o Holden no meu departamento. Ele entende de psicologia criminal. Ele fez a pesquisa, trabalhou duro, e acho que ele descobriu algo.

Shepard: Ficou amigo do Assassino de Colegiais.

Bill: Temos que falar com mais suspeitos.

Shepard: Mais? E depois? Charles Manson? Quando vão falar com ele?

Holden: Talvez em junho.

Bill: Acho certo. Precisamos de fontes...

Shepard: Gosto de você Bill... Não gosto muito dele (Holden), mas gosto de você. Podem continuar com seu projetinho. Mas ninguém pode saber, entenderam? Vocês vão se mudar para o porão abaixo da Ciência Comportamental e vão prestar contas só para mim.

Bill: No porão? Tenho 44 anos.

Shepard: Pode dedicar 10 horas semanais de seu turno de 50 para isso. Se eu decidir que algum aspecto disso é desnecessário ou desagradável, acabo com tudo. Entenderam?

Holden: Sim. E obrigado senhor.

Bill: Obrigado senhor.

Diálogo 2 (terceiro episódio):

Bill: "Andei pensando sobre nossa conversa com a Dra. Carr. Somos bons nisso, mesmo que me dê nojo. Se ficarmos de fora de tudo que é o novo, das coisas interessantes... Se ela acha que a ideia é boa, e que tem potencial de mudar a vida das pessoas... devíamos convidá-la a vir. Só por um dia, para traçar uma estratégia. (...) Podemos juntar o que temos até agora e criar um plano para quando falarmos com o Shepard..."

Durante a entrevista do *serial killer* Montie Ralph Rissel, no quarto episódio, fica evidente a diferença dos comportamentos de Bill e Holden. Enquanto o parceiro é complacente e busca meios de agradar os criminosos, na tentativa de extrair seus relatos, Bill não tem meias palavras ao lidar com eles e diz ao assassino serial em questão:

Tudo bem. Se quiser ficar embromando, nós vamos embora. Vamos almoçar e degustar a refeição devagar, onde quisermos, e depois fazer um passeio pitoresco de volta a Quantico. Como vai ser o resto do seu dia? [...] O que meu parceiro não disse por educação é que falamos com homens como você por não entendermos como alguém pode arruinar sua vida, antes mesmo da maioridade.

Na verdade, podemos constatar que o único *serial killer* “agradável” aos agentes é Edmund Kemper, portanto, o único que Bill tolera de certa forma. Com Rissel, ele perde a paciência, e com Brudos, igualmente, confrontando diretamente os assassinos em diversos momentos. O temperamento explosivo de Tench vem a tona, após sofrer um acidente de carro junto ao agente Ford no quarto episódio (Figura 23).



Figura 23 - Bill dando uma “carteirada” após acidente de trânsito no quarto episódio- Fonte: Netflix.

A fixação de Holden pelos *serial killers* vai se tornando um transtorno para Bill, pois é uma tarefa difícil lidar com esses assassinos cruéis, e a carga emocional é crescente. Bill se incomoda em compartilhar a vida pessoal com os assassinos, enquanto Holden enxerga isso como possibilidade de aproximação, para que colaborem com a pesquisa. Após entrevistarem Brudos, isso fica mais claro quando Bill diz ao parceiro: “Você contou uma história sua muito pessoal para um assassino babaca. Isso me incomodou. Se o que estamos fazendo não abala você, ou é mais perturbado do que pensei ou está se enganando”. Ele também entra em atrito com Wendy, que reprova sua postura durante a entrevista em questão, resultando em uma discussão acalorada. Bill chega a dizer para a colega retornar a Boston para dar aulas e complementa: “Não é possível se comunicar com alguém como Brudos e ser falso. Podemos provocá-lo ou nos abirmos, mas ambas as opções têm um preço”. As explosões do personagem se tornam cada vez mais constantes, chegando a brigar com a própria esposa, por conta dos problemas com Brian, que é um agravante de todo seu estresse ou a raiz dele. Como podemos notar nesse diálogo ocorrido no sétimo episódio:

Nancy: Não me proteja.
Bill: Tento proteger a todos.

Nancy: Não. Tem de proteger seu filho. (...) Quando você não está jogando golfe, fica ansioso para ir. Mal brinca com ele.
 Bill: Para ser sincero, ele não é divertido.
 Nancy: Não é divertido?
 Bill: Sei que soa mal, mas tentei. Ele não se interessa.
 Nancy: Deveria fazer mais do que estar presente. Você precisa brincar com ele.
 Bill: Não consigo conversar com ele. Não consigo que me abrace. Não consigo nem que olhe nos meus olhos.
 Nancy: Ele não é um caso perdido.
 Bill: Talvez eu seja.



Figura 24 - Nancy incentiva Brian a abraçar Brill, que não é correspondido no quarto episódio. Fonte: Netflix.

Nancy Tench não tem muitas cenas, mas sua aparição serve para informar ao espectador sobre a vida privada de Bill, que não vai bem, todavia percebemos que ele respeita a esposa, quando em diálogo com Holden no terceiro episódio, afirma gostar do casamento, negando uma possível traição com Wendy, que ambos desconhecem a orientação sexual. Além do mais, o marido está sempre fazendo ligações na beira da estrada, enquanto está viajando a serviço da escola itinerante. Mas percebemos que a relação não é perfeita, quando durante um jantar com Debbie e Holden, há uma tensão devido a Nancy ficar incomodada porque o marido não compartilha a vida profissional com ela. Holden e Debbie ficam desconfortáveis com a situação. Os dois diálogos ocorridos no sexto episódio exemplificam:

Diálogo 1:

Nancy: Eu sei fazer um *martini*.

Bill: Nancy faz o melhor *dry martini*.

Holden: É mesmo?

Nancy: Pelo menos nisso eu sou boa. [...] Bill nunca me diz nada. - Ela pergunta a Debbie: Ele [Holden] conta para você?

Debbie: Sim. Holden adora falar.

Nancy: Tá vendo? É possível conversar sobre as coisas.

Diálogo 2:

Debbie: Onde ele ficou então? [Brian]

Nancy: Ficou num orfanato por 13 meses. Mas não pudemos descobrir onde ele estava antes. Como ele chegou lá ou...[...] Tentamos várias vezes, mas acabamos decidindo adotar.

Debbie: Sempre achei uma linda forma de ajudar uma criança.

Nancy: Nunca vi isso desse jeito. Tenho de ser honesta, foi para me fazer mais feliz.

Debbie: Não pode ser os dois?

Nancy: Às vezes me pergunto se estou agindo certo ou se teria sido melhor para ele ir para outro lar.

Debbie: Ele tem sorte de ter vocês.

Nancy: Não sei. Como dá para saber? Às vezes me levanto à noite e olho para ele dormindo. Mas fico imaginando quem ele era... antes de adotá-lo. O que ele viu ou ouviu. Se alguém o segurava quando chorava.

Debbie: Ele é lindo.

Nancy: Gostaria de saber o que se passa em sua cabecinha.

O contraste mais curioso na personalidade do personagem é a sua sensibilidade diante dos *serial killers*, afinal, dentre os três heróis, é o primeiro que demonstra se afetar, mesmo sob a máscara de um homem durão. Quando no sétimo episódio Bill se recusa a ver Brudos pela terceira vez, ele e Wendy têm um diálogo que reitera isso, quando a psicóloga diz: “Essas pessoas são muito machucadas e sabem como machucar. [...] Os tempos mudaram. Não precisa mais ser o bom soldado”. Bill responde que está exausto e, apontando para Holden, fala: “Ele é totalmente imune. Como conseguirei ser assim?”. Além do mais, Bill repreende o comportamento hostil de Holden, cada vez mais apelativo nas entrevistas, ao usar a linguagem dos assassinos para conseguir a colaboração deles a todo custo, e diz: “Foi horrível, não quero fazer parte disso”. Ao longo dos episódios finais, o cansaço do personagem aumenta, resultando na ampliação da equipe com a contratação de um novo membro, Greg Smith, que traz novos problemas para a narrativa.

3.1.3. Wendy Carr

A Dra. Wendy Carr é uma psicóloga baseada na Dra. Ann Wolbert Burgess. Interpretada por Anna Torv, é a heroína menos explorada nos episódios da primeira temporada e aparece a partir do terceiro episódio. A princípio, ela estuda criminosos de colarinho branco, psicopatas, líderes da indústria (IBM, MGM, Ford, Exxon), mas depois muda o foco da carreira e embora não seja uma detetive, a personagem se torna uma peça-chave na pesquisa do perfil dos *serial killers*, guiando os agentes Holden e Bill.



Figura 25 - Ann Burgess à esquerda e Wendy Carr. Fonte: *Men's Health*

A personalidade magnética e misteriosa de Wendy fica evidente desde a sua aparição, impressionando Holden, que não consegue disfarçar a atração, como Debbie percebe e comenta em determinado momento. Aparentemente pouco amigável, ela recua diante das tentativas de aproximação pessoal do agente, mantendo sempre o profissionalismo. Por exemplo, durante um diálogo entre ambos, ela fala: “Esse papinho é seu jeito de lidar com a ansiedade?”. Entretanto, percebemos que ela se sente solitária quando passa a alimentar um gato e cria um vínculo com o animal, que desaparece de repente.

Wendy não participa das entrevistas pessoalmente, mas é parte fundamental para traçar o perfil dos *serial killers*, graças a sua formação e capacidade analítica. Ela enxerga as entrevistas como um projeto visionário desde o primeiro contato com o material e encontro com os agentes, sempre prática, aponta as questões que eles devem descobrir, seguindo uma metodologia científica e sugerindo o uso do gravador. O diálogo abaixo, ocorrido no terceiro episódio exprime o que foi dito:

Holden: Acha que pessoas fora da polícia se interessariam por isso?

Wendy: “Imaginem, realmente imaginem, o que é preciso para agredir alguém até matar. O desejo de controlar, a sensação de excitação, a decisão de estuprar a cabeça cortada de sua vítima e de humilhar o cadáver. Como se pode obter isso de um relatório de polícia? Sabem por que levei quase uma década para publicar meu livro? Porque narcisistas não vão ao médico. Psicopatas estão convencidos de que são normais. Esses homens são quase impossíveis de estudar. Vocês conseguiram estudá-los em condições de laboratório quase perfeitas. Por isso é tão empolgante e, potencialmente, tão abrangente.(...) Entrevistar 40 caras país afora requer tempo integral. E se quiser que seja um estudo acadêmico legítimo, pode levar de quatro a cinco anos. E tem de compilar e analisar tudo. Esse é um trabalho muito importante. Se o seu chefe não liberar, deveriam falar com alguém que tenha liberdade e recursos...”

Jost (2012) afirma que a construção do personagem realista se apoia sobre a articulação de três papéis: o papel privado, o papel profissional e o papel social. Assim como Bill, a Dra. Carr tem problemas pessoais, que surgem na narrativa quando, no sexto episódio, descobrimos um pouco sobre a sua vida privada. Ela é lésbica e tem um relacionamento com uma parceira aparentemente controladora (Figura 26), que não vê relevância no projeto de Wendy no FBI, assim como não apóia seu trabalho lá, apenas na universidade. A psicóloga também não assume a sexualidade em Quantico, apenas em Boston, levando uma espécie de vida dupla antes de se mudar para a Virgínia e ficar de vez “no armário”. Ao alugar um apartamento Wendy, fala satisfeita para a corretora que está com o FBI na parte da pesquisa, por finalmente não precisar mais esconder o trabalho, como fazia outrora a pedido da namorada Annaliese. Por essa razão, Jost (2012) nos diz que:

O golpe de gênio de certos roteiristas é ter rompido com o jugo da psicologia implementado pelo discurso realista, que se baseia em traços estáveis e intangíveis (com o perverso, o bom, o terno, o ingênuo, o distraído etc.) para tocar de uma vez naquilo que há de mais humano e de mais social em nós. (JOST, 2012, p. 30)

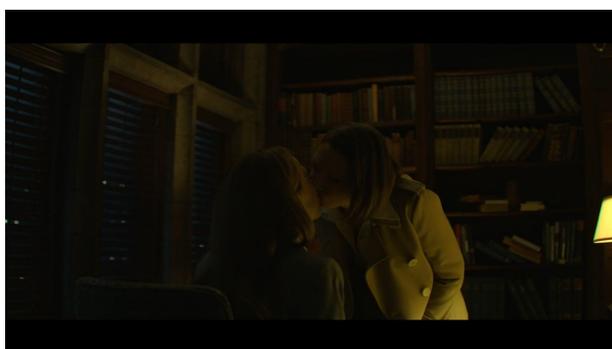


Figura 26 - Wendy e a namorada Annaliese no sexto episódio. Fonte: Netflix.

Wendy tem iniciativa, se mantém destemida e imponente, mesmo entre os homens e em uma instituição como o FBI. A sequência do quarto episódio, em que Shepard convoca o trio de heróis evidencia isso, quando ela sai do elevador à frente de Bill e Holden, mesmo sem conhecer o chefe dos colegas de antemão, e tampouco o que ele deseja, além de estar fora do ambiente profissional (universidade) a que estaria mais acostumada. Todos estão apreensivos. Quando Shepard pergunta como está o projeto, ela é a primeira a responder, diante do silêncio dos outros. Na mesma conversa, também pede desculpas por ter feito um requerimento de verba para a pesquisa sem autorização prévia. Os diálogos abaixo

exemplificam a postura prática e séria da Dra. Carr, repreendendo Holden e Bill em momentos diferentes do quarto episódio:

Diálogo 1:

Wendy: Vai levar o dobro do tempo, se não fizerem a entrevista integral. O que é? Uma questão financeira, de rigidez institucional, de programação?

Bill: Todas as razões acima.

Wendy: Sempre fui acadêmica. Deixem-me ver o que posso fazer.

Diálogo 2:

Wendy: Estão no meio de uma investigação?

Holden: Um detetive pediu nossa ajuda. O que podíamos fazer?

Wendy: Dizer que têm coisas mais importantes para fazer.

Bill: Ajudamos os tiras locais há anos. Não tem porque mudar isso agora.

Wendy: Acredito que sejam bons no seu trabalho. O que significa que estarão mais focados em resolver um crime do que no nosso trabalho teórico.

Holden: Isso é ruim?

Wendy: Não é questão de ser bom ou ruim. Não acabaremos com o crime, não importa o que fizermos, mas a longo prazo nosso projeto pode ter um impacto maior, do que apenas resolver um crime.

Bill: Podemos fazer ambos. Não é um problema.

Notamos que a câmera coloca Wendy à frente dos agentes Ford e Tench ou em posição de superioridade em diversos momentos, por meio do destaque à sua figura no enquadramento, como se vê nas figuras 26 e 27, para possivelmente realçar a intelectualidade e liderança da personagem, que não se vê como chefe dos colegas, mas sempre os coloca nos eixos.

Esta câmara-actor que é considerada como sendo <<eu>>, para mim, é, com efeito, <<o outro>>: mais precisamente, eu não me apercebo do que se passa na tela como sendo eu essa câmara-testemunha, mas apercebo como um dado objectivo, aquilo que se supõe ser a percepção da câmara. (MARTIN, 2005, p. 42)

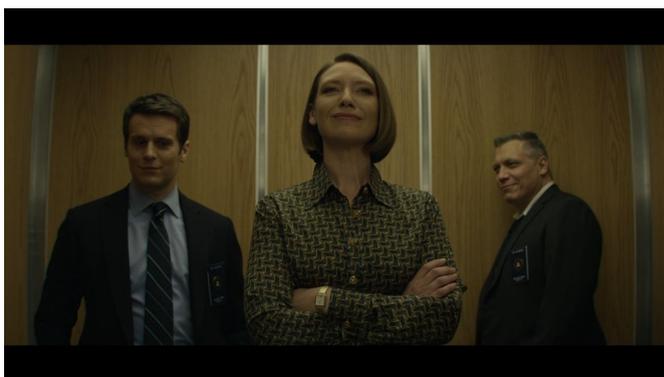


Figura 27 - Holden, Wendy e Bill no quarto episódio. Fonte: Netflix.



Figura 28 - Bill, Wendy e Holden no sexto episódio. Fonte: Netflix

Aprendemos muito com a Dra. Carr, diante das abordagens psicológicas que ela apresenta para um assunto tão complexo, que é entender a mente dos *serial killers*. Ela sempre considera os relatos fascinantes, se anima e analisa seus pensamentos até quando eles se recusam a admitir, como no caso de Brudos, bem como enxerga além do provável, diferente dos colegas, fazendo observações contundentes a todo instante e ensinando-os.

Diálogo 1 (quarto episódio):

Wendy: O que marcou quando falaram com Rissel?

Holden: Parece ciente da infância ruim dele. Como as coisas seriam diferentes se tivesse ficado com o pai.

Wendy: Kemper disse algo parecido.

Bill: Os dois se fazem de vítima, buscam piedade.

Holden: É mais complicado do que isso.

Wendy: Acho que ambos estão certos. É claro que é autopiedade. E o psicopata entende que isso funciona com sua plateia.

Bill: Exato.

Wendy: Mas a parte mais complicada, é que eles acreditam nisso. Têm que acreditar. Se admitissem que estupram e matam por prazer, isso os destruiria. Existe uma tensão. Precisam ser notados para ter poder sobre alguém, mas a circunstância exige que anulem a única testemunha, o que significa que eles têm que fazer tudo de novo. Deve ser um inferno.

Bill: O ângulo da autopiedade funciona. Você sente pena dos dois.

Wendy: É claro. Senão, como faria meu trabalho?

Diálogo 2 (quinto episódio):

Wendy: Os psicopatas têm a habilidade de imitar as emoções humanas. É como manipulam os outros e controlam seus ambientes.

Holden: Como entendem as emoções se não as têm?

Wendy: Eles têm emoções. Só não acreditam que outros tenham. Ou, mais especificamente, não acreditam que outros tenham vida interior.

Um outro ponto que devemos destacar na personagem é a sua visão humanizada sobre os criminosos enquanto psicóloga. Wendy fica frustrada quando os agentes da lei não conseguem entender a importância do estudo a que se dedica e aplicá-lo na execução de sentenças. Em determinado momento, Holden também

percebe e comenta: “Que diferença faz, se não conseguimos transmitir nada para quem importa?”. Na primeira temporada há duas situações em que ela sente o dever de recorrer diretamente aos promotores para tentar reverter decisões referentes ao julgamento de assassinos culpados, mesmo sendo apenas uma consultora do FBI, mas percebe que não fala a mesma linguagem que eles, evidenciando a diferença entre a teoria e a prática. Em uma cena do décimo episódio, ela se esforça para impedir a pena de morte para o assassino e estuproador verídico, Darrell Gene Devier, de uma trama paralela e diz:

Não há razão para matar as pessoas quando temos recursos para prendê-las. Essa gente passa o resto de suas vidas em condições horríveis, que refletem o ambiente em que cresceram. (...) Se isso o afetar [o estudo], não conseguiremos alcançar o objetivo principal que é prevenir que esse tipo de crime seja cometido. Estou lhe pedindo que considere prisão perpétua sem possibilidade de condicional.

No final da temporada, assim como os outros heróis, Wendy enfrenta dilemas éticos, aparentemente com a consciência pesada. Percebemos isso quando ela confessa para Holden que esperava que completassem a pesquisa antes de vê-la sendo usada para fins de execução. Holden lhe questiona que diferença faz e, ao responder que não precisaria ir a reuniões como essa (encontrando promotores em tribunais), ele agora destemido a enfrenta dizendo: “Para sair ilesa? Puxa Wendy, é mais inteligente do que isso”, ao que ela diz: “Parece que não”, demonstrando fraqueza pela primeira vez ao admitir isso, afinal, é uma heroína do modo mimético baixo.

3.2 Representação dos serial killers em Mindhunter

Afinal, qual a aparência de um assassino? *Mindhunter* nos leva a refletir sobre o assunto no final do primeiro episódio, quando durante uma aula da escola itinerante, Holden apresenta o caso de Charles Manson e recebe vaias dos policiais, junto a respostas simplificadoras demais para essa questão. Um colega lhe diz: “Veja esses olhos. Como pode negar que ele é mau?”. Entretanto, quando o agente encontra Edmund Kemper pela primeira vez, no episódio seguinte, é interrogado pelo *serial killer* porque está observando-o como se fosse um espécime, ao que ele responde: “Para ser honesto, é que você parece legal, normal... é difícil associar você com o motivo da sua prisão”. Além disso, cada um dos *serial killers* é

apresentado de maneira diferente, conferindo impressões e percepções distintas para quem assiste, como abordaremos adiante.

Uma vez que a série é baseada em fatos reais, retratados no livro homônimo, não há espaço na narrativa para ornamentar esses personagens, todavia, apresentá-los como se fossem reais também não é possível, uma vez que estamos tratando de uma representação, uma ficção no fim das contas. Sendo assim, notamos que na ficção os *serial killers* podem ocupar o lugar de herói, pois a licença poética se sobrepõe aos seus crimes e permite que o espectador convencional torça por eles, ao contrário do que comumente acontece na vida real, com exceção dos casos em que admiradores ultrapassam as barreiras moralmente impostas pela sociedade e passam a se relacionar com os assassinos, seja por meio de cartas ou visitas na prisão, por exemplo. Nesse sentido, é diferente do que acontece no filme *O Silêncio dos Inocentes* (1991) e na série *Dexter* (2006-2013), em que provavelmente grande parte dos espectadores conseguem torcer pelos criminosos ficcionais devido à dualidade de suas atitudes. No filme, Hannibal Lecter é um *serial killer* que se coloca contra toda espécie de rudeza e mediocridade, ajudando a agente do FBI Clarice Starling a traçar o perfil de James Gumb, o Buffalo Bill, um outro *serial killer*. Na série, Dexter Morgan trabalha na polícia como analista forense, ao mesmo tempo em que, contraditoriamente, é um *serial killer* que assassina outros criminosos.

Os atores possuem um papel extremamente importante, pois se colocam no difícil lugar de encenar falas e atos cruéis, que eles sabem que ocorreram. Ao mergulhar no mundo perverso daqueles criminosos que interpretarão, afetam muitas vezes a sua vida pessoal, como no caso de Cameron Britton, intérprete de Edmund Kemper. O artista confessou que os pensamentos sombrios haviam se infiltrado em sua vida cotidiana, mesmo quando não estava atuando, por ter ficado nove meses na cabeça de Kemper, e cita como exemplo um dia que a própria mãe foi visitá-lo e ele sentiu vontade de matá-la: “Quando ela saiu, eu estava chorando, ela foi embora e eu disse: tchau mãe, foi ótimo ver você. A porta se fechou e eu estava tipo... Não era eu querendo machucar minha mãe, mas o personagem que simplesmente não aguenta a mãe”⁴³. O ator incorporou o assassino Ed Kemper nos mínimos detalhes.

⁴³ DAVIES, A. *Mindhunter: How did Ed Kemper role effect actor Cameron Britton?* **Express**. Disponível em <<https://www.express.co.uk/showbiz/tv-radio/1188656/Mindhunter-Ed-Kemper-effect-actor-Cameron-Britton-confession-Netflix-series>>. Acesso em 28 out. 2020. Tradução nossa: “When she left, I was

Em vídeo divulgado pela Netflix⁴⁴, no YouTube, Britton comenta sobre o cabelo, as roupas e a voz que ele precisa modificar para interpretar o *serial killer*, acrescentando que o personagem está pronto apenas depois que coloca os óculos a meia polegada abaixo no nariz. O ator não apenas personificou fisicamente o *serial killer*, mas seus maneirismos são igualmente assustadores.

Essa situação nos leva novamente a Pallottini (1989, p. 8), quando a autora afirma que a menção ao ator começa a sugerir o que é o personagem, “uma vez que os atores nada mais fazem senão *representar* personagens, *fazer-de-conta* que são outras pessoas que não eles próprios”.

A quase onipotência do ator deflui do fato de que ele é o portador do personagem, o seu suporte físico. Um ser humano carrega outro ser humano, este, agora, imaginado. Mas, imaginado, como? Que pontos de contato guarda o personagem com a pessoa? (PALLOTTINI, 1989, p. 11)

Inicialmente consideraremos que a interpretação e caracterização dos personagens que representam pessoas reais é um fator fundamental para a verossimilhança nas narrativas baseadas em fatos reais, assim como ocorre com os *serial killers* em *Mindhunter*, mas abaixo problematizaremos essa questão. Se o espectador conhecer de antemão ou for suficientemente curioso para assistir as entrevistas reais que inspiraram as cenas, saberá identificar isso. Os atores que foram escolhidos para os papéis dos assassinos seriais Edmund Kemper (Cameron Britton), Jerome Brudos (Happy Anderson), Dennis Rader (Sonny Valicenti) e do assassino em massa (*spree killer*) Richard Speck (Jack Erdie), além de serem muito parecidos com os assassinos reais, conseguiram emular de forma excepcional seus personagens. Não conseguimos identificar uma foto que demonstrasse muita semelhança entre Montie Ralph Rissel e o ator que o interpreta, Sam Strike, tanto por questões técnicas, pois o caso não é tão conhecido na mídia e há poucas informações sobre ele na internet, quanto por motivos de contexto. O que nos leva a questionar se a aparência física dos atores ou caracterização são realmente fatores imprescindíveis para o realismo em ficções baseadas em fatos reais, conforme Esteves (2011) nos indica:

in tears, she left and I said: bye mum, great seeing you. The door shut and I was like... It wasn't me wanting to hurt my mum but the character who just can't stand his mother”.

⁴⁴ MINDHUNTER | Cameron Britton *Transforms Into Disturbed Killer* Ed Kemper | Netflix. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ckMMpCuK3bA>>. Acesso em 28 out. 2020.

A idéia de contratar atores fisicamente muito parecidos tem a intenção primeira de estabelecer para o espectador uma situação de reconhecimento imediato. O público sabe que não está vendo a reprodução “real” dessas pessoas reais, mas a proximidade física entre “personalidade” e personagem estabelece um efeito de realidade que torna mais crível o jogo ficcional. (ESTEVEES, 2011, sem paginação)

Existem exemplos de criminosos entre os grandes personagens da ficção, conforme nos indica Pallottini (1989, p. 12), inclusive, “alguns dos seus melhores espécimes são desta qualidade”. A autora complementa: “Tudo depende do tipo de caráter que quis o autor imitar, e, portanto, dos traços que fez ressaltar, das qualidades (e defeitos) que, em sua recriação, selecionou” (1989, p. 12).

O realismo da construção dramática, aliado à adaptação de uma obra baseada em fatos que ocorreram, é um ingrediente que permite analisar como os assassinos seriais foram representados em *Mindhunter*. Tal como a impressão de realidade difere da percepção da realidade, “verossimilhante não é ser realista, naturalista, cópia do real, como não o é, de resto, a arte” (PALLOTTINI, 1989, p. 18). Sendo assim, torna-se possível enxergar a impressão de realidade e as relações de verossimilhança na construção dos personagens *serial killers* retratados no romance e na série.

Mindhunter apresenta quatro assassinos seriais na primeira temporada, são eles: Edmund Kemper, Jerry Brudos, Montie Rissel e Dennis Rader, o assassino BTK. Portanto, nos ateremos detalhadamente apenas a esses personagens exibidos que são *serial killers*, em conformidade com a classificação apresentada no começo do trabalho. Embora outros dois criminosos reais tenham sido entrevistados (Richard Speck, um assassino em massa e estuprador, e Darrel Gene Devier, um estuprador e homicida comum), não falaremos deles e tampouco dos assassinos ficcionais envolvidos em tramas paralelas.

Ademais, outros *serial killers* somente foram citados pelos investigadores, quando estavam fazendo um mapeamento sobre possíveis nomes para as entrevistas, a exemplo de Vaughn Orrin Greenwood, o Matador de Pobres; Herbert William Mullin, o Louco; Posteal Laskey Jr., o Estrangulador de Cincinnati; Gerard John Schaefer, o Patrulheiro Assassino. Em outra situação, Benjamin Miller, o Assassino do Sutiã, se recusou a receber os agentes, e, por isso, não chegamos a conhecê-lo. Por fim, Charles Manson é citado ao longo da temporada, mas não é um *serial killer*, tendo sido preso por liderar uma seita que assassinou cerca de 35

pessoas. Entre os casos associados a Manson, o mais famoso é o caso Tate-LaBianca, bastante retratado na ficção e, mais recentemente, revisitado por Quentin Tarantino, em *Once Upon a Time in... Hollywood (Era uma Vez em... Hollywood, 2019)*.

Apresentaremos os *serial killers* na ordem em que são entrevistados na série, com exceção de Dennis Rader, pois como suas aparições são sugestivas e acontecem apenas em cenas antes da abertura ao longo de vários episódios, o deixaremos por último. Sendo assim, primeiramente falaremos de Edmund Kemper, em seguida Montie Rissel e depois Jerry Brudos, para finalizar com Dennis Rader.

A linguagem audiovisual torna-se essencial nas cenas com os *serial killers*. Segundo Martin (2005, p. 41), “muito cedo a câmera deixou de ser testemunha passiva, abandonando a função de registradora objectiva dos acontecimentos, para se tornar a sua testemunha activa e a sua intérprete”. Existem fatores que criam e condicionam a expressividade da imagem, “segundo uma ordem lógica que vai do estático ao dinâmico: os enquadramentos, os diversos tipos de planos, os ângulos de filmagem e os movimentos de câmera” (MARTIN, 2005, p. 44). Podemos citar também a iluminação, entre outros fatores. Todos esses detalhes nos fornecem perspectivas para interpretar as cenas mais subjetivas, uma vez que, como ocorre no cinema clássico narrativo, segundo Bordwell:

A manipulação da *mise-em-scène* (comportamento das pessoas, iluminação, cenários, figurinos) cria um evento pró-fílmico aparentemente independente, que se torna o mundo tangível da história, enquadrado e registrado a partir do exterior. Esse registro e enquadramento tende a ser tomado como a narração em si, que pode, por sua vez, ser mais ou menos aberta, mais ou menos “intrusiva” com relação à homogeneidade proposta do mundo da história. (BORDWELL, 2005, p. 288)

Martin (2005, p. 34), diz que “se o sentido da imagem existe em função do contexto fílmico criado pela montagem, ele também existe em função do contexto mental do espectador”. Como resultado, cada um reage de maneira diferente. Segundo o autor, isso varia “de acordo com os seus gostos, a sua instrução, a sua cultura, as suas opiniões morais, políticas e sociais, os seus preconceitos e ignorâncias”. Metz (1972, p. 18), por sua vez, afirma que o poder atualizador do veículo fílmico é comum aos filmes realistas e irrealistas, por essa razão, “garante ao primeiro a sua força de familiaridade tão agradável à afetividade, e ao segundo seu poder de desnorsteio tão estimulante para a imaginação”. Sendo assim, podemos

dizer que a livre interpretação do espectador desencadeia fenômenos de participação afetiva e perceptiva que contribuem para conferir realidade à cópia (METZ, 1972, p. 19).

3.2.1. Edmund Kemper, o Assassino de Colegiais

Edmund Emil Kemper III, conhecido como *Co-Ed Killer*, o Assassino de Colegiais ou O Gigante, é um assassino serial e necrófilo que tem entre as vítimas a própria mãe e os avós. Além disso, matou seis adolescentes colegiais em Santa Cruz (Califórnia), razão do seu codinome. Entre os *serial killers* apresentados em *Mindhunter*, tem a história mais explorada, assim como ocorre no livro homônimo, que lhe dedica várias páginas, pois na vida real ele contribuiu bastante com o FBI, assim como Hannibal o fez na ficção.

A frieza no olhar, na fala e os gestos desse assassino serial são impressionantes e arrepiantes. Além disso, a minuciosa caracterização e o preparo de Cameron Britton, ator que o interpreta, traz uma incrível semelhança com o assassino verdadeiro.

Há um modo fílmico da presença, o qual é amplamente crível. Este ar de realidade, este domínio tão direto sobre a percepção têm o poder de deslocar multidões, que são bem menores para assistir à última estréia teatral ou comprar o último romance. (METZ, 1972, p.17)



Figura 29 - Cameron Britton (à esquerda) e Ed Kemper. Fonte: *All That Interesting*

Ele é o primeiro *serial killer* que entra em cena em *Mindhunter*, após Holden conversar com um policial sobre a possibilidade de encontrar Charles Manson e receber a sugestão do nome de Kemper. A partir daí se torna um personagem fundamental, protagonizando vários dos melhores momentos da série.

No segundo episódio, em um *take* de aproximadamente 10 segundos (Figura 30), a câmera faz um movimento ascendente para enfatizar a altura do personagem, e também um movimento de aproximação, que vai revelando aos poucos o *serial killer* e focando em seu rosto. Notamos também o papel da iluminação cênica criando um jogo de luzes que vai aumentando o destaque dado a Kemper e logo em seguida, a escuridão confere uma aura sombria ao personagem.

Martin (2005, p. 72) aponta que a iluminação constitui um fator decisivo de criação da expressividade da imagem e complementa afirmando que ela serve para “definir e moldar os contornos e os planos dos objectos, e também para criar a impressão de profundidade espacial, assim como para criar uma atmosfera emocional e até certos efeitos dramáticos”.

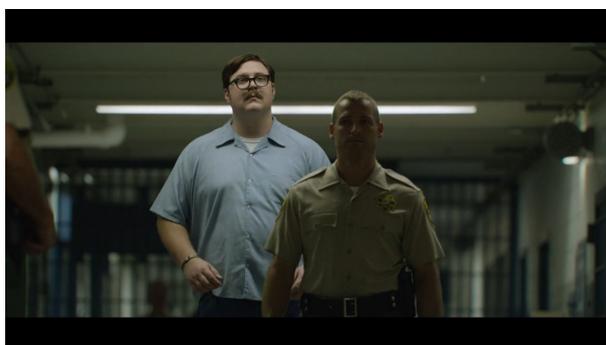


Figura 30 - Edmund Kemper aparece pela primeira vez em *Mindhunter* no segundo episódio. Fonte: Netflix

Em momentos anteriores à aparição de Kemper, os espectadores são advertidos do tamanho do personagem, entretanto, é impressionante vê-lo materializado na cena, quando primeiramente comparamos a sua altura a do policial que o acompanha e depois a de Holden. “Não tem como não ver o cara. Dois metros de altura e 140 quilos”. “Era conhecido como O Gigante”, são falas que previram ao agente a aparência física do assassino serial.

Kemper é receptivo desde a primeira vez que vê Holden, pois fala que não recebe muitas visitas, e as pessoas só querem falar sobre os crimes em si, por isso gosta da ideia de falar sobre seu comportamento, mesmo quando o agente ainda não tem clareza do que está buscando. O *serial killer* diz que matar é uma vocação, e não um passatempo, porque há muitas coisas em jogo: “Não é fácil. Matar é um trabalho duro. Fisicamente e mentalmente. As pessoas não se dão conta”. O diálogo abaixo ocorrido ainda no segundo episódio, exprime sua eloquência e sinceridade em relação aos fatos e crimes:

Holden: Você acha que a prisão pode lhe ajudar?
 Kemper: Está brincando?
 Holden: Acha que não devia estar aqui?
 Kemper: É algo como trancar o celeiro depois que o cavalo fugiu.
 Holden: O que acha que o Estado deveria fazer com você?
 Kemper: Holden, uma lobotomia deveria ser considerada. [...]
 Holden: Não acha que a psiquiatria poderia beneficiá-lo?
 Kemper: Já fiz isso no manicômio. Não funcionou. Pra mim, um a cirurgia seria minha melhor opção.
 Holden: E se a cirurgia não... funcionar? Nesta sociedade moderna, o que fazemos com os Ed Kemper?
 Kemper: Esse não é seu departamento?
 Holden: Ao seu ver.
 Kemper: Morte por tortura? [...] O que você não está me contando? Por que fica me olhando assim? Olha para mim como se eu fosse um espécime.
 Holden: Para ser honesto, é que você parece legal, normal... é difícil associar você com o motivo da sua prisão.
 Kemper: Claro. Sempre fui normal a maior parte da minha vida, em uma linda casa, em um bairro bom. Tive animais, estudei em uma boa escola. Era atencioso, educado, fui um jovem bem-criado. Não tenho dúvidas quanto a isso. Mas... ao mesmo tempo... vivia uma outra vida paralela, vil e depravada, cheia de violência degradante, caos, medo e morte.

Se a altura é um traço intimidador, as características psicológicas são o seu ponto forte, devido ao que parece ser uma total ausência de emoções, fator comum aos psicopatas, e percebido em todos os momentos que o personagem relata seus crimes sem nenhum resquício de arrependimento ou culpa. Como Wendy nos indica durante o terceiro episódio, em seu primeiro encontro com os agentes do FBI, após ler as anotações de Holden, quando este ainda não usava o gravador: “Kemper tem total falta de remorso, sem capacidade de estrutura emocional interior, sem habilidade de refletir sobre a experiência de outros”.

A cada cena com os assassinos sendo entrevistados, fica no ar uma tensão de que algo pode acontecer a qualquer instante, principalmente quando Kemper está presente. Toda vez que ele se aproxima de Holden, isso gera aflição no espectador e, em dois momentos, no segundo e terceiro episódio, ao se aproximar e tocar o pescoço do agente, nos assustamos junto com o personagem, que fica paralisado, sua frio e parece nem respirar. (Figuras 31 e 32). Mencionamos o fato também quando falamos do herói Holden.



Figura 31 - Kemper se aproxima de Holden e toca em seu pescoço no segundo episódio para demonstrar como a área é resistente durante ato sexual necrófilo: “Sente. É só músculo. Cartilaginoso”, ele diz. Fonte: Netflix

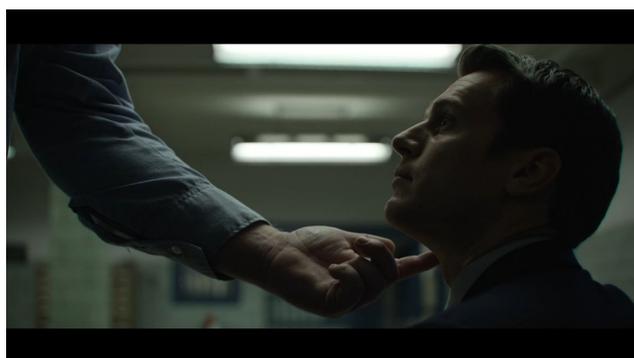


Figura 32 - No terceiro episódio Kemper se aproxima de Holden pela segunda vez e toca em seu pescoço novamente. Fonte: Netflix

Na figura 32 Kemper estava mais uma vez apresentando sua visão distorcida da realidade:

Olha... quando você degola alguém, tem de fazer uma incisão de orelha a orelha, cortando a traqueia e a jugular, para que sangrem e se sufoquem ao mesmo tempo. Senão, vai sentir muita dor. Foi assim que aprendi o termo “de orelha a orelha”, seu significado literal. Todos acham que é só uma expressão. Mas é uma instrução. Você não quer. Você tem de fazer.

Ao longo dos episódios, Kemper se abre e fala sobre os crimes e a relação com a mãe, a rejeição na infância e sua percepção deturpada da realidade sobre as mulheres, em uma espécie de autoanálise, como se fosse o seu próprio psicólogo ou psiquiatra. Há uma profunda articulação com as palavras e expressões que nos deixa especialmente interessados no que ele tem a dizer e ao conversar com os agentes, dá uma verdadeira aula sobre a mente de um *serial killer* e ele se comporta como o próprio psicólogo, analisando sua vida. Em muitos momentos, ele divaga e fica distante, mas permanece eloquente. Em uma das muitas cenas assustadoras, ele diz: “Minha mãe era uma mulher decente, direita e sensata, mas quando se

tratava de mim, ela só sentia desprezo, decepção e desdém”. Ele se cala e fica paralisado, como se não estivesse ali e Holden o chama, mas ele permanece em silêncio.

Segundo Martin (2005, p.43) “mais interessante do que a câmara subjectiva é a representação perante a câmara (com os actores a olharem para a objectiva), que merece, por um instante, reter a nossa atenção”. Kemper nunca encara a câmara diretamente, parece estar sempre olhando para o além, como descrito acima, principalmente ao falar sobre a genitora. Em uma cena do terceiro episódio, os agentes conversam sobre o olhar do *serial killer*. Bill diz: “Não tem nada no olhar de Kemper. É como olhar um buraco negro”, e Holden concorda.

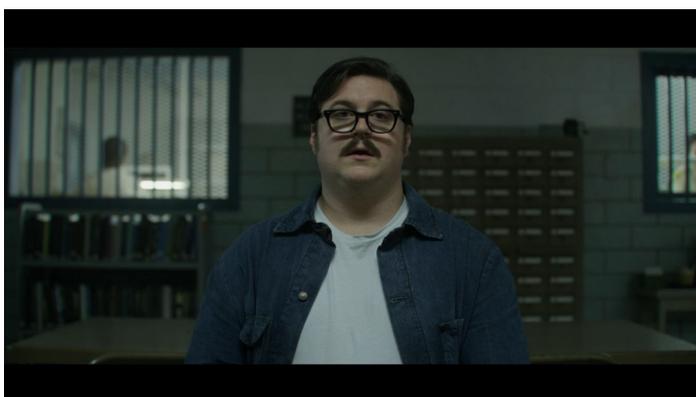


Figura 33 - O olhar de Kemper ao dizer: “Se tem uma coisa que eu sei é isto: uma mãe não deve menosprezar seu próprio filho. Se uma mulher humilha o seu filhinho, ele vai ficar hostil, violento e depreciado. Ponto final”. Fonte: Netflix

Em determinado momento, descobrimos que Kemper envia cartas a Holden e não obtém respostas. Diante da sua megalomania, o *serial killer* afirma ter ideias para contribuir com o projeto e se sente rejeitado pelo agente. Sendo assim, a maneira que encontra de chamar sua atenção é simulando uma tentativa de suicídio, uma vez que sendo ele um assassino experiente, não seria difícil conseguir o intento. No décimo episódio, após Holden chegar no hospital, percebemos entre os dois uma tensão que já não existia mais, com uma atmosfera completamente ameaçadora e a cada movimento do assassino, tememos novamente pelo herói. Kemper se senta, querendo que Holden olhe de perto o corte em seu braço. A câmara salienta o peso dos seus pés no chão e vai se aproximando dele, que diz:

As mulheres no começo eram indiferentes a mim. Não estavam interessadas em compartilhar. Minha vida inteira ninguém quis interagir comigo. Nem nossos gatos, quando eu era criança. A única forma de ter aquelas meninas era matá-las e funcionou. Elas viraram minhas esposas espirituais e ainda estão comigo. (...) Engraçado que na UTI não tem um alarme para alertar os

guardas. É falta de visão considerando o tipo de gente que tem por aqui. Eu poderia matá-lo facilmente. Fazer coisas interessantes antes de alguém aparecer. Assim, você ficaria comigo em espírito. Convidei você várias vezes para vir me visitar, mas mesmo assim, nunca achei que viria. Por que está aqui Holden?

Holden: Eu não sei.

Kemper: Muito bem... essa é a verdade. [e abraça Holden]



Figura 34 - Kemper questiona ausência de Holden no décimo episódio. Fonte: Netflix.

Do início ao fim da temporada, a frieza e inteligência desse *serial killer* impressionam. Enquanto Holden passa mal do lado de fora da sala, temendo se igualar a ele depois de fugir do seu abraço, o assassino se senta novamente na cama, como se nada tivesse acontecido. Kemper sendo Kemper.

3.2.2. Montie Ralph Rissel

O *serial killer* Montie Ralph Rissel aparece pela primeira vez no quarto episódio da primeira temporada. Acusado de assassinar e estuprar cinco mulheres, usando diferentes *modus operandi*, em *Mindhunter*, está preso na Virgínia. Classificado como assassino do tipo desorganizado, logo que surge em cena, percebemos o seu desleixo, desdém e descaso.



Figura 35 - Sam Strike (à esquerda) interpreta Montie Rissel. Fonte: Netflix e *The Sun*

Ao chegarem na prisão, Bill avisa a Montie que o objetivo da entrevista é pesquisar homens como ele: assassinos com várias vítimas, para entender melhor porque fazem o que fazem. Aparentemente interessado, ele diz que também gostaria de saber e questiona se isso pode ajudar a achar uma cura, mas logo dá a entender que quer algo em troca, no caso o refrigerante *Big Red*. O cinismo de Rissel irrita Bill, que não esconde o descontentamento e desaprovação. Nessas entrevistas, a tensão é crescente entre os dois personagens. Holden é apenas um figurante, tentando mediar as situações, sem sucesso, e o *serial killer* se incomoda com suas anotações, uma vez que há o gravador, mas o agente informa ajudar na transcrição.



Figura 36 - Rissel pede insistentemente o *Big Red*. Fonte: Netflix

Em diálogo com Holden ainda no quarto episódio, Bill justifica o seu comportamento intransigente com o *serial killer*: “Montie Rissel enrolou os psiquiatras quando era criança. Fez a mesma coisa sob condicional. É campeão em enganar. Por que achamos que ele seria honesto conosco?”. Ao que Holden responde: “Não achamos que está sendo totalmente honesto. Achamos? Temos de extrair o que for útil e descartar todo o resto”. Após a segunda entrevista, notamos o crescente desconforto de Bill para lidar com os assassinos seriais.

Bill diz: Então, Rissel é a verdadeira vítima.

Holden: É isso que ele acha.

Bill: Um mentiroso patológico que matou cinco mulheres, se vê como vítima. E estamos dando um ombro para ele chorar.

Holden: Não estamos lhe dando um ombro. Não o estamos bajulando ou ajudando. Nós o estamos usando.

Ao ouvir a gravação da entrevista de Rissel, a Dra. Carr explica a Holden e Bill: “O que é um criminoso se não alguém que não se ajusta à sociedade? Se quisermos simplificar, não sabem lidar com os estágios de desenvolvimento”. A princípio, Rissel resiste, mas depois começa a relatar seus crimes de forma casual, sem remorsos. Ele se refere aos seus crimes da seguinte maneira: “É como se... a ideia de fazer algo... viesse à cabeça como um... Como um espirro”. E revela a estranheza da sensação de libertar uma das suas vítimas, uma vez que psicopatas não possuem empatia:

Mas deixei uma ir embora. Sim. Estamos no carro, estou me preparando, ela não tem ideia. De repente, ela começa a chorar do nada. Disse que seu pai estava morrendo de câncer. Meu irmão teve câncer. Câncer é terrível cara. É duro para um ser humano. Por isso, eu a soltei. É um sentimento estranho. [...] Ter piedade.

Martin (2005, p. 43) nos diz que “mais interessante do que a câmara subjectiva é a representação perante a câmara (com os actores a olharem para a objectiva), que merece, por um instante, reter a nossa atenção”. Na figura 37, podemos ver novamente o destaque que a câmara dá ao olhar desse *serial killer* e estuprador sarcástico, assim como fez com Kemper.

Evidentemente que é no grande plano do rosto humano onde melhor se manifesta a força de significação psicológica e dramática do filme e que este tipo de plano constitui a principal e, no fundo, a mais válida tentativa de cinema interior. A acuidade (e o rigor) da representação realista do mundo pelo cinema é tal que o ecrã pode fazer *viver* sob os nossos olhos os objectos inanimados. [...] Mas a câmara de filmar sabe, principalmente, explorar os rostos, ler neles os dramas mais íntimos, e esta decifração das expressões mais secretas e mais fugazes é um dos factores determinantes do fascínio que o cinema exerce sobre o público. (MARTIN, 2005, p. 49)

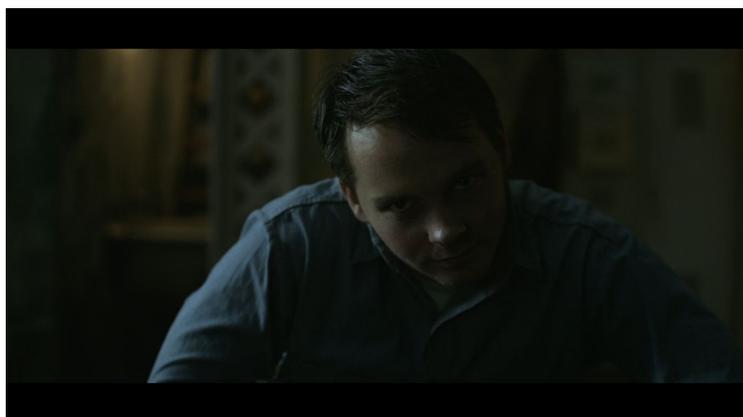


Figura 37 - O olhar de Montie Rissel. Fonte: Netflix

“A realidade que aparece no ecrã nunca é totalmente *neutra*, mas sempre *signal* de algo mais, num qualquer grau”. (MARTIN, 2005 p. 24). Além disso, Bordwell (2005, p. 287) afirma que produzir a onisciência narrativa por meio da onipresença espacial é uma tendência do filme clássico: “o fato de que nunca uma informação causalmente significativa para uma cena seja mantida desconhecida é um demonstrativo da comunicabilidade da narração”. Notamos que a presença do *Big Red* e a ênfase dada pela câmera a esse objeto foram uma espécie de pretexto para, nas cenas de Rissel, mostrar como o *serial killer* descarta a lata, tal como fez com suas vítimas. A insistência para que os agentes lhe consigam o refrigerante e posteriormente sua despreensão em relação a ele, amassando a lata em um primeiro momento e em outro arremessando na mesa (Figura 38) nos levam a esse entendimento.



Figura 38 - Rissel: “Não queria ficar na Califórnia, isso é certo. Ninguém me queria ali também”. Bill: “Sua mãe disse isso a você?”. Rissel amassa a lata e foge da pergunta e depois arremessa na mesa. Fonte: Netflix

Martin (2005, p. 51) diz que “quando não são directamente justificados por uma situação ligada à acção, os ângulos de filmagem excepcionais podem adquirir um significado psicológico particular”. Sendo assim, nitidamente a última cena com Rissel é significativa e acontece durante a segunda entrevista (Figura 39), também no quarto episódio, enquanto ele fala sobre sua infância de abandono e rejeição:

Ninguém me queria. Ninguém neste mundo nunca me quis. Põe isso na sua fita. Se tivessem me deixado ficar com meu pai... teria sido diferente. Poderia até ser um advogado. Ter um carro bacana. Uma casa. Fazendo churrasco no quintal, caprichando na receita. Teria me encontrado.



Figura 39 - Rissel é filmado de costas, enquanto desabafa sobre a infância. Fonte: Netflix.

A câmera filma o personagem de costas e vai se aproximando dele enquanto ele faz o desabafo supracitado. O cenário é escuro, e o enquadramento, conforme Martin (2005, p. 46), permite “jogar com a terceira dimensão do espaço (a profundidade de campo) para deles tirar efeitos espetaculares ou dramáticos”. Dessa maneira, podemos dizer que a linguagem audiovisual dessa cena agrava todo o rancor existente no íntimo do *serial killer* e o apequena diante de suas palavras, porque nada justifica nem apaga os atos perversos que cometera.

3.2.3. Jerome Henry “Jerry” Brudos, o Rei dos Souvenirs

“Não é nada fácil quebrar uma mandíbula humana. Garanto que... isso requer prática”. Essa é a frase que o *serial killer* Jerome Henry Brudos, conhecido como o Rei dos Souvenirs, Assassino do Fetiche de Sapatos ou Assassino da Luxúria, está falando ao chegar na sala que Holden e Bill o aguardam para entrevistá-lo no sétimo episódio. De forma sugestiva, o espectador entende a alusão aos assassinatos cometidos por ele, enquanto os agentes do FBI se entreolham nesse momento. Todavia, ele se referia a uma luta de boxe, enquanto conversava com o policial Tony e simultaneamente a cena alternava com a chegada de Bill e Holden à penitenciária, acompanhando Brudos até o encontro com a dupla.



Figura 40 - Happy Anderson (à esquerda) interpreta Jerry Brudos. Fonte: Pensamento Líquido

Logo notamos que Brudos é diferente dos outros *serial killers* apresentados até o momento, porque é exagerado e mentiroso com atitude teatrais, excessivas e provocadoras. Ele senta-se de costas, ignora Holden e Bill, e continua falando com o policial Tony, até finalmente cumprimentá-los: “Bem-vindos ao Oregon”. Classificado como um assassino organizado como Kemper, ele não é uma figura agradável aos agentes, mas é igualmente perturbador desde o princípio. Ele pergunta se pode ter algo para beber, interrompendo Holden enquanto este apresenta a si e a Bill. Aceita café e nega em seguida, manifestando em seguida o desejo de cigarros e pizza. Diante da impossibilidade do pedido, ele diz: “Vocês são do FBI. Que merda, desperdiçaram meu tempo”. Holden fica sem entender e Brudos fala: “Só estou brincando com vocês”, e essas piadas são constantes até ele se revelar de fato.

Holden: Podemos gravar?
 Brudos: Não sei. Tony, isso não nos incomoda?
 Tony: Tem a documentação?
 Holden: Isso foi pré-aprovado.
 Brudos: Eu não aprovei nada.
 Tony: Não tem de fazer isso Jerry.
 Brudos: Ok. Só vou fazer porque sei que não tenho que fazer.

Conforme Martin (2005), a câmara não adota o ponto de vista do personagem, mas sim o do espectador, o ponto de vista virtual. Desse modo, podemos dizer que a câmara desfoca Brudos (Figura 41) no começo das cenas em que ele está falando com os agentes, sendo o protagonista do momento, para reforçar sua personalidade dupla e cinismo, se escondendo atrás de alguém que ele não é: um homem risonho e forçosamente brincalhão, desde o momento em que surge em cena, tal como um ator. “Esta constatação leva à aproximação da

linguagem fílmica da linguagem poética em que as palavras da linguagem prosaica se enriquecem com múltiplos significantes potenciais”. (MARTIN, 2005, p. 25) .

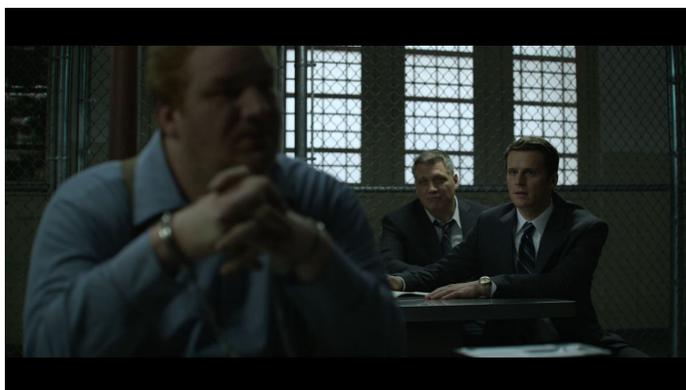


Figura 41 - Câmera desfoca Brudos. Fonte: Netflix.

As expressões faciais e caricatas de Brudos chamam mais a atenção do que o olhar dele em si, diferentemente dos outros *serial killers* já apresentados. No começo percebemos sua dissimulação e, ao longo das entrevistas, a verdadeira face do personagem, dotado de frieza e petulância, vem à tona. O que nos remete a Metz (1972) quando ele fala sobre o que o ator representa para o espectador, diante da impressão de realidade que o filme confere:

A impressão de realidade que o filme nos dá não se deve de modo algum à forte presença do ator, mas sim ao frágil grau de existência destas criaturas fantasmagóricas que se movem na tela incapazes de resistir à nossa constante tentação de investi-las de uma “realidade” que é a da ficção, de uma realidade que provém de nós mesmos, das projeções e identificações misturadas à nossa percepção do filme. (METZ, 1972, p. 23)



Figura 42 - A expressão facial de Brudos no oitavo episódio. Fonte: Netflix.

A primeira vez em que Brudos se vira para olhar de frente os agentes é para cinicamente negar os seus crimes, e ele continua fazendo isso até Bill perder a

paciência e confrontá-lo, conforme vemos nos diálogos a seguir, ambos no sétimo episódio:

Diálogo 1:

Brudos: Não matei Laura Sullivan. Nunca encontraram seu corpo. Nunca fui condenado por isso.

Holden cada vez mais confuso: Mas você confessou.

Brudos: Não.

Holden: No... dia 27 de junho de 1969, confessou que matou Laura Sullivan, Jane Weber e Kathy Schmidt.

Brudos: Não se fie nisso.

Holden: Por quê?

Brudos: Confessei sob coação.

Bill: Está dizendo que foi forçado?

Brudos: Fui condenado a três penas de morte graças à uma trama elaborada pela polícia de Oregon.

Holden: Declarou-se culpado de três assassinatos.

Brudos: Fui drogado. Fui espancado. Não me deixaram falar com um advogado. Mandaram minha mulher embora. Ameaçaram pegar meus filhos se eu não confessasse.

Diálogo 2:

Bill: Você se masturbava com as fotos de suas vítimas?

Brudos: Não sei do que está falando.

Bill: As fotos que a polícia achou em sua garagem.

Brudos: Você as viu? (ri) São mal feitas. Não fui eu que tirei.

Bill: Na verdade, nós as vimos. Uma delas... Holden veja se consegue achar.

Holden: Você tirou essa foto?

Brudos hesita e diz: Não me lembro. Desde que meus filhos eram pequenos, sofro desmaios. É hipoglicemia, taxa de açúcar baixa. Poderia cair do telhado de um prédio sem me dar conta.

Bill se levanta, pega a foto nas mãos de Holden e diz: Está vendo isso? É você na foto. Então você tirou essa foto. Ou seja, matou essa garota.

Diante da falha em conseguir extrair algo de Brudos na primeira entrevista, na segunda tentativa ainda no sétimo episódio, Holden decide agradá-lo, conforme orientação de Wendy, porém leva, além dos cigarros solicitados pelo assassino, um par de salto agulha, objeto pelo qual ele tem fetiche.

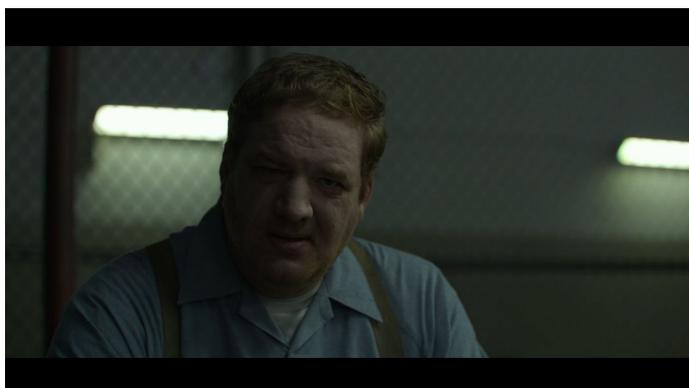


Figura 43 - Brudos fica transtornado ao ver caixa de sapato no sétimo episódio. Fonte: Netflix.

Conforme Martin (2005, p.45), “a escolha da matéria filmada é o estágio elementar do trabalho criador no cinema; o segundo ponto, a organização do conteúdo da imagem”. Podemos conferir os efeitos dramáticos do enquadramento, nas cenas em que Brudos fica transtornado, admirando hipnotizado a caixa de sapatos (Figura 43), que a princípio estava encoberta estrategicamente pelo terno de Holden e, em seguida, quando tem o objeto em mãos (Figura 44).

A presença dos sapatos muda completamente o personagem, que finalmente resolve se abrir e falar sobre o seu histórico pré-crime, ainda que sem admiti-los. Além disso, ocasiona uma reação indesejada (uma ereção) no *serial killer* e, conseqüentemente, uma das cenas mais chocantes e repugnantes da série, no momento em que ele se masturba com os sapatos femininos, ignorando a presença dos agentes novamente (Figura 45). Após receber o que o agente Ford chama de “recompensa por honestidade”, Brudos passa a ser menos hostil, mas a troca de farpas com Bill é constante, resultando em sua ausência na terceira e última entrevista com esse *serial killer*.

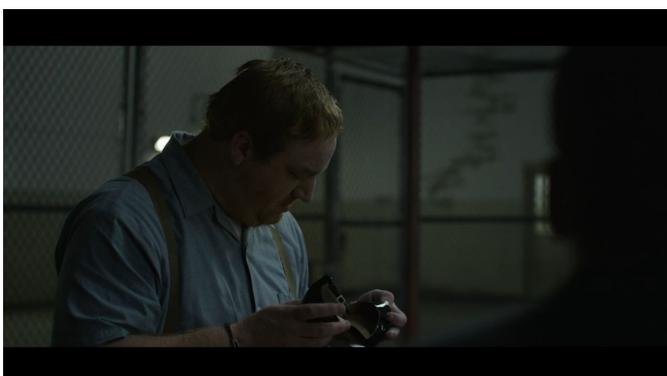


Figura 44 - Brudos fascinado pelo salto agulha no sétimo episódio. Fonte: Netflix.

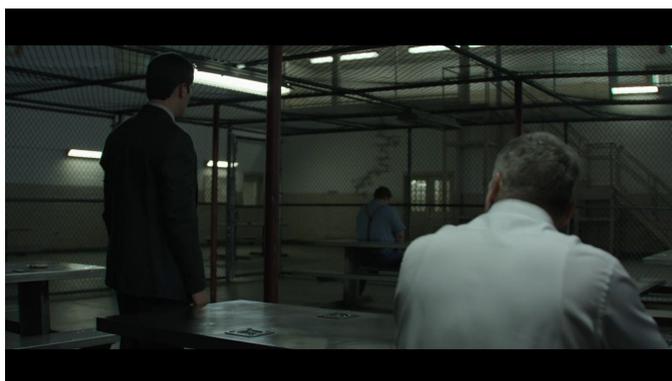


Figura 45 - Holden e Bill atônitos observam Brudos no sétimo episódio. Fonte: Netflix

Holden era um mero figurante diante da presença de Bill, quando ele vai sozinho no oitavo episódio, Brudos o questiona sobre a ausência do parceiro, como se se importasse, mas sabemos que isso faz parte do seu disfarce.

Brudos: Cadê o Bill?
 Bill: Não pôde vir desta vez.
 Brudos: Eu o assustei?
 Holden: Não. Estamos contratando gente no escritório.
 Brudos: Carne fresca pro abate?
 Holden: Exatamente isso.
 Brudos fala ao gravador: Bill estou com saudade. Por favor, volte.

A partir daí, o agente questiona o assassino serial sobre o segundo assassinato e finge acreditar na história inventada por ele, sobre a sua inocência e a trama para incriminá-lo. E novamente voltamos à sua dupla personalidade, pois Holden descobre que falando sobre o assassino na terceira pessoa, ele se revela confessando os detalhes que ele buscava.

Holden: Acho que todos temos fantasias, não é? Lembro da minha primeira fantasia com garotas. Qual foi sua primeira fantasia?
 Brudos: Devia ter entre nove ou dez anos... Tinha uma mulher num túnel, eu a encurralei lá. Era uma forma branca no meio da escuridão. Mandei ela fazer coisas. Até então, não tinha nada relacionado a sexo. Lembro-me dela pedindo que tivesse piedade.

Percebemos a farsa de Brudos quando ele é questionado diretamente sobre a sua primeira fantasia, no diálogo acima, (não mais como se estivesse opinando sobre outra pessoa), e quando Holden o instiga querendo saber se ainda eram recorrentes, ele parece divagar ao responder e a câmera se aproxima de ambos, mas o *serial killer* diz: “Não, não tenho. Diga isso para o pessoal da condicional”. Nesse momento a aura teatral do personagem retorna, como se ele voltasse a si, porque a admissão pós-condenação não faz parte da categoria que ele representa, conforme indicado por Wendy no sétimo episódio, ao analisar a primeira entrevista. E Holden, por sua vez, vai embora desse terceiro encontro com a certeza da importância de repeti-los, para chegar ao âmago dos assassinos seriais, um preço que Bill afirma não estar disposto a pagar. Jerome Brudos se torna então, um divisor de águas para o trio, conforme apresentamos ao longo da análise dos heróis.

3.2.4. Dennis Rader, o Assassino BTK

Blind, torture, kill: amarrar, torturar, matar. Esse era o lema de Dennis Lynn Rader, seu *modus operandi* e a origem da alcunha BTK, criada pelo próprio *serial killer*. Diferentemente dos outros assassinos exibidos em *Mindhunter*, o BTK na série ainda está solto, não foi capturado, nem sabemos quando e se isso acontecerá na narrativa. É um contraponto a Berkowitz, já preso e condenado, representando também a nova espécie de criminoso investigado pelos agentes do FBI e Dra Carr.



Figura 46 - Sonny Valicenti (à esquerda) interpreta o Assassino BTK. Fonte: *All Thats Interesting*

Mindhunter não nos apresenta o BTK, como o fez com os outros *serial killers*, ele é revelado gradualmente. Conforme Bordwell (2005, p.289) “o espectador se concentra em construir a fábula e não em indagar por que a narração a está representando dessa maneira particular – uma questão muito mais característica da narração do cinema de arte”. Podemos considerar que nesse caso, a narrativa é construída de modo que as cenas com esse assassino são ganchos a despertar tensão e o desejo de sabermos mais sobre o homem misterioso que aparece antes da abertura de quase todos os episódios e ao final do último. Os episódios 1 e 8 são as exceções.

Suas aparições são um recurso narrativo que evidenciam o perigo eminente, necessário à narrativa teleológica e já mencionado em capítulos anteriores, bem como servem para ilustrar a evolução do comportamento de um *serial killer*. Sendo aparentemente um homem comum, o seu perfil é apresentado aos poucos, simultaneamente com o avanço no andamento do projeto da Unidade de Ciência Comportamental, que provavelmente o classificaria como um assassino serial do tipo organizado, tal qual Kemper e Brudos, caso ele também fosse descoberto. Primeiro, vemos a sua organização metódica no ambiente de trabalho, como demonstrado no diálogo abaixo, em sua estreia na série, no segundo episódio, quando ele surge

contrariado pelo colega estar mexendo nos materiais pelos quais é responsável em sua ausência:

BTK: Posso ajudar?
 Colega: Sim. Obrigado. Preciso de mais fita isolante.
 BTK: Se me trazer o rolo vazio, reponho com um novo.
 Colega: O que vazio?
 BTK: O papelão que sobra quando acaba a fita.
 Colega: O que? Por quê?
 BTK: É assim que fazemos. Só posso lhe dar um novo quando receber o velho.
 Colega: Está zoando comigo?
 BTK: Não.
 Colega: Tudo bem Dennis.

Nesse momento, além de ser revelado o nome do personagem e da empresa em que ele trabalha (ADT) no uniforme, caso o espectador não conheça a história do *serial killer* de antemão, poderá constatar que o fator mais importante é a menção à fita isolante, que aparecerá em cenas posteriores (Figura 47), porque o assassino usa o objeto em suas vítimas, ainda que a identidade desse indivíduo não tenha sido descoberta nem revelada de fato na série.

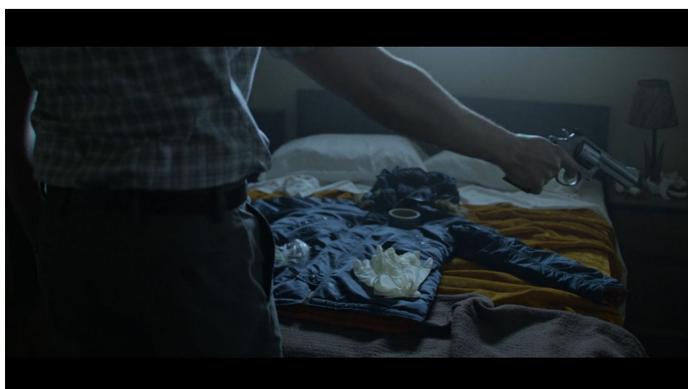


Figura 47 - BTK se prepara para cometer um crime. Fonte: Netflix.

Sempre com a fisionomia fechada e expressão séria, o sujeito enigmático surge desconfiado, constantemente observando à sua volta. Durante as visitas às casas para instalação de equipamentos de segurança, os movimentos da câmera nos levam a considerar que ele está fazendo um conhecimento de campo. Notamos o seu jeito sorrateiro, quando uma cliente se assusta com sua presença por não saber que ele ainda estava na casa. Desse modo, remetemos a Bordwell (2005), quando o autor fala sobre a manipulação da *misé-en-scène* enquanto recurso narrativo:

Aspectos narrativos gerais também se manifestam na manipulação do espaço pelo filme. As pessoas são ajustadas com vistas à obtenção de uma autoconsciência moderada, posicionando-se os corpos em ângulos relativamente frontais, porém evitando-se os olhares para a câmera (exceto, é claro, em trechos com ponto de vista óptico). (BORDWELL, 2005, p. 287)

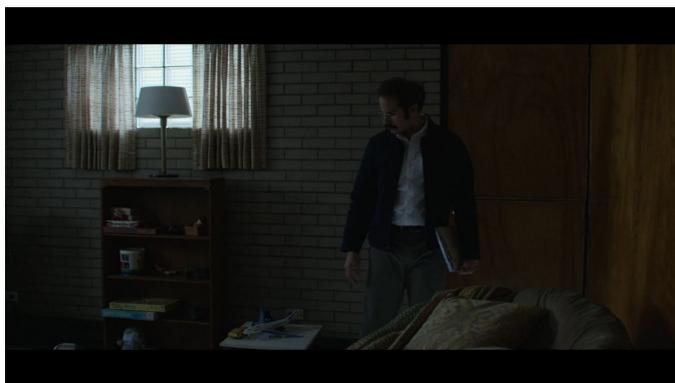


Figura 48 - Cena do quarto episódio em que o BTK aparenta fazer conhecimento de campo em uma casa. Fonte: Netflix.

O retorno do esperado é mencionado por Eco (1989, p. 124) como motivo para o espectador se satisfazer, ao encontrar algo na narrativa, não pela estrutura que ela apresenta, mas pela sua capacidade de prever e adivinhar, devido à uma astúcia divinatória: “Não pensamos o autor do romance policial escreveu de modo a me deixar adivinhar, mas sim eu adivinhei o que o autor do romance policial procurava esconder de mim”. Por conseguinte, podemos citar o fato de nenhuma cena mostrar explicitamente que Dennis Rader já está agindo, mas a narrativa nos dá indícios de que sim. No primeiro episódio, em uma das tramas paralelas envolvendo a escola móvel, somos apresentados ao caso de Ada Jeffries e o filho, ambos assassinados com métodos de tortura compatíveis aos do BTK, que serão insinuados ao longo da temporada, conforme falaremos a seguir.

Segundo Martin (2005, p. 56) “os movimentos de câmara são um dos processos de criação de emoção pelo facto de suscitarem sentimentos e expectativa, mais ou menos inquietos, daquilo que iremos ver seguidamente”. Sendo assim, no sexto episódio, momento em que descobrimos que o BTK é casado e tem um bebê, ocorre uma das cenas mais significativas com o personagem (Figura 48), e acontece quando, ele está amarrando e desamarrando um pedaço de corda, dando nós e desfazendo como se fosse um treino, em uma alusão ao seu *modus operandi*. A câmera vai revelando o assassino aos poucos, começa em suas mãos, mostra seu rosto e foca no que ele está fazendo, em uma espécie de transe.

Em determinado momento do sétimo episódio, somos lembrados do caso Ada Jeffries, quando Bill telefona para a polícia de Fairfield para pedir que o detetive McGraw olhe as fotos do caso (Figura 49) e diz: “Peça que verifique os nós que foram usados para amarrá-la. São náuticos e não tem mar em Fairfield”. Todas as aparições do BTK são em Wichita ou Park City no Kansas, por isso não fica claro se os crimes em questão são de sua responsabilidade.

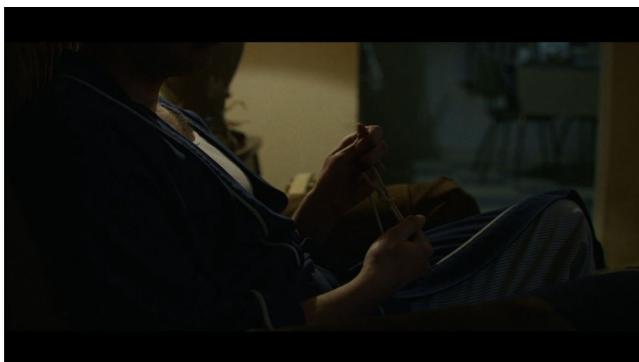


Figura 49 - O Assassino BTK treinando nós em uma corda. Fonte: Netflix.



Figura 50 - Foto do caso Ada Jeffries pode ser uma alusão ao BTK. Fonte: Netflix.

Além dos fatos citados, há uma cena em que o BTK posta uma carta em uma caixa de correios. Uma vez que na vida real⁴⁵, esse sádico assassino reivindicava a autoria dos seus crimes, enviando detalhes dos atos cometidos para os jornais e para a polícia, essa é mais uma pista oferecida de que ele já está na ativa.

A penúltima aparição do *serial killer* acontece no nono episódio, em sua cena mais longa, e é extremamente perturbadora e estranha, assim como o seu comportamento somado ao uso de uma touca na cabeça e da vestimenta exibida no começo do sétimo episódio (Figura 51). Ele está sentado à mesa, bebendo um copo de água, se levanta e olha pela janela. Em seguida vai à cozinha, lava o copo,

⁴⁵ Disponível em:

<https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2019/09/quem-e-dennis-rader-serial-killer-que-se-au-todenominava-assassino-btk.html> Acesso em 05 nov. 2020

enxuga, põe o pano no lugar. Fica nervoso, respira fundo, começa a esmurrar as próprias costelas e choramingar, mas abre a porta e sai da casa, provavelmente pronto para amarrar, torturar e matar.



Figura 51 - BTK no nono episódio. Fonte: Netflix

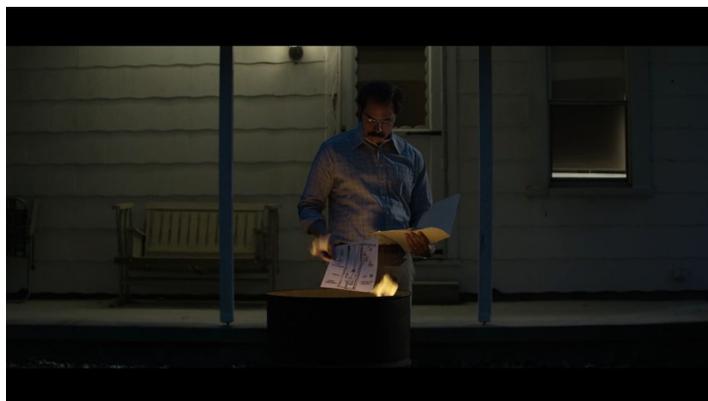


Figura 52 - BTK queima desenhos de tortura no décimo episódio. Fonte: Netflix.

Em quase todos os episódios que o BTK surge, são cenas antes da abertura, entretanto o personagem aparece somente no final do episódio 10, encerrando *Mindhunter* com mais uma passagem intrigante (Figura 52).

Seccionando o relato no momento preciso em que se forma uma tensão e em que o espectador mais quer a continuação ou o desfecho, a programação de televisão excita a imaginação do público. Assim, o corte e o suspense emocional abrem brechas para a participação do espectador, convidando-o a prever o posterior desenvolvimento do entrecho. (MACHADO, 2000, p.88)

No trecho em questão, primeiramente há escuridão e depois a câmera revela que o *serial killer* está queimando desenhos impactantes de mulheres torturadas, amarradas e amordaçadas, em seguida ele entra em casa e a escuridão toma conta

da cena novamente, finalizando a narrativa com um gancho instigante para a próxima temporada.

Considerações finais

Mindhunter foi uma paixão “à primeira assistida”, e é com essa sensação de encantamento que também finalizo esse trabalho. Se, no princípio, a escrita estava travada, depois acabou fluindo de uma forma arrebatadora, como se todas as ideias jorrassem e se materializassem repentinamente. Tantas indagações surgiram nesse ínterim, que temi não dar conta de tudo, ou fugir do tema proposto.

A cada episódio reassistido, em busca de detalhes ou inspiração, acabava encontrando mais informações que enriqueceram a pesquisa. Aproveitei várias situações e diálogos dos personagens para levantar reflexões que a própria série nos traz e que se encaixavam perfeitamente nas questões aqui discutidas, me surpreendendo diversas vezes com tantas alusões inteligentes.

Os *serial killers* são estereótipos da violência em narrativas ficcionais e costumam ser representados como arquétipos de assassinos geniais, mas o cenário muda quando se trata de histórias baseadas em fatos reais, inclusive, segundo o diretor David Fincher sua intenção em *Mindhunter* era demonstrar isso: são seres humanos, porém diferentes de nós.

A princípio eu acreditava que a ficção baseada em fatos reais não deixava espaço para a ornamentação dos *serial killers* na narrativa, porque os espectadores têm conhecimento dos atos perversos que foram cometidos na realidade. Porém percebi que era um argumento simplista, afinal existem admiradores de *serial killers* e inclusive foi necessário criar leis para tentar impedir que lucrem com os crimes.

Quando li *Do que as séries americanas são sintoma?*, de François Jost (2012), senti como se o autor estivesse falando especificamente sobre *Mindhunter* e tive a mesma percepção com Balogh (2002) falando sobre a ficção na televisão. Ficava extremamente feliz nos momentos que conseguia aplicar os conceitos teóricos, principalmente nas análises da narrativa e da construção dos personagens, usando dos conhecimentos de Eco (1989), Machado (2000), Bordwell (2005), Martin (2005) e Pallottini (1989). Parecia que uma venda havia sido retirada dos meus olhos, pois me permiti enxergar sob uma nova ótica, e no final era como se todas as respostas estivessem ali o tempo inteiro e eu não tivesse percebido antes.

Percebi que a linguagem audiovisual confere interpretações subjetivas ao espectador, realçadas pela impressão de realidade, tema abordado por Metz (1972) e por ser mais abstrato, admito que possuí um pouco mais de dificuldade em

discorrer sobre, apesar de, consegui absorver muito no decorrer desse estudo. Todavia, quando eu sentia falta de algum conteúdo, as inquietações iam surgindo, junto a necessidade de apresentar conceitos ou contextualizá-los sempre que cabível, à medida que o texto ia sendo montado, como um quebra-cabeça que estava sem uma peça. Dessa forma, recorri à uma bibliografia complementar, para tratar de questões pontuais e específicas.

Ao examinar como os *serial killers* são retratados ficcionalmente, descobri a relevância do papel da mídia do surgimento até a ascensão do *true crime*, bem como na glamourização desses assassinos, que seriam desconhecidos da maioria de nós se não fossem os meios de comunicação, conforme apresentamos no trabalho. Em decorrência disso, inevitavelmente surgem alguns questionamentos acerca da possível romantização dos *serial killers*, a influência da ficção na vida real, assim como a dúvida se existe uma forma correta de consumir o crime verdadeiro enquanto gênero. Nossa única certeza é que o respeito às vítimas e familiares deve prevalecer sempre.

Aprendi muito com todas as referências que foram recomendadas, lendo e relendo muitas vezes, tanto para tentar compreender quanto inserir nos meus argumentos. Então eu descobri que, sim, é possível falar sobre os *serial killers* no âmbito da Comunicação, e assim o fiz, desejando que futuramente esse estudo possa ganhar novos rumos, quem sabe com uma análise mais aprofundada da série e também da segunda temporada, bem como a utilização por outros pesquisadores interessados no tema abordado.

Referências bibliográficas

BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na televisão: Sedução e sonho em doses homeopáticas.** 2002a. São Paulo: Edusp.

_____. Sobre o conceito de ficção na TV. In: XXV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., 2002, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 2002b.

BIANCHINI, M. **A Netflix no Campo de Produção de Séries Televisivas e a Construção Narrativa de *Arrested Development*.** 2018. 219f. Tese de Doutorado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Salvador, 2018.

BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano normas e princípios narrativos. In: RAMOS, F. P. (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional.** São Paulo: SENAC: São Paulo, 2005, p. 277-301.

CASOY, I. **Arquivos *Serial Killers: Made In Brazil* e Louco Ou Cruel - *Limited edition*.** Rio de Janeiro: DarkSide Books. 2017.

DOUGLAS, J. E.; OLSHAKER, M. ***Mindhunter*: O primeiro caçador de *serial killers* americano.** Rio de Janeiro: Intrínseca. 2017.

ECO, U. A inovação no seriado. In: **Sobre os espelhos e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989 (p. 120-139).

ESTEVES, A. C. Espectatorialidade cinematográfica e a experiência ficcional nos filmes baseados em fatos reais. **Razón y Palabra**, v. 15, n. 74, 2010.

FRANÇA, V. R. V. Representações mediações e práticas comunicativas. In: FIGUEIREDO, V.L.F.; PEREIRA, M.; GOMES, R.C. (Org). **Comunicação, Representação e Práticas Sociais.** Rio de Janeiro. PUC-Rio, 2004. (p.13-26).

FURUZAWA, C. P. Seriam as séries policiais sintomas da sociedade contemporânea?. **Sessões do Imaginário** (Online), v. 19, p. 76, 2013a

_____. Séries policiais - características e particularidades das narrativas policiais televisivas. **Vozes e Diálogo**, v. 12, p. 110-125, 2013b.

GASPAR, M. J. **Caso Sérió: elaboração de uma coleção literária de crime real.** 62f. 2013. Dissertação de Mestrado desenvolvida na Pós-Graduação do Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2013.

JOST, F. **Do que as séries americanas são sintoma?** Rio Grande do Sul: Sulina. 2012.

MACHADO, A. A narrativa seriada. In: **A Televisão Levada a Sérió.** São Paulo: SENAC São Paulo, 2000. (p.83-97)

MARTIN, M. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro. 2005.

MATOS, D. I. **Slasher movies: Serial killers** e imaginário social. III ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, Londrina, 2011.

_____. *Serial killers* - Cinema, imaginário e crimes seriais. **Cultura Histórica & Patrimônio**, v. 3, n. 1, 2015.

MELO, L. C. **Mindhunter e efeito enciclopédia**: um estudo da ficção seriada como campo de aprendizado significativo. In: XLI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41., 2018, Joinville. Anais... Joinville: Universidade da Região de Joinville, 2018.

METZ, C. A respeito da impressão de realidade no cinema. In: **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva. 1972. (p.15-28)

Mindhunter. Criação Joe Penhall, produção Jim Davidson, com Jonathan Groff, Holt McCallany, Anna Torv, Hannah Gross, Cotter Smith, EUA, Denver and Delliah Productions, 201, distribuição Netflix, 10 episódios.

MITTELL, J. Complexidade Narrativa na Televisão Americana Contemporânea. IN: **Revista Matrizes**. Ano 5, n. 2. São Paulo: USP/ECA. 2012. p. 29-52.

MOURA, L. A. **Anticristos Superstars** - O mito dos *serial killers* como anti-heróis numa sociedade de extremismos. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura). Universidade do Minho, Braga. 2016.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia**: a construção do personagem. São Paulo: Ática. 1989. (p. 05-23)

PICADO, B.; SOUZA, M. C. J. Dimensões da autoria e do estilo na ficção seriada televisiva. IN: **Revista Matrizes**, 53 v.12, n. 2. maio/ago. São Paulo: USP/ECA. 2018. p. 53-77.

REIMÃO, S. L. **O que é romance policial?**. São Paulo: Brasiliense, 1983. 2ª ed.

SCHECHTER, H. **Serial killers** - Anatomia do mal. Rio de Janeiro: DarkSide Books. 2013.

Referências das figuras

Figura 1 - Produção de filmes, séries e minisséries sobre *serial killers*. SANTOS, T. R. **O fascínio do serial killer**: protagonismo e naturalização da anormalidade em Dexter. 2017. 159 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

Figura 2 - Tweet da Netflix (EUA). Disponível em <https://www.huffpostbrasil.com/entry/netflix-ted-bundy_br_5c5194c8e4b0d9f9be6b0c3f>. Acesso em 19 out. 2020.

Figura 3 - Zac Efron interpreta Bundy em *A Irresistível Face do Mal* (2019). Disponível em <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2019/07/filme-ted-bundy-a-irresistivel-face-do-mal-traz-zac-efron-como-serial-killer-cjykae6km02r001pbrjj1xv18.html>> Acesso em 20 out. 2020

Figura 4 - Capa nacional do livro *Mindhunter*. Disponível em <<https://www.intrinseca.com.br/livro/781/>> Acesso em 20 out. 2020

Figura 5 - Mark Olshaker e John Douglas. Disponível em <<http://mindhuntersinc.com/about-us/>> Acesso em 20 out. 2020

Figura 6 - Ressler, Kemper e Douglas na vida real. Fonte: @jonhdouglasmindhunter. Photo taken with Ed Kemper in the early 80's with the late Bob Ressler and me. Instagram, 27 out. 2018 <https://www.instagram.com/p/BpcR8YGngS0/>. Acesso em 24 out. 2020.

Figura 7 - 10 traços característicos de *serial killers*. SCHECHTER, H. **Serial killers - Anatomia do mal**. Rio de Janeiro: DarkSide Books. 2013.

Figura 8 - Aileen Wuornos e Charlize Theron. Disponível em <<http://www.adorocinema.com/slideshows/filmes/slideshow-131131/?page=3>>. Acesso em 20 out. 2020.

Figura 9 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 10 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 11 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 12 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 13 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 14 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 15 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 16 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 17 - *Mindhunter* (Netflix).

Figura 18 - John Douglas (à esquerda) e o personagem Holden Ford. Disponível em <<https://www.menshealth.com/entertainment/a28397359/Mindhunter-true-story/>> . Acesso em 24 out. 2020

Figura 19 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 20 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 21 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 22 - Robert Ressler e o personagem Bill Tench. Disponível em <<https://www.menshealth.com/entertainment/a28397359/Mindhunter-true-story/>> . Acesso em 24 out. 2020

Figura 23 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 24 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 25 - Ann Burgess e Wendy Carr. Disponível em <<https://www.menshealth.com/entertainment/a28397359/Mindhunter-true-story/>> . Acesso em 24 out. 2020.

Figura 26 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 27 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 28 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 29 - Cameron Britton e Edmund Kemper. Disponível em <<https://allthatsinteresting.com/mindhunter-real-story/5>> Acesso em 24 out. 2020.

Figura 30 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 31 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 32 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 33 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 34 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 35 - Sam Strike (à esquerda) interpreta Montie Rissel. Fonte: Netflix e *The Sun* <<https://www.thesun.co.uk/fabulous/4836943/the-horrific-story-of-monte-rissel-the-rapist-and-serial-killer-with-a-genius-iq-who-had-killed-five-people-by-his-teens/>> Acesso em 16 nov. 2020

Figura 36 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 37 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 38 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 39 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 40 - Happy Anderson (à esquerda) interpreta Jerry Brudos. Disponível em: <<https://pensamentoliquido.com.br/mindhunter-desvendando-mente-de-serial-killers>> Acesso em 16 nov. 2020

Figura 41 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 42 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 43 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 44 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 45 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 46 - Sonny Valicenti interpreta Dennis Rader. Disponível em <<https://allthatsinteresting.com/mindhunter-real-story/4>>. Acesso em 15 nov. 2020.

Figura 47 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 48 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 49 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 50 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 51 - *Mindhunter* (Netflix)

Figura 52 - *Mindhunter* (Netflix)