Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Thiara Ribeiro Santos

O fascínio do *serial killer*: protagonismo e naturalização da anormalidade em Dexter

Doutorado em Comunicação e Semiótica

São Paulo
2017

Thiara Ribeiro Santos

O fascínio do *serial killer:* protagonismo e naturalização da anormalidade em Dexter

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de DOUTORA em Comunicação e Semiótica – Signo e Significação nos Processos Comunicacionais, sob a orientação do Prof. Dr. José Luiz Aidar Prado.

São Paulo
2017

Banca Examinadora

_____

_____

_____

_____

_____

Para meus queridos pais Rosemary e Silvestre.

Pesquisa desenvolvida com o auxílio de bolsa de estudo CNPq.
Apoio FUNDASP.

AGRADECIMENTOS

Agradeço de coração aberto e braços estendidos ao meu querido orientador Dr. José Luiz Aidar Prado; muito obrigada por me dar suporte em todos os momentos que precisei, me ensinando, incentivando novas buscas por conhecimento e instigando o meu senso crítico; sempre com muita paciência e sábias palavras.

Agradeço também aos meus familiares, que tanto acreditaram nos meus esforços, me deram apoio financeiro e psicológico e me estimularam, compreendendo todas as minhas ausências físicas e projetando em videoconferência todos os momentos dos quais mesmo distante pude “estar perto”. Por causa deste suporte teremos a primeira doutora da família; essa vitória é nossa. E orgulho maior é ter pais como os que tenho, Rosemary e Silvestre, avó Josefa Ribeiro (que mesmo tendo um pai que não sabia a importância dos livros, incentivou todos os filhos e netos a concluir os estudos), irmão Alan, cunhada Desirré e sobrinhos afilhados tão queridos e cheios de vida, Lucca e Sophie. Amo todos vocês intensamente. Agradeço também especialmente a minha tia Rosecleide e prima Clarissa que tanto me apoiaram com conversas suaves e calmas em diversas fases deste projeto.

Ao CNPq pela bolsa concedida, à banca de qualificação Dra. Luiza Lusvarghi e Dra. Laura Canepa e a todos os professores e secretaria do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, pela atenção e orientações durante toda a trajetória do doutorado, em especial à Cida Bueno, Dra. Ana Cláudia M. A. Oliveira, Dr. Eugênio Trivinho, Dra. Leda Tenório e Dra. Christine Mello. Por último, mas não menos importante, ao meu amado Dr. Backer Ribeiro e a todos os meus amigos de São Paulo e de Aracaju que de forma leve e animada permitiram que a minha missão fosse concluída sem que eu abandonasse o sorriso no rosto, em especial à Fabiana Vieira, Dra. Cynthia Mello, Me. Gilberto Cavicchioli, Dra. Valéria Yida, Dra. Camila Barros, Dra. Cynthia Luderer, Ma. Fátima França, Me. Erico Oliveira, Ma. Patricia Assuf, Me. Felipe Neves e Ma. Elisangela Munhoz por todas as palavras de incentivo, abraços e conversas que enriqueceram a minha percepção quanto ao meu objeto de estudo. Sou muito grata por tê-los em minha vida.

Autora: Thiara Ribeiro Santos
O fascínio do *serial killer*: protagonismo e naturalização da anormalidade em Dexter

RESUMO

A pesquisa investiga o tema das narrativas de séries televisivas sobre *serial killers*, centrando sua atenção na série norte-americana *Dexter*, produzida no período de 2006 a 2013, sem deixar de examiná-la no contexto de outras séries do mesmo gênero. Para saber como o fascínio do crime é narrativizado neste tipo de série buscamos identificar suas semelhanças e diferenças, comparando as narrativas, os conflitos principais, o protagonismo do *serial killer*, as relações entre os sujeitos-personagens e questões complexas ligadas às ações e características de cada *serial killer* e ao desenvolvimento da narrativa em si – todas centradas na compulsão de matar do protagonista, considerando sua permanência na invisibilidade e os laços sociais entre ele e os demais personagens; para isto buscamos recuperar historicamente o processo de construção discursiva de filmes antigos com a mesma temática para compreendermos como se estabeleceu o universo das séries. Partimos do pressuposto de que existe uma transformação da estrutura narrativa e dos personagens *serial killers* nos audiovisuais das últimas décadas. Há, nesse contexto, uma necessidade de entender como as séries se utilizam das linguagens do audiovisual, como tensionam a oposição *normal* versus *anormal*, como se dá a convocação da cumplicidade do espectador e como a violência e a perversão se tornam elementos de estruturação da organização social e eventualmente efetivadoras da sanção. A nosso ver, questionar sobre o que mantém a tensão da narrativa das séries é um modo de avaliarmos nossos processos de significação e moralidade civil. A fundamentação teórica se baseia nos saberes das áreas de Audiovisual, Semiótica, Psicanálise, Sociologia e Filosofia. Para o audiovisual, utilizamos Neale, Arlindo Machado e Sonia Rodrigues em seus estudos sobre as estratégias narrativas em séries dramáticas; os estudos sobre cinema contaram com os aportes de Shaviro e Naremore e os estudos de série com Douglas L. Howard; as investigações sobre cinema de Ismail Xavier também fortalecem as análises desta tese. Na análise do percurso gerativo de sentido das narrativas se fazem necessários os aportes da semiótica discursiva de Eric Landowski e Ana Cláudia de Oliveira, mas nos utilizamos também da semiótica tensiva de Claude Zilberberg. Quanto à psicanálise, para abordar o conceito lacaniano de perversão e neurose, nos utilizamos dos textos de Nasio, Žižek, Bond, Philippe Julien e Antonio Quinet, que nos apoiam na explanação do universo do sujeito *serial killer*. Para as discussões sociológicas e éticas sobre anormalidade e perversidade adotamos os pensamentos de Dany-Robert Dufour e Simpson.

Palavras-chave: narrativa; série televisiva; *serial killer*; anormal; perversão.

Author: Thiara Ribeiro Santos
The fascination of serial killer: protagonism and naturalization of abnormality in Dexter

ABSTRACT

This research investigates the narratives of television series about serial killers, focusing most attention on the North American show *Dexter*, broadcast from 2006 to 2013, while at the same time comparing the context of the series to others of the same genre. In order to learn how the fascination of crime is narrativized in this type of program, our aim was to identify the similarities and differences, compare the narratives, and the main conflicts of each series, the protagonism of the serial killer, the relations between the subject-characters and complex issues related to actions and characteristics of each serial killer and the development of the narrative itself – all focused on the protagonist's compulsion to kill, while taking into consideration their permanent invisibility and the social ties between them and the other characters; thus we look back in time to delve into the discursive processes of old movies with the same theme in order to understand how the world of series was established. We start with the assumption that a transformation has been made to the narrative structure and character of the serial killers in audiovisual productions over recent decades. Under this context, there is a need to understand how audiovisual languages are used within series, how they intensify *normal* versus *abnormal* opposition, how the viewers' complicity is summoned, and how violence and perversion become elements of the social structure and eventually even agents of the actions. In our view, questioning what retains the tension in the narrative of the Serial Killers TV series is one way of assessing our processes of true meaning and civil morality. This theory is based on knowledge of the areas of Audiovisual, Semiotics, Psychoanalysis, Sociology and Philosophy. For the audiovisual area, we benefitted from input from Neale, Arlindo Machado and Sonia Rodrigues who have studied narrative strategies in dramatic series; the studies relating to cinema were enhanced by contributions from Shaviro and Naremore and the studies of series consolidated by Douglas L. Howard; investigations made about cinema and representation by Ismail Xavier also strengthened the analyses of this thesis. The analysis of the generative route toward the meaning of narratives was bolstered by the discursive-semiotic contributions from Eric Landowski and Ana Claudia de Oliveira, and the tensive-semiotics contributions from Claude Zilberberg. With regard to psychoanalysis, particularly to focus on the Lacanian concept of perversion and neurosis, we use texts by Nasio, Žižek, Bond, Philippe Julien and Antonio Quinet, which assist us in explaining the universe of our subject, the serial killer. For the sociological and ethical discussions about abnormality and perversity we adopt the thoughts of Dany-Robert Dufour and Simpson.

Keywords: narrative; TV series; serial killer; abnormal; perversion.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10
1. A SEDUÇÃO DO CRIME NO AUDIOVISUAL 26
1.1. Os mais emblemáticos *serial killers* do cinema 26
1.2. Os primeiros *serial killers* em séries televisivas 42
2. AS NARRATIVAS DAS SÉRIES TELEVISIVAS DE *SERIAL KILLER* 51
2.1. A série *Dexter*..... 57
2.1.1. Análise da abertura de *Dexter* 59
2.1.2. *Tonight's the night: o* protagonismo de Dexter Morgan 67
2.1.3. Conflitos e laços sociais: relações entre os sujeitos-personagens 82
2.1.4. Tensividade em *Dexter* 98
2.2. Semelhanças e diferenças entre séries sobre *serial killers* 106
3. **A NATURALIZAÇÃO DA ANORMALIDADE NAS SÉRIES** 111
3.1. A visibilidade do sujeito *normal* vs *anormal* 114
3.2. Lei social e 'lei *killer*' nas séries 120
3.3. A perversidade nas séries 128
3.4. Normalização social por meio do mal 134
3.4.1. A complexidade de viver juntos 142
CONSIDERAÇÕES FINAIS 145
BIBLIOGRAFIA 151
ANEXO A 157

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa aborda as narrativas de séries sobre *serial killing*[1], identificando como são construídos os textos, em especial as apresentações dos personagens principais que são *serial killers*[2]. Faremos comparações entre diversas séries e traremos um histórico das narrativas fílmicas no intuito de identificar as transformações das narrativas audiovisuais quanto à exposição da temática violência e perversão na televisão – principalmente a partir dos anos 2000, período em que aumentou o número de "figuras monstruosas" no audiovisual em formato série. Seria essa uma espécie de contemplação do horror na televisão? Será que a saída da modernidade utópica retirou da cultura uma espécie de insistência na homogeneização pela normalidade?

Para dar conta do objeto da pesquisa em questão, empreenderemos a desconstrução das narrativas do *corpus Dexter* para identificarmos quais as suas características comunicacionais, comparando-a com outras narrativas em séries sobre violência e drama criminal.

No capítulo 1, intitulado *A sedução do crime no audiovisual*, propomos a reflexão sobre o estado da arte dos audiovisuais quanto às produções relacionadas ao crime em série. Investigar suas temáticas, suas narrativas e com a ajuda da semiótica plástica entender quais os formantes de conteúdo (sincrético – verbal e não verbal) e os formantes da expressão (que suportam ou expressam o conteúdo) que, presentes na enunciação, produziram quais sentidos para os enunciatários. Neste capítulo, reuniremos dados históricos sobre filmes e séries do gênero criminal, que serão fundamentais para a compreensão do restante da pesquisa.

Já em *As narrativas das séries televisivas de serial killers*, capítulo 2, é realizada uma explanação geral do programa narrativo no formato série televisiva. Com o aporte da semiótica plástica e da semiótica tensiva, as características principais das séries sobre *serial killers* são postas em destaque. Em seguida, essas mesmas características são esmiuçadas no capítulo, revelando a partir das análises semióticas (plástica e tensiva) da série *Dexter* os conteúdos da enunciação, incluindo contextualização da série, análises das trilhas sonoras, sons e efeitos sonoros utilizados, enquadramentos e iluminação de

[1] Assassinatos em série.

[2] Consideramos nesta tese que os homicidas que executam duas ou mais vítimas, em momentos/tempos diferentes e com o mesmo *modus operandi*, motivados pela compulsão de matar, são os sujeitos *serial killers.* Mas vale ressaltar que o termo *serial killer* foi utilizado pela primeira vez somente nos anos 70 por Robert Ressler, um agente aposentado do FBI (CASOY, 2014, p.20). Antes, esses sujeitos eram nomeados homicidas, assassinos, monstros, entre outros.

cenários relevantes, mas também sobre como se dá a complexidade dos sujeitos em busca de seus objetos de valor, além de comparar diferenças e semelhanças com outras narrativas *serial killers*.

O desenvolvimento dos capítulos 1 e 2 permite que o capítulo 3, *A naturalização da anormalidade nas séries*, compare as produções antigas com as produções atuais no quesito estruturação do programa narrativo, verificando se o fio condutor destas produções audiovisuais apresentou mudanças relevantes quanto aos conteúdos sincréticos e investigando como o programa narrativo aborda a naturalização da anormalidade, a violência e a perversão como elementos do campo tensivo da série.

A teoria do discurso de Laclau complementa as análises das narrativas das séries a partir dos estudos sobre ponto nodal e as possíveis mudanças nas construções sobre o perverso. Podemos identificar em *Dexter*, por exemplo, discursos antagonistas de moralidade e política social quando Dexter, personagem principal da série, utiliza a sua compulsão de matar para eliminar das ruas de Miami *outros* sujeitos que faziam mal aos cidadãos comuns da região. Matar um assassino é menos cruel do que matar uma pessoa qualquer? Este fator exime Dexter de culpa? Além disso, também são contemplados neste capítulo os estudos sobre os regimes de convocação dos enunciatários das produções audiovisuais.

Com base nas narrativas estudadas nos capítulos anteriores, abrimos espaço para discutirmos as questões sociais que envolvem as temáticas exploradas nas séries e a relevância desse tipo de série na programação televisiva. A partir do *corpus* da pesquisa se criticará a disposição das séries como forma de entretenimento e como instrumentos de modalização (às avessas) dos processos sociais, culturais e políticos que organizam os indivíduos no contexto atual. Neste capítulo, a estruturação dos laços sociais, da polícia e do sistema civil como um todo são analisados com base na necessidade da existência constante das anormalidades, violências e perversões no funcionamento do cotidiano.

O objeto de pesquisa é a construção das narrativas de *serial killers (SKs)*[3] e a anormalidade e perversão como elementos da normalização social. Como questão de pesquisa, estudamos algumas séries, comparando-as com a série Dexter, indagando: quais transformações ocorrem nos modos de dar visibilidade aos sujeitos *serial killers*? Nas séries mais novas esses sujeitos estão mais próximos dos enunciatários? Como as narrativas sobre crimes em série figurativizam e tematizam o fazer-sentir de um assassino em série? Como as séries tensionam a oposição normal *versus* anormal? Como se dá a naturalização da

[3] Sigla SK para *serial killer* (assassino em série), acrescido de “s” (SKs) para identificar a palavra no plural.

anormalidade dos sujeitos *serial killers*? De que forma a violência e a perversidade se associam ao sistema de funcionamento social, efetivando a regularização social?

Como hipóteses e pontos de partida, temos dois tópicos com suas ramificações:

- **Protagonismo**: nos primeiros filmes sobre o tema era explorado o anonimato do *serial killer* até os últimos minutos da história. Hoje, as narrativas em séries abordam a vida dos *serial killers* de forma mais detalhada e escancarada. Praticamente nenhum SK é secreto aos olhos do enunciatário. As séries sobre *serial killers* constroem suas narrativas enfatizando o COMO fazer-sentir dos seus personagens principais, e não mais enfatizando o QUEM faz-sente.
  - A figura do SK nas séries apresenta muitas vezes uma mudança de protagonismo: do eu, um homem comum, para um 'euzão', um homem poderoso, que se permite a ação do mais gozar, buscando saciar a sua compulsão – mesmo que isto seja inaceitável para os outros;
  - Os *serial killers* não são semelhantes entre si nas narrativas seriadas, pois existem distintas promoções do capital do eu. Por exemplo, Dexter Morgan (série *Dexter*) evita a visibilidade ao máximo para não ser capturado, enquanto o Joey (série *The following)* quer ser reconhecido por seus atos poéticos – atos criminais, se vistos aos olhos de um cidadão comum.
- **Naturalização da anormalidade**: ocorre uma ruptura na programação biopolítica das emissoras de televisão. O tema *anormal* ganha mais visibilidade por meio dos personagens *serial killers.* A temática deixou de ser invisível, deixou a margem da sociedade, e a estruturação visual das séries condiz com todo esse destaque do sujeito anormal;
  - As narrativas em séries sobre *serial killers* exemplificam como os conceitos éticos e morais de um sujeito podem se tornar frágeis, a depender da situação vivida;
  - A violência e a perversidade são elementos da construção de uma normalização social. A polícia precisa do perverso para existir, os laços sociais precisam da perversão para se estruturarem e o sistema precisa da anormalidade para existir e fazer justiça; não é o bem que regula o social, mas sim a maldade, a anormalidade e a perversão;
  - Cumplicidade dos enunciatários: as narrativas de SKs expõem seus personagens principais diretamente à câmera que os filma. Desta forma, tendo conhecimento de quem são os sujeitos praticantes das ações agressivas, os

enunciatários tornam-se sujeitos cúmplices das narrativas ao longo dos episódios;

- As séries nos revelam conceitos de moralidade e por meio de exemplos (às avessas) trazem questões polêmicas, como o enfrentamento do medo, a busca de saciar a compulsão e o empoderamento.

O objetivo geral desta pesquisa é investigar como os programas narrativos das séries de *serial killers* se constroem e quais suas particularidades, visando entender como se procede à naturalização da anormalidade e ao protagonismo de um SK nos audiovisuais; e pretendemos discutir como a normalização social pode ser debatida por meio de uma narrativa audiovisual. Como objetivos específicos buscamos:

- Identificar com base na análise semiótica os dispositivos que moldam as narrativas de crimes em séries;
- Analisar as figuras de *serial killers* apresentadas nas séries – o protagonismo – considerando a compulsão de matar, a permanência de invisibilidade e os laços sociais;
- Compreender como se dá o jogo de normal *versus* anormal e como é posto na enunciação;
- Ampliar o conhecimento sobre as apresentações de *serial killers* na televisão por meio de um mapeamento dos discursos.

Sabemos que as séries no geral são programas escolhidos para permanecer no ar ou serem retirados da grade televisiva com base em índices de aceitação do público-alvo. Entre as demandas de vários gêneros de séries é notória a grande quantidade de assuntos criminais, sejam estes sobre *serial killers*, crimes passionais ou drogas, por exemplo. Além disso, a temática sombria é também veiculada nos meios comunicacionais por meio de noticiários de estupros, assassinatos diversos, agressões físicas e verbais entre familiares, bêbados que causam acidentes de trânsito, entre outros, reforçando o quanto o choque está presente no cotidiano dos indivíduos, ou seja, o dia a dia dos sujeitos euforiza essa temática.

A investigação da construção discursiva dos crimes em séries das séries televisivas é aqui pertinente por permitir uma ampliação dos estudos ligados às produções audiovisuais que abordam questões polêmicas sobre *serial killers*, violência e perversão.

Podemos analisar as narrativas verificando as dimensões políticas discutidas quanto às ações dos protagonistas SKs e à busca pela realização das suas compulsões e desejos particulares. Buscamos entender as enunciações dispostas nas séries, suas organizações fílmicas, suas narrativas e suas estratégias comunicacionais para fazer com que os enunciatários permaneçam interessados em interagir com o conteúdo de todos os episódios.

Lembramos que as "[...] imagens têm uma capacidade excessiva de seduzir e manipular, de afetar o espectador sem autorização"[4] (SHAVIRO, 2011, p.17). As imagens, junto com a trilha sonora e as palavras verbalizadas nas vozes dos *serial killers* das séries alimentam o imaginário de quem as assiste e permitem que estes se tornem cúmplices das ações dos protagonistas. Shaviro também afirma que "o que inspira o cinemático é a paixão pela perda de controle [...]"[5] (SHAVIRO, 2011, p.57).

Mesmo a temática sendo sobre *serial killings*, essa afinidade que o público mantém com as narrativas das séries é importante para justificar a viabilização financeira de se produzir novas temporadas nas emissoras de televisão. Além disso, segundo Ismail Xavier:

> [...] há quem tome o cinema como lugar de revelação, de acesso a uma verdade por outros meios inatingível. Há quem assuma tal poder revelatório como uma simulação de acesso à verdade, engano que não resulta de acidente, mas de estratégia. É preciso discutir essa questão ao especificar determinadas condições de leitura de imagens (XAVIER, 2003, p.31).

Os pensamentos do autor também reforçam a ideia de que inicialmente o cinema, que servia para orientar uma conduta de comportamento social – noção clássica da representação no cinema –, passou a se destacar meramente como entretenimento. Xavier também faz reflexões sobre sedução do olhar no cinema que nos são úteis para refletirmos sobre as produções audiovisuais com o tema violência devido à instigação ao medo, à curiosidade e à compulsão pelo choque do *outro.*

Mapeamento de filmes e séries sobre serial killers

O processo da escolha do *corpus* iniciou-se com uma pesquisa cronológica de produções de filmes, séries e minisséries sobre *serial killers.* Um mapeamento necessário para entendermos como chegamos à narrativa de Dexter e das séries mais recentes. A busca nos trouxe um resultado de 186 produções que tiveram estreias datadas entre os anos de 1920 a 2016.[6]

---

[4] *"[…] images have an excessive capacity to seduce and mislead, to affect the spectator unwarrantedly"*. (SHAVIRO, 2011, p.17).
[5] *"What inspires the cinematic spectator is a passion for that very loss of control […]"* (SHAVIRO, 2011, p.57).
[6] Confira a lista completa de filmes sobre crime – *serial killer* no Anexo A.

De 1920 até 2016, ou seja, dos 96 anos pesquisados, identificamos:

- Filmes: total de 155 – sendo 79 lançados de 1920 a 1999
  76 lançados de 2000 a 2016
- Séries: total de 28 séries – sendo 8 lançadas de 1920 a 1999
  20 lançadas de 2000 a 2016

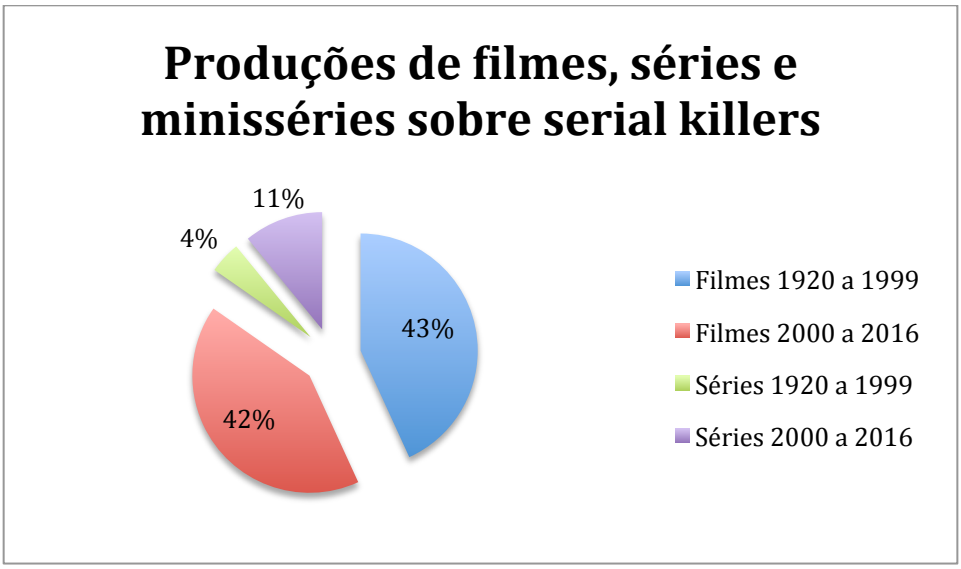


Gráfico 1: Produções de filmes, séries e minisséries sobre *serial killers.* Elaborado pela autora, 2016.

Observamos com base nos dados acima que a partir dos anos 2000 a produção de audiovisuais deste gênero foi elevada – 76 filmes em apenas 16 anos, atingindo quase o mesmo número de produções que demoraram 80 anos (79 filmes – de 1920 a 1999) para serem realizadas. Quanto às séries, o número de produções nos últimos 16 anos mais que duplicou (de 8 para 20 lançamentos), o que nos leva a concluir que a temática *serial killer* vem conquistando cada vez mais espaço no meio audiovisual.

A partir dessa listagem inicial, identificaremos a visibilidade do sujeito-protagonista *serial killer* nas narrativas de alguns filmes memoráveis sobre *serial killers* com base nos seguintes critérios: 1º) filmes de sucesso bem avaliados no site IMDb[7]; e 2º) ressignificação da temática, independente do país de origem de produção do audiovisual. Estes critérios possibilitam dois núcleos de classificação dos filmes que se complementam e nos permitem visualizar um panorama geral da apresentação do sujeito *serial killer* nas produções de cinema.

[7] Avaliação realizado no site IMDb. O usuário que assistiu o filme dá uma nota de 0 a 10, sendo 10 a maior nota. Para a pesquisa foi considerada nota 8,0 de corte. Disponível em: http://www.imdb.com. Acesso em 3 dez. 2016. * Menos de 1000 votos.

Na tabela a seguir apresentamos em ordem cronológica a seleção dos vinte e três filmes de *serial killers*. Em destaque na cor vermelha os dez filmes mais bem avaliados pelos usuários do site IMDb. Os demais treze filmes se destacaram em sua época de lançamento, ora pela inovação na narrativa, ora pela história baseada em fatos reais ou ora pela produção cinematográfica (efeitos especiais, cenários, entre outros) e aqui também merecem ser apresentados.

OS FILMES DE *SERIAL KILLERS* COM RELEVÂNCIA NA NARRATIVA

	NOME DO FILME	**ANO**	**IMDb**
1.	*Das cabinet des Dr. Caligari* (O gabinete do doutor Caligari)	1920	8,1
2.	*The lodger: a story of the London fog* (O inquilino)	1927	7,3
3.	*M* (M – O vampiro de Düsseldorf)	1931	8,4
4.	*The black cat* (O gato preto)	1934	7,2
5.	*Shadow of a doubt* (Sombra de uma dúvida)	1943	8,0
6.	*Arsenic and old lace* (Este mundo é um hospício)	1944	8,0
7.	*Bluebeard* (Barba Azul)	1944	6,0
8.	*The spiral staircase* (Silêncio nas trevas)	1946	7,5
9.	*Monsieur verdoux*	1947	8,0
10.	*The night of the hunter* (O mensageiro do diabo)	1955	8,0
11.	*Psycho* (Psicose)	1960	8,5
12.	O bandido da luz vermelha	1968	7,5
13.	*Halloween* (Halloween – A noite do terror)	1978	7,9
14.	*Dressed to kill* (Vestida para matar)	1980	7,1
15.	*Henry: portrait of a serial killer* (Retrato de um Assassino)	1986	7,0
16.	*Jack* – O estripador	1988	7,7
17.	*The silence of the lambs* (O silêncio dos inocentes)	1991	8,6
18.	*Se7en* (*Seven:* os sete pecados capitais)	1995	8,6
19.	*Citizen X* (Cidadão X)	1995	7,6
20.	*Salinui chueok* (Memórias de um assassino)	2003	8,1
21.	*Monster* (Monster – Desejo assassino)	2003	7,3
22.	*Saw* (Jogos mortais)	2004	7,7
23.	*Zodiac* (Zodíaco)	2007	7,7

Tabela 1: Os filmes de *serial killers* com relevância na narrativa. Elaborada pela autora, 2016.

Esse conjunto de filmes permitiu construir uma base forte de produções audiovisuais sobre *serial killers.* Os filmes selecionados foram estreados em 9 décadas diferentes, o que permite uma melhor análise cronológica das alterações das produções narrativas conforme o período inicial de divulgação de cada filme; confira no capítulo 1 algumas características desta seleção.

Também buscamos traçar um histórico das séries que são fundamentais para a nossa análise: desde a década de 1960 foi possível constatar a existência de 28 séries de

diferentes origens de produção[8], considerando as que apresentam o *serial killer* como protagonista e aquelas que contemplam a temática em apenas episódios pontuais.

LISTA DE SÉRIES SOBRE *SERIAL KILLERS*

	NOME DA SÉRIE	**ANO**	**IMDb**
1.	*¿Es usted el asesino?*	1967	8,2**
2.	*The nightmare man*	1981	6,8**
3.	*Chiefs* (Chefia)	1983	8,2
4.	*It (It:* uma obra-prima do medo)	1990	6,9
5.	*Twin Peaks*	1990/1991	8,9
6.	*Prime suspect* *	1991/2006	8,5
7.	As noivas de Copacabana	1992	7,5**
8.	*The X files* (Arquivo –X)*	1993/2002	8,7
9.	Epitáfios	2004/2009	8,1**
10.	*Criminal minds* (Mentes criminosas)*	2005/2017...	8,2
11.	*Heroes* (Heróis)*	2006/2010	7,7
12.	Dexter	2006/2013	8,8
13.	*The mentalist**	2008/2015	8,1
14.	*CSI Crime Scene Investigation**	2000/2015	7,7
15.	*American horror story**	2011/2017...	8,2
16.	*The bridge / Bron/Broen*	2011/2015	8,6
17.	*The killing**	2011/2014	8,2
18.	*The fall*	2013/2016	8,2
19.	*The following*	2013/2015	7,5
20.	*Crossing lines**	2013/2015	7,4
21.	*Hannibal*	2013/2015	8,6
22.	*Bates motel*	2013/2017	8,1
23.	*Dupla identidade*	2014	7,8**
24.	*True detective*[9]	2014/2015	9,1
25.	*Signos*	2015	7,1**
26.	*Demente criminal*	2015	8,3**
27.	*Scream*	2015/2017...	7,3
28.	*Slasher*	2016/2017...	6,6

* A apresentação de *serial killer* em episódios pontuais.
** Menos de 1000 votos no IMDb.
As reticências no final de alguns anos indicam que a série está produzindo temporadas, ainda não foi finalizada.

Tabela 2: Lista de séries sobre *serial killers.* Elaborada pela autora, 2016.

Como a lista de séries televisivas que abordam os *serial killers* se manteve extensa, detivemo-nos na segunda etapa da triagem às séries que ressaltavam os sujeitos *serial killers* como personagens principais ao longo de todas as suas temporadas, visto que

[8] Sobre ficção televisiva criminal na América Latina confira os estudos da Dra. Luiza Lusvarghi, USP/SP. Disponível em: https://issuu.com/lluiza/docs/livro_narrativas_criminais_final. Acesso em: 24 abr. 2017.
[9] Destaca a história de dois detetives (Rust Cohle e Martin Hart) que durante 17 anos investigavam um *serial killer* em Louisiana.

consideramos relevantes para a pesquisa os estudos sobre o protagonismo e a naturalização da anormalidade dos assassinos em séries.

Das 28 séries, 19 delas retratam o protagonista *serial killer* dentro do programa narrativo de base da série. Destas 19 elencadas destacamos o período de transmissão original, país de origem, emissora de televisão original, número de temporadas e número de episódios na tabela a seguir:

Escolha do *corpus*

Período de transmissão original		Séries	País de origem	Emissora de televisão original	Nº de temporadas	Nº de episódios
Início	Final					
1967		*¿Es usted el asesino?*	Espanha	TVE	1	9
1981		*The nightmare man*	Reino Unido	BBC	1	4
1983		*Chiefs*	EUA	CBC	1 (minissérie)	3
1990		*It*	Canadá	ABC	1 (minissérie)	2
1990	1991	*Twin Peaks*	EUA	ABC	3	39
1992		*As Noivas de Copacabana*	Brasil	Globo	1 (minissérie)	16
2004	2009	*Epitáfios*	Argentina	HBO	2	25
2006	2013	*Dexter*	EUA	Showtime	8	96
2011	2015...	*The Bridge*	Suécia/Dinamarca	SVT1/DR1	3	30*
2013	2016	*The Fall*	Irlanda/Reino Unido	RTÉ One/BBC Two	3	17
2013	2015	*The Following*	EUA	FOX	3	45
2013	2015	*Hannibal*	EUA	NBC	3	39
2013	2017	*Bates Motel*	EUA	A&E	5	50
2014		*Dupla Identidade*	Brasil	Globo	1	13
2014	2015	*True Detective*	EUA	HBO	2	14
2015		*Signos*	Argentina	Canal 13 (El trece)	1	16
2015		*Demente Criminal*	EUA	Venevisión	1	52
2015	2017...	*Scream*	EUA	MTV	3	29*
2016	2017...	*Slasher*	Canadá	Super channel	1	8*

* Em produção. Dados atualizados em 3 de maio de 2017.

Tabela 3: Escolha do *corpus*. Elaborada pela autora, 2016.

Além disso, realizamos um afunilamento desse *corpus* por meio de uma priorização de outros cinco pontos:

- séries lançadas entre os anos 2000 a 2013;
- séries finalizadas até 2016;
- séries com três ou mais temporadas;
- séries com grande número de episódios;
- séries com índices de audiência relevantes em nível mundial.

Com os resultados desta avaliação, identificamos quatro séries: *Dexter, The fall, The following e Hannibal.* Ao adensarmos as análises destas quatro séries, *Dexter* apresentou características mais ricas que as demais quanto à construção do programa narrativo ligado ao protagonismo do sujeito *serial killer* e à naturalização da anormalidade. Dessa forma, se transformou num texto exemplar para constituir nossa matriz de análise dos diversos elementos que compõem uma série sobre *serial killers*. A partir dela é possível a comparação com as demais importantes produções audiovisuais do gênero crime contemporâneo com ênfase nos assassinatos em série.

Neste sentido, podemos dizer que *Dexter* demarca para a pesquisa um período de 8 anos formados por uma produção norte-americana de 8 temporadas, com um total de 96 episódios para serem analisados nesta tese. Ainda podemos acrescentar que diante da extensão da série é importante salientar que os investimentos da emissora de televisão, *Showtime*, tanto quanto o poder criativo dos colaboradores envolvidos, são imprescindíveis para o sucesso da série que está na 86ª posição das séries mais bem avaliadas segundo usuários do site IMDb[10]. Assim comungamos com a ideia de Sonia Rodrigues, em seu livro *Como escrever séries*, que "as séries são as narrativas do século XXI. Elas são para o nosso século o que o romance foi para o século XIX e o cinema para o século XX" (RODRIGUES, 2014, p.9).

A linha do tempo a seguir nos ajuda a melhor visualizar o período de produção das séries televisivas sobre *serial killers*. Em destaque, a série *Dexter*. Nessa linha é possível observar que a quantidade de séries desta temática aumentou ao longo dos anos.

[10] Esta pesquisa com os usuários do site inclui todos os gêneros de seriados televisivos. IMDb. Disponível em: http://www.imdb.com/chart/toptv/. Acesso em: 15 fev. 2017.

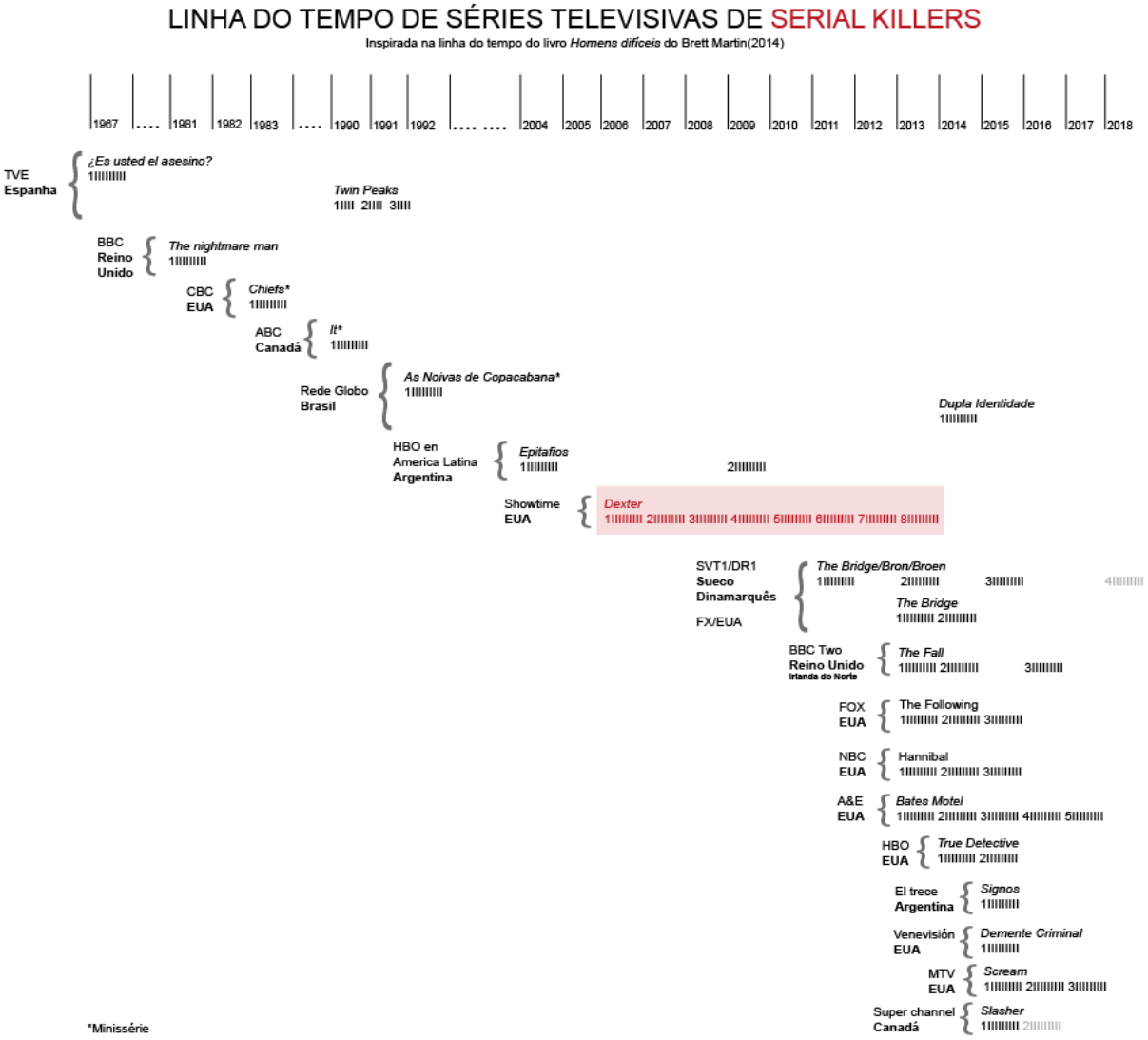


Gráfico 2: Linha do tempo de séries televisivas de *serial killers.* Elaborado pela autora, 2016.

Como já constatamos, a temática *crime em série* não é uma novidade dos anos 2000. Contudo, ao assistirmos essas séries, observamos que a abordagem quanto ao protagonismo do *serial killer* é diferenciada, principalmente se compararmos uma bem antiga com uma atual (verificaremos o destrichamento dessa questão no decorrer desta tese). Em síntese, as análises das séries televisivas originadas em anos variados nos permitem uma avaliação mais precisa quanto à naturalização da anormalidade dos sujeitos *serial killers* e ao protagonismo no programa narrativo.

A opção por estudar audiovisuais deste segmento nos possibilita investigar os sentidos e variadas apresentações da figura do *serial killer* construídas ao longo do tempo e contribui no exame das estratégicas discursivas e da identificação dos contratos de comunicação propostos nas enunciações. Portanto, para dar início à tese se fez necessário o levantamento de todas as produções de audiovisuais relacionados à temática, permitindo conhecer o estado da arte que possibilitou a comparação das narrativas, sejam estas fílmicas, minisséries ou séries televisivas. As análises das figuras de *serial killers* propostas em cada enunciação ajudam na compreensão geral de como se dá a construção discursiva dessas produções.

O quadro teórico de referência se divide principalmente em três saberes: comunicação audiovisual, semiótica e sociologia, passando por filosofia e psicanálise em determinados momentos. Para as discussões sobre audiovisual, a abordagem de Arlindo Machado das narrativas seriadas se faz presente, pois “há várias explicações sobre as razões que levaram a televisão a adotar a serialização como a principal forma de estruturação de seus produtos audiovisuais (MACHADO, A., 2003, p.85). Para o pesquisador, a necessidade de programação ininterrupta da televisão possibilitou o surgimento das produções em larga escala que fossem passíveis de repetição infinita quanto ao seu protótipo (utilização dos mesmos cenários, mesmos atores, mesmos figurinos, entre outros). Além disso, o autor acredita serem importantes as pausas para o intervalo comercial, não somente por questões econômicas, como também por sua função estrutural, o que garante um momento de respiração para aumentar a conexão com o telespectador (MACHADO, A., 2003, p.88). Como ele mesmo afirma, os ganchos de tensão são positivos nesse tipo de audiovisual, pois ao pausar a continuação de um desfecho a programação televisiva acaba por estimular o imaginário do público. “O corte e o suspense emocional abrem brechas para a participação do espectador, convidando-o a prever o posterior desenvolvimento do entrecho.” (MACHADO, A., 2003, p.88). Porém, sabemos que essa premissa somente é válida para alguns casos na televisão, pois hoje em dia canais a cabo passam maratonas de séries o dia inteiro e aplicativos como o da Netflix permitem que os usuários assistam às séries sem qualquer tipo

de pausa publicitária.

Mesmo sem interrupções comerciais as séries de *serial killing* são ricas em ganchos de tensão dentro de um mesmo episódio e a mudança de um episódio paro o outro é uma pausa obrigatória cheia de suspense. Minutos antes de acabar um episódio os produtores lançam um outro gancho de tensão para o telespectador-enunciatário, no intuito deste último se interessar em assistir o episódio seguinte. Além de Arlindo Machado, Sonia Rodrigues também nos ajuda com reflexões sobre a narrativa seriada; a autora afirma que:

> [...] o drama contemporâneo tem a liberdade de brincar com situações e personagens variáveis. Por escolha autoral e de mercado, as séries dramáticas podem apresentá-los de forma fixa, típica ou de forma a questionar as expectativas da audiência (RODRIGUES, 2014, p.43).

As narrativas das séries vão se moldando ano após ano a partir das ideias de quem as produz e de quem as assiste. Para isso, existem diversos fóruns, *blogs* e páginas em redes sociais que servem de canal de comunicação dos produtores das séries com os seus respectivos públicos-alvo. As séries sobre *serial killing*, cheias de conflitos, utilizam o drama nas suas narrativas praticamente o tempo todo por causa dos acontecimentos que envolvem o personagem principal, por causa do sofrimento de outros personagens ou por diversos outros motivos. Quando fazemos uma rápida pesquisa na internet no site de busca Google para verificar o gênero de cada série televisiva sobre *serial killers* encontramos diversas classificações, em sua maioria do gênero drama/suspense, uma classificação bastante popular e solta. Exemplos: drama, suspense, mistério, horror psicológico, drama criminal, *thriller* psicológico, policial processual, terror, drama policial, criminal, *southern gotic*, drama criminal, neonoir, entre outros. Uma verdadeira bagunça.

Com diversos argumentos consistentes, Philip Simpson levanta a bandeira de que as narrativas sobre *serial killers* devem ser consideradas do gênero horror:

> A narrativa do assassino em série desenvolveu suas próprias convenções e fórmulas de enredo, ao sobrepor uma variedade dos gêneros, tais como o horror e detetive *noir*. No entanto, o gênero mais apropriado do *serial killer* ficcional, como Peter Hutchings argumenta, é o horror. O gênero horror pode ser melhor definido como aquele que descreve monstros com o propósito de perturbar[...] (SIMPSON, 2000, p.9, tradução nossa).[11]

Mas para melhor classificar esse segmento optamos por seguir a classificação

[11] *"The serial killer narrative has developed its own subgeneric conventions and plot formulas, while overlapping with and borrowing from a variety of genres, such as horror and detective noir. However, the fictional serial killer's most appropriated genre home, as Peter Hutchings argues, is horror. The horror genre can be best defined as that which depicts monsters for the purpose of disturbing [...]"* (SIMPSON, 2000, p.9).

sobre gêneros de Steve Neale, que em seu livro *Genre and Hollywood* identifica 12 gêneros com suas respectivas ramificações, dentre as quais uma que nos interessa: crime contemporâneo. O autor dividiu o gênero de filmes criminais em três tipos que aqui serão utilizados como base de identificação de gênero das séries estudadas. São elas: filme de detetive, filme de gangster e thriller de suspense. De acordo com Neale:

> As diferenças em foco e ênfase entre esses três filmes - o primeiro com seu foco em um agente de investigação e sua ênfase sobre a detecção, o segundo com seu foco sobre os autores do crime e sua ênfase na atividade criminosa, e o terceiro com seu foco sobre as vítimas da criminalidade e sua ênfase na sua resposta - que correspondam às diferenças em foco e ênfase característica dos três principais gêneros de crime como um todo: o filme de detetive, o filme gangster e o thriller de suspense (NEALE, 2000, p.72, tradução nossa).[12]

Portanto, o filme de detetive prioriza o passo a passo das investigações dos casos, no filme gangster a narrativa é mais centrada nos grupos de criminosos e no filme *thriller* a história se concentra nas vítimas. Partindo desta premissa, observe a classificação dos gêneros, comparando a classificação popular na internet com a classificação baseada nos conceitos de autor. Vejamos:

CLASSIFICAÇÃO DOS GÊNEROS

Com base na classificação popular na internet	**Séries**	**Com base na classificação de Steve Neale**
Drama, suspense	*As noivas de Copacabana*	Criminal > detetive
Drama, mistério, suspense, horror psicológico	*Bates motel*	Criminal > *thriller*
Drama criminal, mistério, suspense, *thriller (suspense) psicológico*	*Dexter*	Criminal > detetive e *thriller*
Drama criminal, ação, suspense	*Dupla identidade*	Criminal > detetive e *thriller*
Thriller psicológico, policial processual, terror	*Hannibal*	Criminal > detetive e *thriller*
Criminal, suspense	*The fall*	Criminal > detetive e *thriller*
Drama, *thriller*	*The following*	Criminal > detetive e gangster
Southern gotic, drama criminal, neo-noir, mistério	*True detective*	Criminal > detetive

Tabela 4: Classificação dos gêneros. Elaborada pela autora, 2016.

[12] *"The differences in focus and emphasis among and between these three films – the first with its focus on an agent of investigation and its emphasis on detection, the second with its focus on the perpetrators of crime and its emphasis on criminal activity, and the third with its focus on the victims of crime and its emphasis on their response – correspond to the differences in focus and emphasis characteristic of the three principal genres of crime as a whole: the detective film, the gangster film and the suspense thriller"* (NEALE, 2000, p.72).

Já do ponto de vista da análise semiótica, utilizaremos estudos sobre sincretismo, conforme abordado por Eric Landowski (2014), Ana Cláudia de Oliveira (2004) e Yvana Fechine (2009) para servir de suporte aos estudos sobre as manifestações sonoras e visuais específicas do audiovisual. Sendo assim, amparados pela

> [...] isotopia (que nos leva do conjunto aos elementos) podemos, enfim, entender melhor como se dá a interpenetração, ou sobreposição, entre percursos figurativos visuais e musicais que se *fundem* no discurso audiovisual (FECHINE, 2009, p.340).

A abordagem sobre a figura do matador em série será realizada com base em Casoy (2014) e Bourgoin (1999). Estes autores possuem uma vasta bagagem de conhecimento sobre casos reais que nos ajudam a compreender melhor a condução dos produtores audiovisuais dos seriados televisivos quanto ao comportamento dos personagens principais. Já os estudiosos Simpson (2000) e Howard (2010) nos auxiliam quanto à abordagem da figura desses assassinos meticulosos nos audiovisuais e à estrutura da série em si. De acordo com Simpson:

> [...] para focar na complexidade da representação artística, podemos dizer que ficções sobre *serial killer* promulgam uma dialética aberta entre a necessidade de estar de acordo com o sistema social e o desejo secreto de desprezar as regras com impunidade (SIMPSON, 2000, p.18, tradução nossa).[13]

Lacan (1973), Žižek (2010), Philippe Julien (2003) e Aidar Prado (1996) são fundamentais nos estudos direcionados ao entendimento da nossa temática, pois abordam aspectos da sociedade do consumo, do gozo, da violência, entre outros, que levam inúmeros espectadores a consumirem tais produções audiovisuais perversas. “Para Freud, o sujeito ‘normal’ é aquele que abraça o gozo traumático ao invés de sacrificá-lo em nome de uma demanda feita pela lei social” (PRADO, 2012, p.76). Ademais, os pensamentos de Žižek nos ajudam no momento de reflexões sobre as manifestações de sentidos das séries e as leituras críticas sobre o funcionamento social.

Além de estudo bibliográfico, analisar os programas narrativos de base das séries televisivas, temporada por temporada, se fez necessário para assim ser possível a identificação dos dispositivos que moldam os crimes em séries desses audiovisuais. Saber quem são os personagens, como se dão suas relações afetivas e profissionais, quais os

[13] *“[…]to a focus on the complexities of artistic representation, it can also be said that serial killer fictions enact an open-ended dialectic between the need to conform to the social system and the secret desire to flout its rules with impunity”* (SIMPSON, 2000, p.18).

objetos de valor de cada *serial killer*, seus rituais, seus códigos de conduta, qual a complexidade das séries; além de estudarmos o conteúdo sincrético desses audiovisuais: suas imagens, seus sons musicais, efeitos sonoros e falas dos personagens que são primordiais nas enunciações para mapearmos o sujeito *serial killer* protagonista e normatizador da anormalidade.

1. A SEDUÇÃO DO CRIME NO AUDIOVISUAL

A partir da tabela 1, que lista nomes de filmes de *serial killers* com relevância na narrativa, podemos conferir, por meio de uma breve descrição e análise dos 23 filmes selecionados, como a visibilidade do sujeito-protagonista *serial killer* foi posta no cinema ao longo dos anos.

1.1. Os mais emblemáticos *serial killers* do cinema

O gabinete do doutor Caligari

Antes da televisão ganhar visibilidade nas salas de estar das casas de cidadãos, o cinema já fazia sucesso trazendo risadas eufóricas e gritos de medo a seu público. Mesmo quando o cinema era mudo o humor e o suspense já estavam presentes nas cenas em preto e branco. Em 1920 os espectadores já se deparavam com cenas criminais de assassinatos no filme alemão de Robert Wiene, *O gabinete do doutor Caligari*.[14] Em quase todas as cenas os espectadores não sabem quem é o assassino. Contudo, no final do filme, o assassino é posto como um interno do hospital psiquiátrico devido a uma desordem mental.

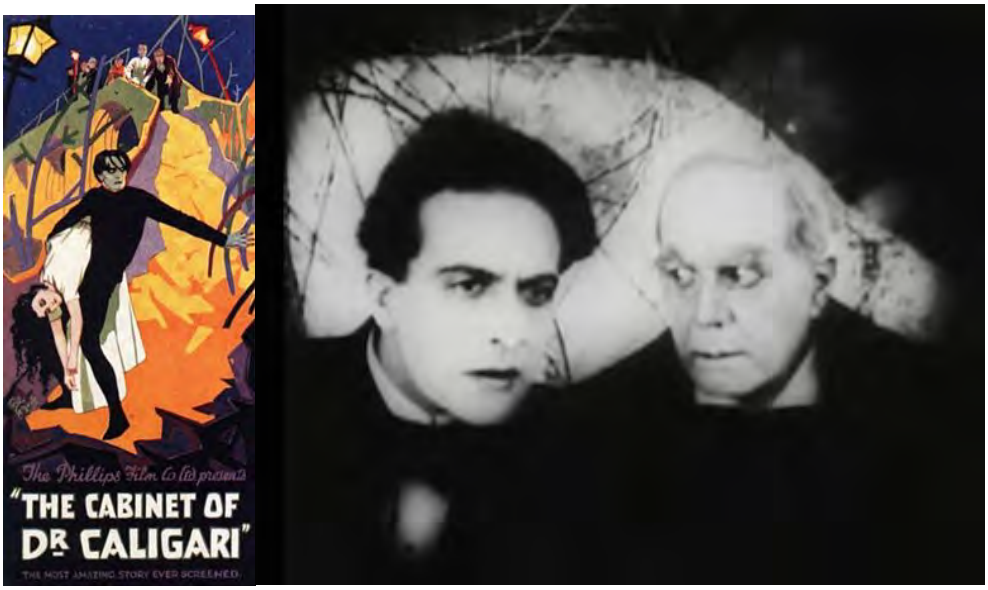


Imagem 1 e 2: Cartaz e cena do filme. In: *O gabinete do Doutor Caligari*, 1920.

[14] O gabinete do doutor Caligari (*Das Cabinet des Dr. Caligari*) é um filme de domínio público. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=89TVh1jOIPo . Acesso em: 10 jan. 2016.

O inquilino

No ano de 1927 o cineasta britânico Alfred Hitchcock dirigiu o filme do gênero criminal detetive, *O inquilino (The lodger)*, que narrava a busca da polícia por um assassino em série que vitimizava mulheres loiras na cidade de Londres e se autodenominava "o vingador". No decorrer das cenas, o espectador é conduzido a crer que um novo hóspede do hotel do casal Bounting é o *serial killer* tão procurado, mas no final do filme temos a surpresa de que o mesmo não é um assassino (vilão); e o verdadeiro assassino em série permanece no anonimato, na invisibilidade civil. É muito comum nos filmes de Hitchcock a figura do "vilão inocente", uma pessoa que todos pensam ser o culpado por um crime, mas que no final sua inocência prevalesce.

Imagem 3 e 4: imagem de divulgação e cena do filme. In: *O inquilino* (1926).[15]

M – O vampiro de Düsseldorf

Em 1931, o também alemão Fritz Lang dirigiu o filme considerado clássico do cinema expressionista da Alemanha: *M – O vampiro de Düsseldorf*. Os cinco anos que o separam do *O inquilino* trouxeram o áudio das falas dos personagens e assim o filme nos conta sobre a união de marginais de uma cidade em busca de um assassino de crianças. O *serial killer* é caçado por todos, especialmente pela polícia, que algumas vezes tinha o seu trabalho dificultado devido à pressão política, à atuação da imprensa e às ações de vigilantes aleatórios. Nesse filme, o *serial killer*, conhecido como "M", é capturado e julgado por outros criminosos devido à quebra de ética do submundo. Vale destacar que esse filme foi proibido em 1933 pelos nazistas, pois mostrava como a sociedade podia se organizar de várias maneiras, pelo bem ou pelo mal. Hoje o filme é de fácil acesso na internet.

[15] Disponivel em: http://revistapreview.com.br/wp-content/uploads/2015/10/o-inquilino-The-Lodger-hitchcock-2.jpg. Acesso em: 16 out. 2015.

Imagem 5 : Cena do filme quando o *serial killer "M"* fala da sua compulsão de matar como "fantasmas" que o controlam. In: *M – O vampiro de Düsseldorf* (1931).[16]

O gato preto

Em 1934, o filme *O gato preto (The black cat)*[17] estreou nas telas dos Estados Unidos. Inspirado no conto de Edgar Allan Poe (com o mesmo nome), as primeiras cenas do filme mostram passageiros em uma cabine de comboio – o casal Joan e Peter Allison e o Dr. Vitus Werdegast. Após a viagem de trem, eles acabam sofrendo um acidente de ônibus e ao buscar socorro deslocam-se para a casa do arquiteto Hjalmar Poelzig, amigo do Werdegast. É a partir desse momento que o filme toma o seu verdadeiro rumo. A casa é muito diferente, Werdegast tem fobia por gatos, descobre que o amigo coleciona mulheres mortas mumificadas e passa a participar de um "jogo"por vingança.

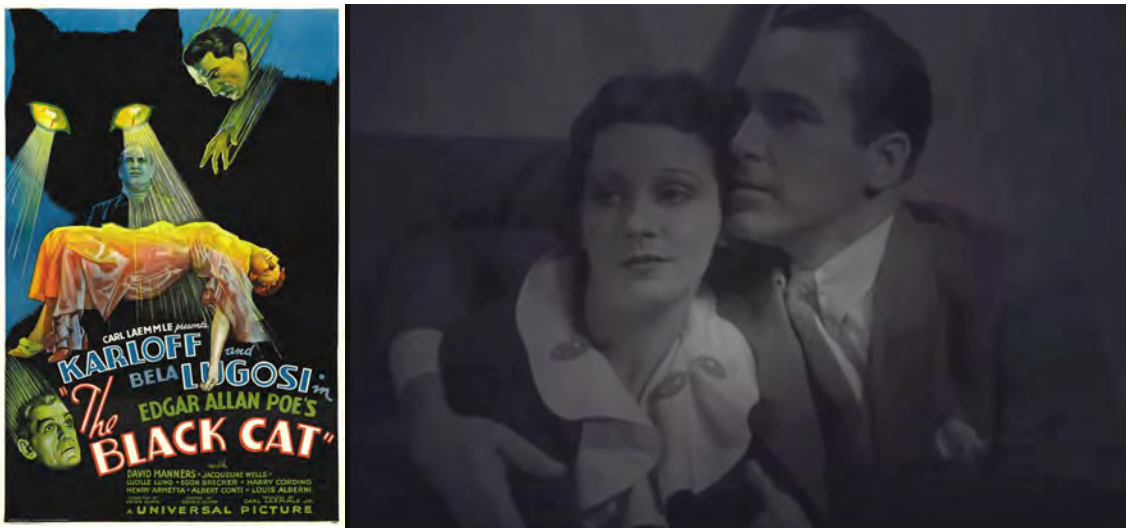


Imagem 6 e 7: Cartaz do filme e imagem do casal Joan e Peter Allison dentro do trem. In: *O gato preto* (1934).

[16] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=r9RLbwkVPoA. Acesso em: 4 mai. 2017.
[17] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xpiSPrTbkUk. Acesso em: 4 mai. 2017.

A sombra de uma dúvida

Continuando na linha de suspense no cinema, Hitchcock produziu em 1943 um longa metragem estadunidense em preto e branco, um dos clássicos do cinema hollywoodiano, intitulado *Sombra de uma dúvida (Shadow of a doubt)*. O filme trata da investigação do assassinato de três viúvas ricas. Em seu primeiro momento, uma sobrinha que idolatra um tio vive em plena harmonia e, posteriormente, esse mesmo tio tenta matá-la quando ela finalmente descobre que ele é um assassino em série, o assassino das três viúvas ricas.

Imagem 8: Cartaz do filme. *A sombra de uma dúvida* (1943).

Este mundo é um hospício

Longa-metragem americano de 1944 do diretor Frank Capra, baseado no teatro de Joseph Kesselring, também conhecido como *O mundo é um manicômio* (*Arsenic and old lace)*[18], conta a história de duas senhoras *serial killers*, Martha e Abby Brewster, que matam velhinhos solitários justificando suas ações como um ato de caridade, uma libertação do sofrimento para suas vítimas. No decorrer da história, já na sua 12ª vítima, o sobrinho das senhoras, Mortimer, prestes a viajar para sua lua-de-mel, descobre que suas tias são assassinas. Eis que o conflito está formado.

[18] Disponível em: http://cinemalivre.net/filme_este_mundo_e_um_hospicio_1944.php. Acesso em: 4 mai. 2017.

Imagem 9: Cartaz do filme. *Este mundo é um hospício* (1944).

Barba azul

Dirigido por Edgar G. Ulmer, o filme Barba azul (*Bluebeard*)[19] de 1944 conta a história de um artista parisiense, pintor, que contrata belas modelos para posar para suas obras. Ao terminar os retratos das mulheres, ele as mata por meio de estrangulamentos. Este é um dos poucos filmes antigos que revelam rapidamente quem é o *serial killer,* logo nas suas primeiras cenas. O espectador, já sabendo quem é o estrangulador de mulheres, *Bluebeard*, é convidado na narrativa a entender as motivações que levaram o personagem a ser um assassino.

Imagem 10 e 11: *Lettering* da abertura do filme e cena com o protagonista. In: *Barba azul* (1944).

[19] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nID_Hs4zZ-c. Acesso em: 4 mai. 2017.

***Silêncio nas trevas*[20]**

Baseado no livro de Ethel Lina White e dirigido por Robert Siodmak, *Silêncio nas trevas* (1946) é filme *noir*. Sua narrativa se passa em uma cidadezinha do interior dos Estados Unidos onde um *serial killer* desconhecido mata jovens mulheres que possuem algum tipo de deficiência física, acreditando que estaria limpando a cidade dos fracos e incapazes. Logo nas suas primeiras cenas há sugestão de assassinato registrada por traços de convulsão de uma personagem que se preparava para dormir e foi pega distraída pelo sujeito *serial killer.* O assassino permanece na invisibilidade ao longo das cenas, sendo descoberto somente no final por conta da investigação de Helen, uma jovem muda que com medo de ser a próxima vítima arma um jogo para capturá-lo.

Imagem 12: Cena do filme. In: *Silêncio nas trevas* (1946).

Monsieur Verdoux

Direção de Charles Chaplin, o filme de 1947 (em Portugal: O barba azul)[21] faz uma crítica ao militarismo e capitalismo da época por meio de inspiração em fatos reais com a história de Henri Désiré Landru. Verdoux é um bancário francês que desempregado após 35 anos de trabalho enlouquece e passa a matar mulheres sozinhas e de meia-idade, que têm propriedade ou algum tipo de renda, para roubá-las. No final do filme ele é capturado e condenado à morte.

[20] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WtsHKMQ6048. Acesso em: 4 mai. 2017.
[21] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tLmd9poH0FE. Acesso em: 4 mai. 2017.

Imagem 13: Cena do filme. In: *Monsieur Verdoux* (1947).

O mensageiro do diabo

Conhecido também como *The night of the hunter* (1955), dirigido por Charles Laughton e Robert Mitchum, refilmado em 1991, conta a história de Ben Harper, um ladrão que rouba um banco em West Virginia e após fugir da cena do crime, onde também mata duas pessoas, esconde US$10.000,00 (dez mil dólares) na boneca da sua filha Pearl. Um segredo que só Ben, Pearl e seu outro filho John sabem. Após ser pego, Ben agora condenado à morte divide a cela (sem saber) com um assassino em série chamado Harry Powell. Em seguida, o *serial killer* escuta Ben balbuciar algumas palavras enquanto sonhava e descobre parcialmente onde o dinheiro está escondido. Nas cenas seguintes Ben é executado e Harry ao ser libertado vai atrás do dinheiro. O que coloca toda a família de Ben em perigo.

Imagem 14: Cena do filme. In: *O mensageiro do diabo* (1955).

Psicose

Um dos mais memoráveis filmes do século XX *Psicose* (1960) foi dirigido por Alfred Hitchcock com um orçamento de aproximadamente US$800 mil e gerou uma receita de US$60 milhões. De origem norte-americana, é um dos filmes mais vistos pelo mundo inteiro e foi bastante aclamado pelos críticos de cinema. A história começa com Marion Crane, uma secretária que após dar um golpe e roubar dinheiro de seu chefe vai parar no motel de Norman Bates.

Imagem 15 e 16: Cenas do filme. In: *Psicose* (1960).

O bandido da luz vermelha

Filme brasileiro, inspirado no caso real do assaltante João Acácio Pereira da Costa. Dirigido por Rogério Sganzerla, estreou no final dos anos 1960.[22] É considerado um dos 100 melhores filmes brasileiros no ranking da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine). O personagem principal, Jorge, mais conhecido por polícia e imprensa como "bandido da luz vermelha", assalta residências em São Paulo com o auxílio de uma lanterna vermelha. Captura suas vítimas, rouba os seus pertences e depois foge da cena do crime para desfrutar da riqueza. Tudo se encaminha bem até que ele é traído e, encurralado, opta por suicídio.

Imagem 17: Cena do filme. In: *O bandido da luz vermelha* (1968).

[22] Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1358624-critica-o-bandido-da-luz-vermelha-continua-um-filme-popular.shtml. Acesso em: 20 out. 2013.

Halloween

Lançado em 1978, *Halloween* é um filme estadunidense escrito e dirigido por John Carpenter. A história se passa na cidade fictícia chamada Haddonfield, em Illinois, no ano de 1963, onde Michael Myers, um menino de 6 anos, mata a sua irmã mais velha, Judith Myers, na noite de Halloween vestindo uma fantasia de palhaço. Em 1978, 15 anos após o crime, Michael já com seus 21 anos foge do hospício, se veste novamente com uma máscara de Halloween e volta para a sua cidade natal para atacar novas vítimas no noite de Halloween. Este filme desencadeou uma série cinematográfica no total de dez filmes[23] até o ano 2009.

Imagem 18 e 19: Cartaz e cena do filme. In: *Halloween* (1978).

Vestida para matar

Lançado em 1980, a película *Vestida para matar (Dressed to kill)*, do diretor Brian de Palma, com Michael Caine e Angie Dickinson, é uma obra influenciada por Alfred Hitchcock. Narra a história de Kate Miller, uma dona de casa, esposa e mãe, que tenta resolver em consulta com seu psiquiatra Dr. Robert Elliott sua frustração sexual, pois ela tem fantasia de estupro por achar que seu marido é ruim de cama. Após sua ida ao psiquiatra, Kate flerta com um desconhecido, acaba se envolvendo sexualmente com ele e ao descobrir que ele era portador de uma doença venérea tenta abandoná-lo no apartamento dele. Contudo, ao perceber que lá esqueceu a sua aliança, ela decide voltar ao local, e quando a porta do elevador se abre Kate é assassinada por uma mulher. A partir daí surgem complicações na cena do crime e há o envolvimento de mais pessoas na narrativa.

[23] *Halloween* – a noite do terror (1978), *Halloween* II – o pesadelo continua (1981), *Halloween* III – a noite das bruxas (1982), *Halloween* IV – o retorno de Michael Myers (1988), *Halloween* V – a vingança de Michael Myers (1989), *Halloween* VI – a última vingança (1995), *Halloween H20* – vinte anos depois (1998), *Halloween* – ressurreição (2002), *Halloween* – o início (2007) e *H2: Halloween 2* (2009).

Imagem 20 e 21: Cena do filme. In: *Vestida para matar* (1980).

Retrato de um assassino

Além dos filmes já citados, outros também trouxeram suas leituras de sujeitos SK, alguns baseados em fatos reais, como o filme de 1986, *Retrato de um Assassino*[24], dirigido por John McNaughton e inspirado no *serial killer* Henry Lee Lucas. Na história, Henry é um jovem que vive com seu ex-colega de prisão e apresenta distúrbios psicológicos gerados desde sua infância que o fazem ter a compulsão de matar. Assim como o filme *Caçada ao Assassino BTK*[25] (2005), que conta a história de um homem "de família" que desafiou e ridicularizou as autoridades da cidade norte-americana de Kansas em 1974, permanecendo solto e matando durante 17 anos.

Imagem 22 e 23: Cartaz e cena do filme. In: *Retrato de um Assassino* (1986).

[24] Título original: *Henry – A portrait of a serial killer.*
[25] Título original: *The hunt for the BTK Killer.*

Imagem 24 e 25: Cartaz e cena do filme. In: *Caçada ao Assassino BTK* (2005).

Jack – O estripador *(Jack the ripper)*

Uma das histórias mais emblemáticas do cinema mundial é baseada em um fato real não desvendado até os dias de hoje: os assassinatos em série de *Jack – o estripador*; conta-se que em 1888, na cidade de Whitchapel, em Londres, prostitutas foram mortas por um *serial killer* que as estrangulavas e depois mutilava seus corpos. Um caso que chocou milhares de pessoas e mobilizou tanto a polícia local como os jornais (mídia em ascensão naquela época). O filme que narrativiza esta história foi lançado em 1980 e é ovacionado pelos críticos até os dias de hoje. Em 2016, como uma ramificação da história, os diretores Ian Powell e Karl Ward lançaram o filme *Lâminas da morte – a maldição de Jack, o estripador*, que conta a história de seis jovens escritores que precisavam escrever uma história assustadora e no meio de momentos de inspiração uma delas possui facas que segundo a lenda pertenceram à Jack, o estripador.

Imagem 26: Cena do filme. In: *Jack – O estripador (1980).*

O silêncio dos inocentes

Dirigido por Jonathan Demme, *Silêncio dos inocentes (The silence of the lambs)* é um filme de 1991 baseado no livro de Thomas Harris (1988). O *serial killer* da narrativa, Dr. Hannibal Lecter, canibalista, ex-psiquiatra e condenado ao corredor da morte nos Estados Unidos, interpretado por Anthony Hopkins, é entrevistado na prisão por uma agente do FBI, Clarice Starling (Jodie Foster), para ajudar a capturar um outro *serial killer* conhecido como Bufallo Bill, que rapta e mata mulheres para retirar a pele delas e implantá-las em um corpo feminino que a sua loucura deseja. Para tanto, Hannibal solicita da jovem troca de informações sobre a vida pessoal dela, o que ocasiona uma tensão em todo o filme. Após diversas articulações, Hannibal foge da prisão e Clarice descobre quem é Bufallo Bill. Este filme é mundialmente conhecido e no Oscar de 1992 ganhou cinco prêmios: melhor filme, melhor diretor, melhor ator, melhor atriz e melhor roteiro adaptado. Posteriormente, outras obras foram lançadas inspiradas no personagem Dr. Lecter, como os filmes *Dragão vermelho* (2002) e *Hannibal: a origem do mal* (2007) e a série *Hannibal* (2013-2015).

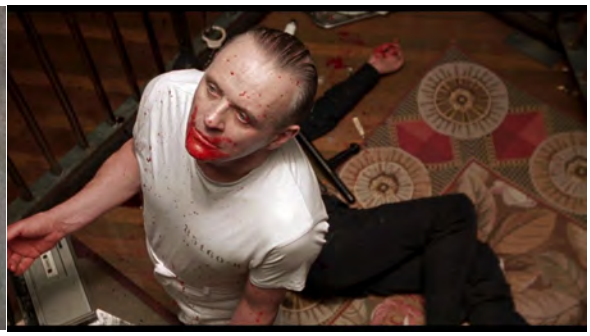


Imagem 27 e 28: Cenas do filme. In: *O silêncio dos inocentes* (1991).

Seven: os sete pecados capitais

Filme americano de 1995, dirigido por David Fincher e estrelado por dois grandes atores conhecidos mundialmente, Brad Pitt e Morgan Freeman, *Seven*[26] narra a história de dois policiais, o jovem David Mills e William “Smiley” Somerset, que unem os seus esforços para prender um *serial killer* que representa por meio das suas vítimas os sete pecados capitais (gula, avareza, luxúria, ira, inveja, preguiça e soberba).

[26] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2bD1WltNaok. Acesso em: 4 mai. 2017.

Imagem 29 e 30: Na imagem 28 o *serial killer* representa o pecado capital gula. Na imagem 29 os policiais tentam repreender as ações do *serial killer.* Cenas do filme. In: *Seven: os sete pecados capitais* (1995).

Cidadão X

Do diretor Chris Gerolmo, *Cidadão X (Citizen X)*[27] de 1995 é inspirado no livro de Robert Cullen (que foi baseado em fatos reais) e narra a história de um *serial killer* que violentou e matou várias crianças em Moscou/Rússia no início dos anos 1980. Por meio do investigador Viktor Burakov, o espectador é convidado a entrar na investigação para descobrir quem é o assassino em série.

Imagem 31: Cena do filme. In: *Cidadão X* (1995).

Memórias de um assassino

Memórias de um assassino (Salinui chueck), do diretor Joon-Ho Bong, de 2003, é um filme sul-coreano baseado em fatos reais do primeiro registro de *serial killer* no país[28]. A narrativa é conduzida por meio dos traços comuns que ligam os assassinatos, pois as vítimas

[27] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TMVEvD_hq7M. Acesso em: 4 mai. 2017.
[28] Uma série de assassinatos entre os anos 1986 e 1991 na Coreia do Sul.

são mulheres e foram mortas em dias chuvosos na cidade interiorana. O filme contempla a ação de dois detetives (Park Doo-Man e Cho Yong-Koo) que, incapazes, recebem o auxílio de um outro detetive da capital (Seo Tae,-Yoon) para desvendar os crimes e prender o culpado.

Imagem 32: Cena do filme. In: *Cidadão X* (1995).

Monster – Desejo assassino

Em 2003, a atriz Charlize Theron interpretou a protagonista Aileen Wuornos, uma mulher que morava nas ruas desde os 13 anos de idade, vítima de abusos na infância, lésbica e prostituta. Em uma noite, quando Aileen trabalhava, um dos seus clientes a estupra e ela reage à agressão matando-o; este foi o primeiro assassinato que desencandeou outros logo em seguida. Após se apaixonar por uma mulher, Selby Wall, decide abandonar a prostituição. Porém, como a busca por trabalho fora das ruas é complicada, ela resolve vingar todo o seu sofrimento matando homens que ela considerava não ter moral. A história de vida de Aileen é baseada em fatos reais sobre uma mulher (com o mesmo nome, conhecida como a primeira *serial killer* dos Estados Unidos) executada no ano de 2002, culpada pela morte de sete homens, entre o final da década de 1980 e início de 1990. Com esse filme, Theron venceu o Oscar de melhor atriz em 2004.[29]

[29] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L6uu00KuZ0g. Acesso em: 5 mai. 2017.

Imagem 33: Aileen Wuornos e Selby Wall em cena do filme. In: *Monster* (2003).

Jogos mortais

Não poderíamos falar de *serial killers* sem falar de *Jorgos mortais* (*Saw*), filme dos Estados Unidos do ano de 2004, dirigido por James Wan, filmado com baixo orçamento em apenas 18 dias. O longa-metragem conta a história de um *serial killer* chamado Jigsaw que aprisiona e acorrenta dois homens em um banheiro sujo. Para sair dessa emboscada, eles necessitam entrar num jogo de vida e morte, mesmo que isso deixe sequelas como multilações ou danos mentais. No filme, Jigsaw é um senhor que acredita que sequestrando pessoas que não valorizam a vida poderia oferecer para elas uma chance de reabilitação, sacrificando algo para serem libertadas. O filme fez tanto sucesso que foram lançados mais seis, sequencialmente: *Jogos mortais* II, III, IV, V, VI e *Jogos mortais* – o final (*Saw VII 3D*). Além desses, o oitavo filme da franquia *Jogos mortais: o legado (Saw VIII: legacy)* tem previsão de lançamento para o final do ano 2017.

Imagem 34: Cena do filme. In: *Jogos mortais* (2004).

Zodíaco

Baseado em fatos reais de um caso que até hoje está em aberto, o filme, dirigido por David Fincher, mesmo diretor de *Seven*, *Zodíaco (Zodiac)* é de 2007. A narrativa nos conta sobre a busca por um *serial killer* conhecido como 'Zodíaco,' que além de matar várias vítimas deixava cartas encriptografadas para os jornais, zombando da polícia. O filme se passa no final da década de 1960 e início dos anos 1970 e o *serial killer* é visto apenas uma vez pelo espectador, mas encapuzado.

Imagem 35 e 36: Cenas do filme. In: *Zodíaco* (2007).

Muitos outros filmes de *serial killing* foram produzidos ao longo do tempo[30] e, principalmente nos mais antigos, é perceptível que a temática é trabalhada de forma similar: primeiro, o enunciatário não tem conhecimento de quem é o assassino em série e toda a filmagem se volta em descobrir quem ele é. No ápice da narrativa fílmica, estrategicamente posicionado nas suas últimas cenas, descobrimos quem é o vilão da história, assim como as suas razões (ou não razões aparentes) e justificativas para cometer o crime. Com Ismail Xavier, podemos refletir sobre como a sedução do olhar no cinema é potencializada a partir das mídias sobre *serial killers* para provocar medo, curiosidade e o gosto pela visualização de atos violentos aplicados ao *outro*. Na visão de Xavier, houve um deslocamento na concepção das ficções de massa ao logo dos tempos; e ele já se questionava sobre os "efeitos práticos na vida cotidiana" (XAVIER, 2003, p.72) das produções cinematográficas do século XX.

Além dos já citados, a sétima arte nos contempla com inúmeras outras produções baseadas em casos reais, como por exemplo *Ed Gein – O serial killer* (2000), *Do inferno* (2001), *Roberto Succo* (2001), *Ted Bundy* (2002), *Dahmer – Mente Assassina* (2002), *Gacy* (2003), *Helter Skelter* (2004), *O monstro de Rostov* (2004), *Karla – Paixão Assassina* (2006), *The Gray Man* (2007), *O homem de gelo* (2012), *House of Manson* (2014).[31]

[30] Confira a lista de filmes sobre *serial killers* no Anexo A.
[31] Sinopses desses filmes estão disponíveis em: http://forum.outerspace.com.br/index.php?threads/20-filmes-sobre-serial-killers-baseados-em-fatos-reais.426452/. Acesso em: 15 fev. 2016.

Com base nas características de todos esses filmes, podemos afirmar que no geral há uma gradativa exposição do sujeito *serial killer,* se avaliarmos essas produções cronologicamente; a questão não é somente se o espectador sabe quem é o ou não o *serial* killer, mas se além de saber quem ele é fisicamente se ele sabe como funciona a mente do assassino, o que ele pensa, o que ele sente, como ele enxerga tudo que está à sua volta.

1.2. Os primeiros *serial killers* em séries televisivas

Já sobre os primeiros *serial killers* em séries televisivas destacamos, conforme a tabela 2 desta tese, a série *¿Es usted el asesino?*[32] *(É você o assassino?),* datada de 1967, uma série espanhola com 9 episódios dirigida por Narciso Ibáñez Menta, que narra a investigação do senhor Larose para descobrir quem é o *serial killer* que matou um banqueiro rico que tinha acabado de sair da casa da amante.

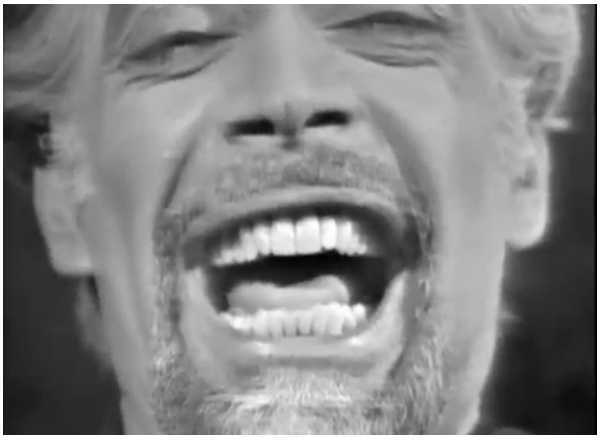


Imagem 37: Cena da série. In: *¿Es usted el asesino?* (1967).

Na década de 1980, tivemos mais duas séries, *The nightmare man* (1981)[33] e *Chiefs* (Chefia, 1983). A história de *The nightmare man* se passa em uma ilha escocesa que tem seu cotidiano alterado por um assassino metade homem, metade animal. A série foi produzida pela BBC em 4 capítulos. *Chiefs*[34] foi produzida pela CBS e narra a busca de três gerações de chefes de polícia por um *serial killer* na cidade de Geórgia/ EUA. Ambas as narrativas estão focadas na busca de saber quem é o *serial killer.*

[32] Alguns trechos da série podem ser encontrados no Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7tmqfOC9Wl4. Acesso em: 5 mai. 2017.
[33] Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PL513FC8877697B56C. Acesso em: 5 mai. 2017.
[34] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fq1sgujG4ps. Acesso em: 5 mai. 2017.

Imagem 38 e 39: Imagem 38, cartaz de *The nightmare man* (1981) e imagem 39, cena da série. In: *Chiefs* (1983).

Na década de 1990, mapeamos a produção de cinco séries televisivas: *It: uma obra prima do medo* (1990), *Twin Peaks* (1990-1991), *Prime suspect* (1991-2006), As noivas de Copacabana (1992) e Arquivo X (1993-2002). Visto erroneamente por alguns cinéfilos como um filme, *It: uma obra do medo* é uma série americana baseada no livro de Stephen King e dirigida por Tommy Lee Wallace. A série, com uma temporada e apenas dois episódios, se passa em uma pequena cidade chamada Derry, nos Estados Unidos. Lá, há 30 anos um palhaço chamado Pennywise, apelidado de 'a coisa', aterrorizava todos e matava crianças. Anos após esses acontecimentos, um jovem acredita que 'a coisa' voltou e junto com seis amigos resolve combater o *serial killer*.[35]

Imagem 40: Cartaz da série. In: *It* (1990).

[35] Em setembro de 2017 está previsto lançamento de um *remake* de *It*.

No mesmo ano também foi lançada a série americana *Twin Peaks*, com duas temporadas e 30 episódios. Criada por Mark Frost e David Lynch e exibida pelo canal ABC, a narrativa bem misteriosa contava histórias da cidade (fictícia) Twin Peaks, em Washington. Bem aclamada pela crítica, influenciou outras séries como Arquivo X (1993). A invisibilidade do *serial killer* era uma das estratégias da narrativa para prender a atenção do espectador. A tensão na série estava presente, pois todos queriam saber quem matou Laura Palmer. Posteriormente, um filme também foi produzido, contudo não teve o mesmo sucesso que a série.

Imagem 41: Cena da série. In: *Twin Peaks* (1990-1991).

Já em 1991, houve o lançamento da série televisiva britânica que trouxe uma ruptura em relação aos programas televisivos costumeiros daquela época. *Prime Suspect*, produzida até 2006, rendeu 7 temporadas no total.[36] Suas narrativas giravam em torno de uma personagem principal, uma mulher investigadora da polícia que lutava contra o crime e contra o preconceito e o machismo em seu ambiente de trabalho. Este seriado não era focado em *serial killers*, mas foi a primeira série televisiva que destacou o *serial killer* em um dos seus episódios. Em 2011, uma versão estadunidense foi lançada rendendo uma temporada com 13 episódios.

[36] Sendo dois episódios por temporada: T1 (1991), T2 (1992), T3 (1993), T5 (1996), T6 (2003), T7 (2006). Exceto na T4 (1995) com três episódios. Total de 15 episódios na primeira versão de *Prime Suspect*.

Imagem 42 e 43: Cartaz da 1ª e 2ª versão da série televisiva. In: *Prime Suspect* (1991 e 2011).

Em 1992, a minissérie brasileira escrita por Dias Gomes, *As noivas de Copacabana*, do diretor Roberto Farias, retratou o perfil do SK Donato Menezes, interpretado por Miguel Falabella. A série, ambientada no Rio de Janeiro em 1989, narra a história de um *serial killer* discreto, obcecado por mulheres vestidas de noiva. Suas vítimas eram escolhidas meticulosamente a partir de anúncios de jornais sobre vestidos de noivas. Donato, um galanteador, seduzia as mulheres com sua beleza e seu comportamento romântico, até o momento em que decidia estrangulá-las durante o ato sexual. Nessa época, já se tinha conhecimento sobre alguns *serial killers* brasileiros, como Chico Picadinho, da década de 1960, o monstro do Morumbi (1970) e o vampiro de Niterói (1991), mas pouco eram as produções de audiovisuais sobre o gênero drama criminal. A televisão mais se concentrava nos programas de auditórios e nas novelas.

Imagem 44 e 45: Cartaz e cena da minissérie. In: *As noivas de Copacabana* (1992).

Ainda na década de 1990, a série televisiva de ficção científica *Arquivo-X*, lançada em 1993 nos Estados Unidos pela FOX, destacou em 1995 o tema *serial killer* em dois dos seus 202 episódios. A série investigou um personagem *serial killer* durante dois episódios consecutivos da temporada 2: no 12º episódio, intitulado *Aubrey*, as investigações de um corpo de um agente do FBI indicam o retorno de um antigo *serial killer* na região, e no sequente 13º episódio, chamado de *Irresistible*, Donnie Pfaster, viciado em arrancar unhas e mechas de cabelos de cadáveres, passa a produzir os seus próprios cadáveres.

Imagem 46 e 47: Abertura e cena do episódio 12 da 2ª temporada – personagem *serial killer* em destaque. In: *Arquivo-X*. (1995).

Enquanto o cinema apresentava uma vasta quantidade de produções com protagonistas *serial killers*, as séries televisivas ainda eram tímidas ao tratar dessa temática até o final dos anos 1990. Após os anos 2000 esse quadro mudou; em 2004 a série *Epitáfios* (2004-2009), considerada a primeira série latino-americana produzida pela HBO (Argentina), com duas temporadas, narra a história da busca por um *serial killer* que matou brutalmente várias crianças e não foi descoberto, e após um tempo na invisibilidade volta a cometer crimes. Ele deixava enigmáticos epitáfios[37] como pistas de quem seriam suas próximas vítimas e para investigá-lo uma equipe se forma: o comissário Benitez, o ex-policial Renzo Marquez e a psiquiatra Laura Santini.

Imagem 48 e 49: Cenas da 1ª temporada. In: *Epitáfios* (2004).[38]

[37] Inscrições sobre lápides.
[38] Trecho de cena. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4DfsqMMgeOY. Acesso em: 20 jan. 2016.

No ano seguinte, com a estreia de *Criminal Minds* (2005-2017...), tivemos na terceira temporada o *serial killer* Frank Breitkopf, na quarta e quinta temporadas o *serial killer* George Foyet, na sexta temporada a *serial killer Ashley Seaver*, na nona temporada os *serial killers* Donnie Mallick e Mr. Scratch (este último também presente na décima temporada). A série, apesar de apresentar muitos *serial killers* ao longo dos episódios, é focada no trabalho da equipe de FBI, na investigação criminal, especialmente na análise do comportamento dos suspeitos.

Ademais, *Heroes* (2006-2010), criada por Tim Kring, ao contar a história de humanos evoluídos e poderosos também cria um personagem chamado Sylar, um *serial killer* que com seu poder de aptidão intuitiva conseguia aprender várias coisas, inclusive as habilidades dos outros personagens, não poupando a vida destes. Possuía no total 19 poderes, como por exemplo, audição aprimorada, detecção de mentiras, desintegração, voo, entre outros (alguns perdidos posteriormente)[39].

Imagem 50: *Serial killer* Sylar em cena. In: *Heroes* (2006-2010).

No ano de 2006 também surgiu *Dexter* (2006-2013), que vamos apresentar de forma mais detalhada no capítulo 2. Após o sucesso dessa série, muitas outras surgiram com a mesma temática. Vejamos: a série *The Mentalist* (2008-2015) nos apresentou o personagem *serial killer* Red John, um antagonista invisível do protagonista Patrick Jane, que aparece na série simbolizado por um desenho de um rosto sorridente feito com sangue de vítima.

[39] A listas dos 19 poderes adquiridos por Sylar está disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_personagens_ de_Heroes#Poderes_adquiridos_por_Sylar. Acesso em: 8 mai. 2017.

Imagem 51: Marca registrada de Red John da série. In: *The Mentalist.* (2008).

A série *CSI: Crime Scene Investigation* (2000-2015) apresentou 10 *serial killers* nas suas narrativas, como por exemplo, Paul Millander, o assassino da banheira (T1 e T2), o *serial killer* Dr. Jekyll (T10 e T11) e Nate Haskell/DJK (T9, T10 e T11)[40].

Enquanto que em *American horror story* (2011-2017...), na sua segunda temporada (2012), há a narrativa da mente doentia do *serial killer* Dr. Oliver Thredson, o Bloody Face, interpretado por Zachary Quinto, mesmo ator que fez Sylar, em *Heroes*.

Imagem 52: Bloody Face. In: *American horror story* (2011-2017...).

The bridge[41], série escandinava criada por Hans Rosenfeldt, atualmente com três temporadas (lançadas em 2011, 2013 e 2015 e com previsão de mais uma temporada em 2018), conta a história de um *serial killer* que operava nos dois lados da fronteira, Suécia e Dinamarca, o

[40] A lista com os outros sete *serial killers* de *CSI* está acessível na internet. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_personagens_de_CSI:_Crime_Scene_Investigation#Serial_killers. Acesso: 23 out. 2016.

[41] Conhecida também como *Bron* na Suécia e *Broen* na Dinamarca.

que gerou a investigações criminais comandadas pelas polícias dos dois países e conduzidas por Saga Norén, detetive sueca, e Martin Rohde, detetive dinamarquês. A série também teve a sua versão americana (2013 e 2014), centrada em dois detetives, Sonya Cross, americana, e Marco Ruiz, mexicano. As investigações dos crimes se destacaram e o anonimato do *serial killer* permaneceu por bastante tempo, causando tensão na narrativa.

Imagem 53: Cena da série, versão original – escandinava. In: *The bridge* (2011-2015...).

Com uma história baseada na série dinamarquesa *Forbrydelsen*, temos *The killing* (2011-2014), uma série com quatro temporadas e 44 episódios, que na sua primeira temporada gira em torno da investigação do assassinato de uma jovem chamada Rosie Larsen. Destaca o sofrimento da família da assassinada e o trabalho da detetive Sarah Linden e Stephen Holder. Além disso, há uma outra história apresentada paralelamente às investigações: a eleição do prefeito da cidade, uma narrativa pontual que apresenta discussões de questões morais e que, posteriormente, se conecta com a narrativa principal da temporada quando o corpo da jovem é encontrado. Somente no final da segunda temporada, o assassinato de Rosie é solucionado. E na terceira temporada temos um personagem nomeado como *serial killer*, para os detetives uma espécie de fantasma que assassina jovens prostitutas.

Em *Crossing lines* (2013-2015) também temos a presença do *serial killer* em episódios pontuais e em *True detective* (2014-2015), apesar de tudo girar em torno dos *serial killing*, a série é mais concentrada na investigação policial do que no protagonismo do *serial killer*, estratégia narrativa semelhante a *The killing*.

Já as séries americanas *The following* (2013-2015), *Hannibal* (2013-2015), *Bates motel* (2013-2017), *Scream* (2015-2017...), junto com a série anglo-irlandesa *The fall* (2013-2016), a brasileira *Dupla identidade* (2014), a argentina *Signos* (2015), a venezuelana-

estadunidense *Demente criminal* (2015) e a canadense *Slasher* (2016-2017...) destacam suas narrativas de *serial killing* por meio dos protagonistas *serial killers* e outros personagens também *serial killers* que participam das temporadas. Tudo nessas séries é centrado nos assassinatos em série. E o que essas narrativas têm em comum? Todas abordam questões sociais da pós-modernidade por meio da visibilidade dos protagonistas *serial killers*. No tocante à abordagem da figura desses assassinos sistemáticos nos audiovisuais, Simpson afirma que:

> [...] para focar na complexidade da representação artística, podemos dizer que ficções sobre *serial killer* promulgam uma dialética aberta entre a necessidade de estar de acordo com o sistema social e o desejo secreto de desprezar as regras com impunidade (SIMPSON, 2000, p.18, tradução nossa).[42]

Ou seja, para o autor, os personagens *serial killers* escondem suas identidades porque sabem que seriam repreendidos pela lei social, mas mesmo assim burlam o sistema por não acreditar nele. Esse conflito do *serial killer* – proveniente da sua compulsão – permite nas séries diversos pontos de tensão que criam dinamismo narrativo durante todos os episódios, tornando a série mais atraente aos olhos dos espectadores. No capítulo 2, apresentaremos a análise das tensões narrativas da série *Dexter*.

[42] *"In addition to a focus on the complexities of artistic representation, it can also be said that serial killer fictions enact an open-ended dialectic between the need to conform to the social system and the secret desire to flout its rules with impunity"* (SIMPSON, 2000, p.18).

2. AS NARRATIVAS DAS SÉRIES TELEVISIVAS DE *SERIAL KILLERS*

As narrativas em série não nasceram na televisão. Basta lembrarmos de histórias em quadrinhos, literatura de cordel, trilogias na literatura e no cinema que já contemplavam narrativas com enredos contínuos – serialização de uma mesma história; tudo antes da televisão. Nesta pesquisa, estudamos a serialização dos audiovisuais, em particular com temática *serial killer,* originados na televisão.[43] A narrativa serializada, além de nos contar uma história baseada em fatos reais e/ou de modo fictício, e ter a função de entreter o espectador, apresenta personagens que agem em um tempo e espaço organizados dentro de um programa narrativo de base, que permite a projeção de suas experiências vividas durante a série. Sonia Rodrigues diz que a narrativa tem a função de partilhar aventuras que não vivemos, mas gostaríamos de ter vivido, além de possibilitar uma convivência com os personagens que não conhecemos pessoalmente (RODRIGUES, 2014, p.10). Assim como os filmes, as séries nos trazem elementos visuais e sonoros que ganham vida na telinha, aguçando simultaneamente os sentidos da visão e da audição ao narrar uma história.

De acordo com Arlindo Machado, uma alternativa de se organizar o enredo de uma narrativa seriada se dá por meio da sucessão (mais ou menos) linear de narrações entrelaçadas e paralelas ao longo dos capítulos (MACHADO, A., 2003, p.84). Assim como o autor, não faremos diferenciação entre série e seriados, considerando ambos produtos audiovisuais que se dividem em temporadas e episódios; há uma grande narrativa-mãe alimentada por sequências de programas narrativos e as temporadas (que também nutrem os episódios com sequências de miniprogramas narrativos). Com relação à estrutura dos programas narrativos das séries, podemos observar que ela se aproxima do formato de um programa que gera outros programas por meio de uma estrutura hierárquica, enriquecendo a narrativa da série como um todo, conforme o gráfico a seguir.

[43] Lembramos também que estas séries estão na plataforma *streaming* e podem ser assistidas em computadores, *tablets* e *smartphones*.

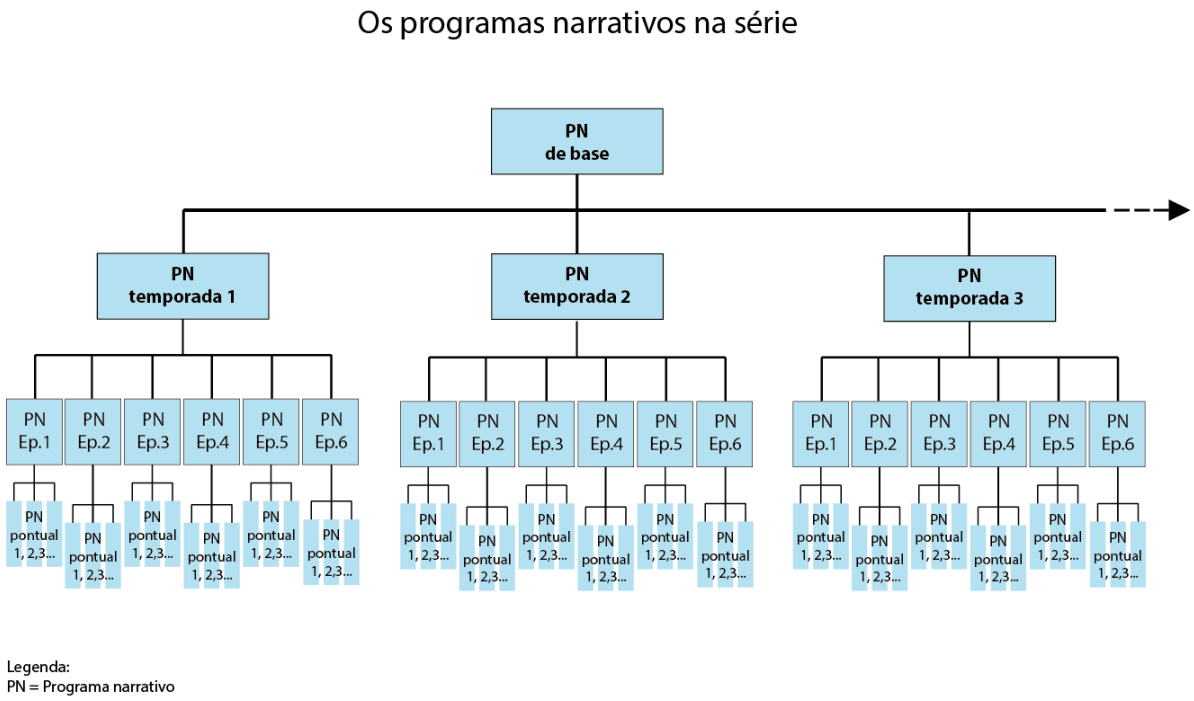


Gráfico 3: Os programas narrativos na série. Elaborado pela autora.

No topo do gráfico se encontra o programa narrativo de base da série. Ele se ramifica nos programas narrativos das temporadas, depois nos programas narrativos de cada episódio e nos programas narrativos pontuais que acontecem dentro de cada episódio. Assim, o programa narrativo de base da série é mais amplo, mais abstrato, e as temporadas e episódios vão se concretizando nesse plano. Isto é, existe um detalhamento dentro dessa estrutura, que fortalece a temática da narrativa de base.

O programa narrativo de base (PN da série) deve ser respeitado ao longo de toda a produção audiovisual, sempre envolvendo direta ou indiretamente o(s) protagonista(s) da série. É o programa narrativo de base que manterá a coerência dentro das temporadas e entre as temporadas, não isolando as narrativas entre os episódios. Manter a uniformidade entre os programas narrativos e dentro de cada um deles é o desafio desse tipo de produção, pois são filmados em *takes*/blocos, não necessariamente na mesma ordem que serão transmitidos para o seu público.

Todos os programas narrativos têm de estar conectados para que a história seja compreendida por quem assiste a série. A série televisiva conta a história do protagonista em uma sequência de programas narrativos coerentes, em que os conteúdos fornecidos em cada programa narrativo pontual, dentro do episódio, se somam e fornecem a cada passagem a capacidade e a potencialidade de estar no ar contando histórias integradas, totalizando um produto só no final: a série como um todo.

A partir da semiótica greimasiana, entendemos a *série televisiva* como um texto/objeto sincrético, que produz sentidos pela integração de várias linguagens, verbais e não verbais: há o texto verbal, a trilha sonora, os efeitos sonoros, a linguagem escrita, a videografia (computação gráfica) e a imagem em movimento, entre outros. Essa significação sincrética do texto *série televisiva* se dá por meio da relação entre seu plano de expressão e seu plano de conteúdo.

> O plano de conteúdo refere-se ao significado do texto, ou seja, como se costuma dizer em semiótica, ao que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz. O plano de expressão refere-se à manifestação desse conteúdo em um sistema de significação verbal, não verbal ou sincrético. [...] O conteúdo que se manifesta no sistema verbal em um romance, por exemplo, pode ser adaptado para o cinema em um plano de expressão sincrético (PIETROFORTE, 2015, p.11).

Portanto, assim como os demais textos (na literatura, filmes, etc.), as séries televisivas são constituídas do plano da expressão e do plano de conteúdo, um necessitando do outro como mecanismo para produção de significação. O texto se manifesta por meio do plano de expressão (verbal, não verbal ou sincrético) e o significado do texto em si está no plano de conteúdo. Desta forma, o sentido é produzido com a conjugação dos dois planos.

Por exemplo, falando de plano de expressão, em 1959 Robert Bloch escreveu o romance *Psicose* (plano de expressão verbo-escrito). Em 1960, baseado no romance do Bloch, Alfred Hitchcock lançou o filme *Psicose* (plano de expressão sincrético), e em 2013 Carlton Cuse, Kerry Ehrin e Anthony Cipriano desenvolveram pela *Universal Television* a série *Bates motel* (também plano de expressão sincrético), baseada tanto no romance do Bloch, como no filme de Hitchcock. O plano de conteúdo do romance e do filme se dá por meio da narrativa da história a partir da busca por saber quem é o *serial killer.* Já na série televisiva, o plano de conteúdo é um pouco diferente, pois a narrativa da série retrata como era a vida na adolescência do protagonista Norman Bates – o famoso *serial killer* de *Psicose* (romance e filme); é uma espécie de produção de túnel do tempo da história de Norman, ou seja, a enunciação mostra como era a vida de Norman antes dos assassinatos, como ele foi se transformando em *serial killer*; não existe o suspense de saber quem é o *serial killer* no sentido de denunciar o vilão da narrativa. O suspense é criado para aquisição do saber quem é o *serial killer*, entender como era sua rotina, seus pensamentos, suas ações no dia a dia.

Na semiótica plástica,[44] a narrativa está no plano de conteúdo e os formantes do plano de conteúdo são homologados (ou não) pelos formantes[45] do plano da expressão: cores, formas, enquadramentos de cena, entre outros. Por exemplo: se imaginamos uma cena de suspense, em que o vilão está prestes a capturar a vítima de surpresa, é provável que a cena seja filmada em câmera lenta, mostrando o medo nas expressões faciais da vítima, além do acréscimo de uma música de suspense tocando em um cenário sombrio de difícil visibilidade. O fato de a vítima ter ficado com medo e as cenas logo se tornarem escuras consiste na homologação entre o formante do conteúdo com os formantes da expressão. Já quando o personagem é filmado de cima para baixo, seus gestos tornam-se mais duros, com uma marca de verticalidade em detrimento da horizontalidade, mostrando empoderamento (formantes de expressão alto *vs* baixo). Quando o cenário torna-se escuro ou claro demais também há uma mudança brusca na narrativa. Caso homologado, sempre o formante da expressão expressará o formante do conteúdo.

Nas séries, a fluidez do percurso gerativo de sentido é encontrada nas relações entre os elementos no plano de conteúdo. Esses elementos podem ser falas e expressões dos personagens e locais em que eles estão inseridos, entre outros. Os elementos do plano de conteúdo presentes nos episódios e entre os episódios, também nos revelam a uniformidade entre as temporadas. Já o plano de expressão nas séries é a escritura da linguagem sincrética (verbo-visual fílmica); é o universo da leitura (RAMALHO E OLIVEIRA, 2013). Isto é, o plano de expressão é a manifestação do conteúdo (HJELMSLEV, 1975). A articulação entre esses dois planos faz com que o percurso gerativo do sentido do texto gere uma significação.

A semiótica greimasiana define três níveis para o percurso gerativo do sentido: nível fundamental, nível narrativo e nível discursivo. No nível fundamental, temos as oposições semânticas fundamentais do texto. Jacques Fontanille (2015, p. 64) exemplifica essa oposição utilizando elementos naturais: a *água* e o *fogo*, já os outros dois elementos, a *terra* e o *ar*, têm a função de manifestar a ausência dos dois primeiros. A terra como o contraditório da água e o ar como contraditório do fogo, como no modelo a seguir:

---

[44] A semiótica plástica foi inicialmente estuda por Greimas, ampliada por seu discípulo J.M. Floch (1983), que se dedicou em seus estudos às linguagens visuais, e "explorou em seus trabalhos esse conceito, aplicando-o ao estudo das artes plásticas, da comunicação, do *marketing*, do gosto, entre outros", segundo Pietroforte (2013, p.9). Essa semiótica foi escolhida para as nossas análises porque "se ocupa da descrição do arranjo da expressão de todo e qualquer texto" (OLIVEIRA, A., 2004, p.12).

[45] Os formantes são "uma parte da cadeia do plano da expressão, corresponde a uma unidade do plano de conteúdo e que no momento da semiose – lhe permite constituir-se como signo" (GREIMAS & COUTÉS, 2008, p.221).

água	VS	fogo
terra		ar
(não água)		(não fogo)

Ao pensar em nosso objeto de estudo, o plano de conteúdo (nível fundamental de Greimas) se instaura, levando em consideração o programa narrativo principal que permite que os *serial killers* permaneçam inseridos no convívio social e também busquem saciar suas compulsões peculiares. Por conseguinte, os programas narrativos dessas séries como um todo são orientados por uma categoria semântica (oposição axiológica), que são termos contrários: homem *normal vs.* homem *anormal*, ou seja:

Homem *normal*	**VS**	**Homem *anormal***
homem comum		homem incomum
homem domesticado		homem que sacia as suas compulsões
não assassino		assassino

Já no nível narrativo, percebemos o desenvolvimento da narrativa conforme as transformações de um estado para outro. Pietroforte (2015, p.15) afirma que "são transformações de estado que sustentam a narrativa" e exemplifica, citando um conto indiano:

> [...] O nível narrativo
> O desenvolvimento de uma narrativa resolve-se em transformações. No conto indiano, o pássaro começa a história sem seu objeto de valor, representado por um alimento. Na resolução da transformação desse estado de carência, Garuda[46] busca esse objeto na tartaruga. Ela, por sua vez, tem sua vida colocada a prêmio quando lança seu desafio, o que modifica seu estado em relação a ela. Ao apostar, tudo se passa como se, até o resultado da competição, sua vida não lhe pertencesse mais. Ao vencer a corrida, a tartaruga recupera a vida que tinha apostado e retorna a seu estado anterior. Enfim, são transformações de estado que sustentam a narrativa. A formalização dessas transformações em um modelo teórico constitui o nível narrativo do percurso gerativo do sentido (PIETROFORTE, 2015, p.15).

Isso também ocorre com vários personagens nas séries televisivas, em que o sujeito, em disjunção com seu objeto de valor, busca a conjunção com ele. Na narrativa em *The following*, em diversos momentos percebemos que Joe está em disjunção com um dos seus objetos de valor, que é manter a sua família unida. Na resolução da transformação do

[46] Representa um pássaro (águia) no conto indiano *O mais lento pode vencer a corrida*, utilizado por Pietroforte (2015, p.15).

seu estado de pai, sem seu filho e sua esposa, Joe modifica o seu estado arriscando a sua vida e a dos seus seguidores para unir a sua família novamente.

As sequências de enunciados e suas transformações definirão o programa narrativo de cada texto. Os programas se dividem em dois tipos: programa narrativo de base e programa narrativo de uso[47]. Para a realização do programa narrativo de base o sujeito precisa adquirir competência (por meio dos programas de uso) para realizar a *performance*[48]. Já os programas de uso são as competências, representantes de um saber fazer e poder fazer relativos à *performance*. O percurso narrativo da ação é definido a partir da articulação da competência e da *performance* dos sujeitos. É neste ponto que os quatro tipos de manipulações aparecem: tentação, intimidação, sedução e provocação, quando o objeto é de interesse do destinador manipulador e do destinatário manipulado. Nas análises das séries televisivas percebemos muitas mudanças no percurso narrativo da ação dos sujeitos que ora estão em conjunção com o seu objeto de valor e ora estão em disjunção com o mesmo. Por isso, as manipulações se fazem tão presentes nestas narrativas para por meio desta tensão (conjunção e disjunção com o objeto de valor) captar a atenção/interesse do espectador na história. Após a realização do programa narrativo a *performance* é julgada pelo destinatário como verdadeira ou não pelo percurso da sanção (BARROS, 2010; PIETROFORTE, 2015).

O terceiro nível do percurso gerativo do sentido é o discursivo e é nele que temos a concretização geral do enunciado. É no percurso discursivo que se constroem os efeitos de proximidade ou de distanciamento da enunciação, a relação de tempo e espaço, a tematização, a figurativização e os formantes do plano de conteúdo e de expressão. Quando Dexter diz "*My name is Dexter*" (6min20s / T1E1. In: Dexter, 2016) ele estabelece a relação eu-tu do enunciador com o enunciatário, aproximando-os na enunciação.

A semiótica é imprescindível para melhor conhecermos como as séries sobre *serial killers* constroem seus sentidos, como se dá a complexidade dos sujeitos-personagens que dialogam entre si a todo instante nas narrativas e como essas narrativas se transformam ao longo das temporadas anuais.

A desconstrução das narrativas das séries se faz importante para dar conta do objetivo desta pesquisa, que é a construção discursiva da naturalização da anormalidade e o protagonismo nas séries televisivas de *serial killers*. Assim, é possível identificar quais são

[47] Cabe destacar que nos programas de base, "o objeto sobre o qual são estabelecidas as junções com os sujeitos é um objeto descritivo". Contrariamente, nos programas de uso o objeto "é modal" (PIETROFORTE, 2015, p.32).

[48] Performance: entendida em semiótica como aquisição e/ou produção de valores descritos, opõe-se (e a pressupõe) à competência, considerada uma sequência programada de aquisições modais (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.364).

suas estruturas narrativas, que elementos as diferenciam entre si e que elementos as diferenciam das demais narrativas em série sobre violência e drama policial.

Como explicado na Introdução desta pesquisa, a partir da série *Dexter* – nossa matriz de análise das séries sobre *serial killers* –, podemos estudar os elementos sincréticos que enriquecem o programa narrativo desse tipo de audiovisual. Ainda podemos dizer que essa série foi um divisor de águas dentro da temática de assassinatos em série em séries televisivas e se tornou referência para outras produções com o mesmo tema. Não se trata aqui de reduzir a importância das outras produções, mas de realizar uma análise que nos permite uma leitura clara e aprofundada do protagonismo e da naturalização da anormalidade do *serial killer.* Vejamos a seguir:

2.1. A série *Dexter*

Imagem 54: logotipo da série *Dexter* (2006-2013).

A serialização da história do *serial killer* Dexter iniciou-se nas mãos de Jeff Lindsay, um romancista americano que escreveu em 2004 o primeiro dos seus oito livros da série – *Dexter: Darkly Dreaming Dexter*[49]. Após seu segundo livro – *Dearly Devoted Dexter*[50] –, o personagem Dexter ganhou versão na televisão por meio de série com o mesmo título da série literária: *Dexter*; sendo que o programa narrativo televisivo não é uma reprodução fiel do livro, pois, a depender do suporte da serialização (se livro ou televisão), do texto do livro e/ou roteiro da série, que ditam o desenrolar da história, o enunciatário pode interpretar as ações do protagonista de formas diferentes, por exemplo: às vezes mais agressivas, outras menos agressivas, mais humanizadas ou não. Assim sendo, a série televisiva é a primeira versão sincrética da história deste *serial killer.*[51] Criada por James Manos Jr., estreou a sua 1ª temporada em outubro de 2006 no canal *Showtime*/EUA. Seu

[49] Título no Brasil: *Dexter – A mão esquerda de Deus* (2004).
[50] Título no Brasil: *Querido e devotado Dexter* (2005). Outros livros da série: *Dexter in the dark* (2007), *Dexter by design* (2009), *Dexter is delicious* (2010), *Double Dexter* (2011), *Dexter's final cut* (2013) e *Dexter is dead* (2015).
[51] Também existe uma versão em história em quadrinhos: *Dexter* / Jeff Lindsay; tradução Guilherme Kroll Domingues. São Paulo: Planeta, 2014.

programa narrativo de base tem como personagem principal Dexter Morgan[52], um jovem *serial killer* interpretado pelo ator Michael C. Hall.

De acordo com a classificação de gêneros hollywoodianos de Steve Neale (2000), *Dexter* melhor se enquadra como uma série predominantemente do gênero crime contemporâneo – *suspense thrillers*, pois possui variadas sequências de cenas que focam nos assassinatos em série e enfatizam as ações criminosas, conjugado com o gênero crime contemporâneo –, detetive, em que prevalecem as cenas de investigação policial. Para Neale (2000), os filmes *noir*[53] não são classificados como gênero, mas há outros estudos que colocam o protagonista Dexter Morgan como um detetive *noir*, justiceiro às avessas, que faz justiça com as próprias mãos, como o estudo de Alison Peirse (2010), que diz:

> Dexter Morgan é o típico protagonista *noir*: solitário, instável e perigoso, um cidadão que resolve crimes fora do âmbito da lei. Assim sendo, aproximações entre Dexter e os protagonistas da ficção *hard-boiled* e do filme *noir* podem ser feitas (PEIRSE, 2010, p.191, tradução nossa). [54]

Diante das variações de classificações de gênero, consideramos *Dexter* como objeto de estudo de gênero híbrido, pois é possível identificar variações dentro das temporadas que levam o espectador ora a crer que o gênero da série é crime contemporâneo – *suspense thrillers*, ora a crer que é crime contemporâneo –, detetive e, porque não dizer, também uma série de detetive *noir*, pois ela utiliza estratégias do *noir* para contar a história, como por exemplo a presença do anti-herói em cena, uso de *flashbacks* e *voice-overs.* Contudo, é importante ressaltar que o protagonista Dexter Morgan apenas faz uso das estratégias utilizadas por *detective noir* para justificar suas ações para si mesmo, pois o que ele quer mesmo é saciar a sua compulsão de matar, ou seja, a ideia de justiçamento por meio de morte de criminosos/assassinos/estupradores é apenas um argumento para atingir o seu objetivo maior.

Finalizada após oito temporadas (12 episódios cada, totalizando 96 episódios veiculados) a série *Dexter* foi produzida de 2006 a 2013, uma temporada por ano, e tornou-se a série sobre *serial killer* mais extensa da televisão em nível mundial, caracterizando uma referência para o gênero.

---

[52] Considere: Dexter (sem itálico), o nome do personagem principal e *Dexter* (com itálico), o nome da série.
[53] Expressão francesa utilizada inicialmente pelo crítico de filmes Nino Frank, *"o termo film noir evoca uma série de traços estilísticos da elegante Hollywood na década de 1940 e 1950."* (NAREMORE, 2008, pag. I, tradução nossa). "*The term film noir conjures up a series of generic, stylistic, or fashionable traits from certain Hollywood pictures of the 1940s and 1950s"* (NAREMORE, 2008, pag. I).
[54] *"Dexter Morgan is the archetypal noir protagonist: solitary, unstable, and dangerous, a city-dweller who solves crimes beyond the remit of the law. As such, parallels can be made between Dexter and the protagonists of hard-boiled fiction and film noir"* (PEIRSE, 2010, p.191).

2.1.1. Análise da abertura de *Dexter*

A abertura de Dexter está presente nos episódios das oito temporadas, é exibida por cerca de 1min40s nos momentos iniciais de cada episódio e faz com que o espectador que nunca a assistiu se situe em relação à temática[55]. No início da abertura, observa-se em destaque em primeiro plano um pernilongo no braço de um homem. Aparentemente, ele está dormindo e acorda com a picada do inseto. Este homem é Dexter, e a sua reação é imediata: dá um tapa no seu próprio braço matando o sanguessuga que o está incomodando. Assim, apresenta-se uma oposição semântica visual *vida* vs *morte* figurativizada pelo inseto. Na sequência, surge no fundo de uma tela borrada o *lettering* que irá euforizar o nome da série *Dexter*, com letras imponentes de caixa alta, tons avermelhados, borrados e desbotados sugerindo respingos de sangue.

Imagens 55 a 58: cenas da abertura da série (da esquerda para a direita 55 e 56 acima e 57 e 58 embaixo). In: *Dexter*, 2006.

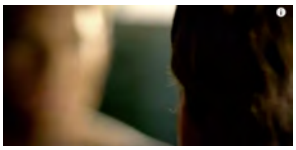
Nos quatro quadros de imagens, as cenas se apresentam em primeiro plano, visando uma aproximação com o espectador. Os elementos cromáticos utilizados possuem uma predominância de tonalidades escuras, como o preto, vermelho-sangue e o marrom que remetem a uma ambiência sombria, misteriosa e violenta.

Uma música instrumental é adicionada para dar um tom de suspense que se complementa pelo som do tapa de Dexter matando o inseto. Este início de abertura sugere e

[55] A abertura do seriado Dexter pode ser assistida no Youtube. *Dexter: Morning Routine*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ej8-Rqo-VT4. Acesso em: 15 jun. 2013.

projeta ao espectador aquilo que virá a ser a série, uma narrativa cheia de ação violenta, narrativizada por meio de um protagonista ágil que elimina algo que lhe é nocivo.

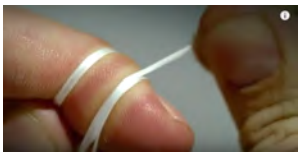
Em seguida, os próximos quadros de cenas identificam a rotina matutina do protagonista da série, mantendo-se os quadros em primeiro plano e a predominância do mesmo cromatismo usado nas quatro cenas anteriores. Assim temos:

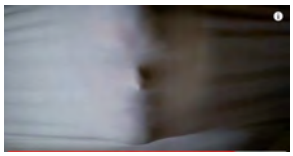


Dexter se olhando no espelho, se barbeando (e se machucando),

preparando o seu café da manhã ao cortar e fritar bacon na panela (que ele come mal passado), quebrando e fritando ovo,

moendo o café, cortando e espremendo a laranja,





usando fio dental, amarrando os sapatos, vestindo sua camisa, e finalmente

Dexter convocando o espectador ao olhar diretamente para a câmera, trancando a fechadura da porta da sua casa e saindo para a rua.

Imagens 59 a 73: Cenas da abertura da série. In: *Dexter*, 2006.

Como visualizamos na página anterior, podemos perceber nessa abertura que é como se o personagem principal estivesse se preparando para estabelecer um contrato fiduciário com a sociedade. Dexter acorda em todos os episódios (na abertura da série) e adere ao ritual comum a todos os homens, que é se barbear, preparar o café da manhã, se vestir e sair de casa

para trabalhar. Comum até um certo ponto, pois na abertura já há pistas de que há sangue e crime na série quando o enunciador mostra traços de violência (oculta) nesses preparativos antes de sair de casa, traços indicados no sangue e na presença de instrumentos cortantes como facas e lâmina de barbear, moedor, espremedor, fio dental apertado nos dedos, cadarços de sapatos atados nas mãos e camisa sendo vestida simulando uma espécie de sufocamento. Todas essas ações são realizadas de forma que sugere certa agressão, apesar de se tratar de uma rotina.

Para Eric Landowski (2014), a enunciação tem o "ato de dizer" como se dá o percurso narrativo; no caso em questão, podemos dizer que no percurso narrativo da rotina do despertar do sujeito Dexter o enunciador nos revela que, por trás de uma aparência normal, o personagem vai nos sugerindo traços de violência quando reage de forma insensível a um corte no rosto ao fazer a barba e ao expremer uma laranja com agressividade, ou então através do vermelho intenso que lembra sangue, o próprio sangue que escorre durante o corte da barba, quando, o aperto do fio dental sugere enforcamento, além do *grapefruit* esmagado assemelhado à carne lacerada. Esses traços sugerem uma certa intensidade de violência, mas que na verdade não são violência explícita, caracterizando algo como um nível secreto, apenas sugerido ao espectador.

A enunciação já indica outra oposição semântica: pacificidade *vs.* agressividade. Dexter se mostra um sujeito comum ao manter uma rotina matinal do despertar – faz como todo mundo faz –, e, apesar da manutenção perfeita da sua rotina, apresenta traços desviantes intensos apenas sugeridos: como faz o corte da carne, como pressiona a laranja para espremê-la, como veste a camisa, como usa o fio dental, entre outros. De fato, é o enunciador que sugere esses traços, iniciando um contrato de comunicação com o espectador: há indícios de uma intensidade desmesurada e uma precisão penetrante nessas pequenas atitudes cotidianas. Contudo, essa perfeição na rotina de Dexter, seu esforço diário de parecer um cidadão normal só vão ser esclarecidos para o espectador após assistir a alguns episódios da série. Segundo Howard (2010, p.39), a "precisão é a chave que define as características do comportamento de Dexter". Além disso, é como se cada ação cotidiana do café da manhã constituísse homologia em relação às ações de Dexter quando ele mata suas vítimas. É como se o enunciador dissesse: observem bem as ações cotidianas desse sujeito; ele parece normal, mas não é. Há nele algo estranho.

Portanto, semioticamente dizendo, há durante toda a abertura o estabelecimento de uma programação do preparar-se para sair de casa, baseada em regularidade e manipulação do sujeito em sua rotina matinal. As aproximações e o distanciamento do enunciador com o enunciatário são estabelecidos com a aproximação do sujeito e/ou objeto filmado. O

enunciatário se torna íntimo daquele sujeito que está frente à câmera. Os enunciatários que já estabeleceram o contrato comunicacional com a trama seriada identificam na enunciação que o sujeito-actante na abertura não se preparou para cometer algum crime, pois não carrega consigo nenhum objeto cortante e usa trajes claros ao sair de casa. Entretanto, algo de estranho está lá sugerido, como indicamos acima. Esse efeito de sentido é estabelecido por causa da sequência de interações: Sujeito > Objetos.

Durante toda a abertura a música é instrumental e repete sua sonoridade por diversas vezes (recursividade), com acréscimo de intensidade sonora em um dos seus trechos devido à mudança da frequência do som e à fusão de demais componentes sonoros; pois além da harmonia dos instrumentos musicais, são produzidos sons através de objetos e atos de fazer do sujeito exibidos na cena, como, por exemplo, o barulho do amarrar o cadarço do sapato e o som do ovo fritando na frigideira. A união dos sons estabele uma dinâmica musical que junto com a parte visual da enunciação faz o espectador presenciar a rotina matinal do protagonista, ao mesmo tempo que num nível secreto algo de estranhamento se indica. A organização do discurso da abertura sugere, quase que de forma irônica, a compulsão de matar de Dexter por meio de uma hiperbolicização dos gestos cotidianos, que simulam ações violentas. Neste momento, a agressividade do protagonista é apenas sugerida, como podemos conferir quando a cena exibe um superclose da boca de Dexter devorando um pedaço de bacon mal passado com seus dentes afiados; assim como o rei da selva, o leão, devora suas presas. Portanto, apesar da oposição homem *normal* VS homem *anormal* não estar claramente registrada na abertura, é possível considerarmos que a compulsão de matar de Dexter é aludida mesmo assim.

Será que essa compulsão insinuada é efetivada ao longo da série? Falaremos disso posteriormente, por enquanto, é fundamental compreendermos o que é a tensividade na narrativa de *Dexter*.

A tensividade da narrativa é mensurada por meio da presença ou dispersão da compulsão de matar do personagem principal, por meio do que a semiótica tensiva (Zilberberg, 2011) chama de intensidade e extensidade dos estados das coisas.

> [...] (i) a tensividade é o lugar imaginário em que a intensidade – ou seja, os estados de alma, o sensível – e a extensidade – isto é, os estados de coisas, o inteligível – unem-se uma à outra;
> (ii) essa junção indefectível define um espaço tensivo de recepção e qualificação para as grandezas que têm acesso ao campo de presença: pelo próprio fato de sua inserção nesse espaço, toda grandeza discursiva vê-se qualificada, primeiramente, em termos de intensidade e extensidade e, em seguida, em termos das subdimensões controladas por elas;

> (iii) em continuidade com o ensinamento de Hjelmslev, uma desigualdade criadora liga a extensidade à intensidade: os estados de coisas estão na dependência dos estados de alma. [...]
> O relevo emprestado à intensidade e à extensidade justifica-se por suas respectivas constituições:
> (i) a intensidade une o andamento e a tonicidade;
> (ii) a extensidade une a temporalidade e a espacialidade.
> (ZILBERBERG, 2011, p.66).

Trata-se, portanto, de uma dimensão contínua do sentido, em que qualquer texto pode ser analisado por modulações tensivas que se desdobram em quatro subdimensões: o andamento do texto, a intensidade, a temporalidade e a espacialidade. Que, por sua vez, estruturam-se em aceleração/lentidão; tonicidade/atonicidade ou intensidade/extensividade; tempo longo/breve e espaço aberto/espaço fechado (ZILBERBERG, 2011).

Como ilustrado no gráfico a seguir, podemos observar que durante a abertura de *Dexter* a compulsão de matar do protagonista é sugerida, mas não homologada. A tensão da narrativa se dá na articulação dos eixos da intensidade e da extensidade, "regulados não por operações de afirmação e negação, mas por inflexões de tonicidade sobre cada eixo" (PIETROFORTE, 2013, p.14)[56].

[56] Zilberberg e Fontanille (2001) explicam que o andamento da narrativa pode ser analisado pela subdimensão tempo, intensidade, temporalidade e espacialidade. E que se estruturam nas categorias de aceleração/lentidão, tonicidade/atonicidade, intensidade/extensidade, tempo longo/breve e espaço aberto/fechado (ZILBERBERG & FONTANILLE, 2001).

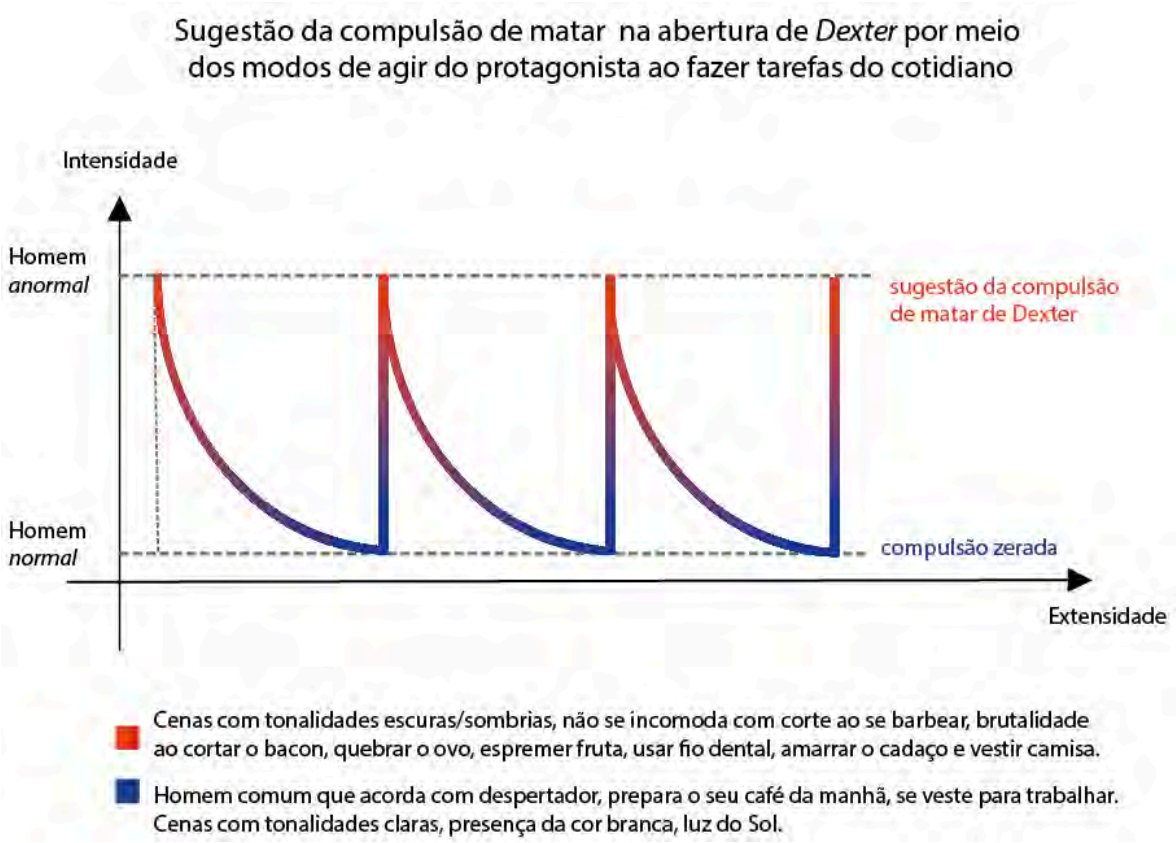


Gráfico 4: Sugestão da compulsão de matar na abertura de *Dexter* por meio dos modos de agir do protagonista ao fazer tarefas do cotidiano. Elaborado pela autora, 2016.

A abertura constrói a sugestão de que quando a intensidade aflora e toma o homem normal, ele começa a entregar-se ao processo em que a compulsão o domina, ele se torna o anormal. A compulsão de matar é da ordem da intensidade. Dessa forma, "sobre cada eixo se projeta tonicidade, que varia do átono ao tônico" (PIETROFORTE, 2013, p. 14), fazendo com que o homem nornal se transforme no anormal, pela erupção do afeto compulsivo. No momento de abertura da série na dimensão do *homem normal/comum* a tensão da narrativa projetada está zerada. Na dimensão de *homem anormal*, a compulsão de matar de Dexter projetada é apenas sugerida por meio dos seus modos de agir ao fazer tarefas do cotidiano.

Na medida em que a compulsão de matar é sugerida, surge uma sugestão de intensidade, que corresponderá, na série, à emergência da compulsão de matar. Exemplificando, na cena do tapa no mosquito é sugerida uma tonicidade relativa à compulsão de matar, isto é, pelo modo de filmar próximo, a figura desse tapa assume uma alta agressividade do protagonista. Isso sugere a erupção de algo desmedido que, depois, nos capítulos, corresponderá ao aumento da compulsão de matar. Em outras cenas, a sugestão de compulsão de homem anormal zera, como quando Dexter sai calmamente do apartamento.

Ainda no gráfico, no momento em que a linha da compulsão de matar de Dexter está mudando da cor vermelha para a azul, podemos dizer que o andamento do discurso da série está se alterando de forma lenta ou acelerada, dependendo do momento da narrativa. Contudo, quando esta aumenta de forma intensa, o andamento é acelerado; tal aceleração projetada provoca um efeito daquilo que supera expectativas, devido a sua imprevisibilidade e isto gera inquietação no espectador, despertando o interesse pela narrativa.

O programa narrativo apresenta a aquisição de competência e performance, pois o sujeito está se constituindo internamente, ao despertar, para poder ir para fora da sua casa como um sujeito comum. Existe um jogo na enunciação através do modo de fazer do sujeito (a sua perfeição): parece natural o cortar um bacon, mas é brutal a forma como ele corta, por exemplo, efeito de sentido dado pela *hiperbolização do gesto*, com a filmagem muito perto da cena.

O lado *serial killer* de Dexter é sugerido por meio de efeito realizado pela câmera/filmagem, que ao aproximar tudo hiperbolicamente produz a sensação de vermos tudo exageradamente de perto, como se estivéssemos recebendo a revelação, ao ver os gestos cotidianos do homem, dos mais sórdidos segredos de Dexter, ligados à violência.

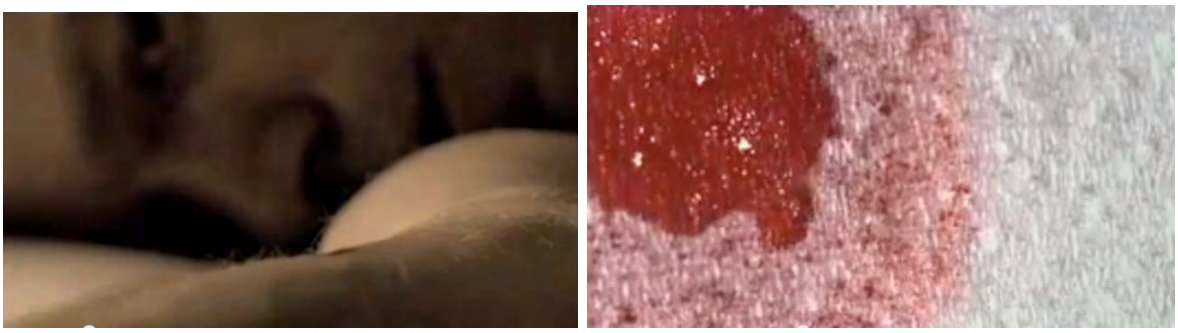
Como dito antes, a abertura já indica que a série abordará o conflito de Dexter, isto é, para os outros personagens ele parece um homem comum, mas ele é de fato um *serial killer* – oposição entre ser e parecer. Dessa forma, mesmo ele querendo ser comum, ele opta por desaparecer dentro da vida comum de cidadão de Miami, uma vez que como um *serial killer* quer continuar diluído na invisibilidade. Além disso, o programa narrativo da abertura é estabelecido por meio de Dexter, que busca a sua construção em conjunção com o seu objeto de valor, que é o *modus operandi* do fazer as coisas do cotidiano como homem *normal*: tomar café da manhã, cuidar da sua higiene pessoal, escolher as roupas etc., antes de sair de casa. Ele *precisa* parecer uma pessoa comum. Já no final da abertura, o protagonista Dexter olha diretamente para a câmera, ou seja, para o enunciatário (tu)/espectador, convidando-o a ser um partícipe/cúmplice da narrativa.

Para Diana Barros (2010, p.68), “os valores assumidos pelo sujeito da narrativa são, no nível do discurso, disseminados sob a forma de percursos temáticos e recebem investimentos figurativos”. Diante disso, identificamos os procedimentos semânticos: homem *normal* como tematização central da abertura e alguns objetos, como por exemplo as facas, como figuras do conteúdo, figurativizadas como os instrumentos de corte que permitem cortar o bacon para acompanhar os ovos do café da manhã (o mesmo vale para a máquina de fazer suco, fio dental para limpar os dentes, o aparelho de barbear etc.). Isso tudo está sugerindo, pela forma de filmar, uma agressividade que emergirá na série.

A figurativização é a materialização do mundo nas linguagens – a concretização do discurso. De acordo com Caetano:

> […] O discurso não nos diz algo apenas, mas nos leva a sentir seus efeitos, a compartilhar sensorialmente dos estados emotivos presentes no nível do enunciado, a acelerar o ritmo de nosso próprio corpo em consonância com o ritmo dos acontecimentos narrativos ou a distendê-lo em estado de êxtase ou serenidade quando assim se desenrola a trama discursiva (CAETANO, 2004, p.3).

Os formantes do plano da expressão da visualidade estão em articulação com os formantes do áudio. Há uma complementariedade entre o visual e o áudio, perceptível através dos ruídos estabelecidos, como o barulho de matar um mosquito e o fritar um ovo, que nos revela a forma como são realizadas as ações: com certa agressividade, perfeição e rapidez. Na cromatização, com sua predominância de cenas com tonalidades escuras, observamos contraste com outras cenas com cores branca e vermelha que remetem ao sangue (o *escuro* VS o *claro*), como mostram as imagens a seguir.



Escuro vs *Claro*

Imagens 74 e 75: cenas da abertura da série. In: *Dexter*, 2006.

Os tipos de enquadramento das cenas (plano de expressão da visualidade: topológico[57]) são dos mais variados até mesmo na abertura: o plano geral, que contextualiza o local onde o personagem pode ser claramente identificado, o primeiro plano, quando o actante/sujeito veste a camisa, o close, que focaliza no rosto de Dexter, o superclose, que destaca partes do corpo de Dexter, como a boca, e aproxima as comidas da tela (bacon, ovo, entre outros), e o plano de detalhe, que enquadra apenas parte de um objeto da cena, como por exemplo o detalhe do ralo da pia do banheiro ou o dedo de Dexter passando na barba.

[57] Formante de posição.

Plano geral

Primeiro plano

Close

Superclose

Plano de detalhe

Plano de detalhe

Imagens 76 a 81: cenas da abertura da série. In: *Dexter*, 2006.

No nível discursivo da sintaxe, observamos na abertura que a actorialização é o eu-tu (sendo o "tu" o observador que está no enunciado), pois Dexter olha diretamente para a câmera, comunicando-se com o espectador. A espacialização e a temporalização é o aqui e agora e a relação comunicativa é a interação discursiva, face a face (eu-tu), bilateral, pois há proximidade entre o enunciador e o enunciatário na enunciação. A cumplicidade entre esses sujeitos é confirmada no final do último bloco do audiovisual.

2.1.2. *Tonight's the night*: o protagonismo de Dexter Morgan

Imagem 82: Dexter Morgan, personagem de Michael C. Hall. *Dexter*, 2006.

"Tonight's the night. And it's going to happen again and again. Has to happen"[58] (*Dexter*, T1E1, 2016). Assim começa a série, com o pensamento de que tudo aquilo que acontecerá naquela noite se repetirá inúmeras vezes, assim como os assassinatos se repetem constantemente na vida de um *serial killer*.

Ser um assassino em série e permanecer à margem da lei que rege a maioria dos cidadãos de Miami (Flórida/EUA) não é tarefa simples; principalmente se o sujeito *serial killer* trabalha com vários sujeitos da lei. O programa narrativo de base da série nos mostra como Dexter Morgan, um homem com cerca de 30 anos, solteiro e inteligente, conduz a sua vida em uma cidade turística, bastante agitada, culturalmente rica e que abriga comunidades hispano-americanas (cubanos, porto-riquenhos e mexicanos). Curiosamente, além de tratar de questões que envolvem crimes e relacionamentos sociais, a série abre espaço para a contemplação da diversidade de etnias por meio da mistura de linguagens verbais utilizadas por alguns dos personagens da série, fazendo uma aproximação com as características culturais de quem vive nessa região, dando vez e voz para um grupo lembrado poucas vezes nas produções audiovisuais norte-americanas.

Voltando ao protagonista da série, Dexter, mesmo sendo um *serial killer,* trabalha em um departamento de polícia local como analista forense, especialista em padrões de dispersão de sangue. Irmão de Debra Morgan (atriz: Jennifer Carpenter), uma policial da Narcóticos que quer trabalhar na área de Homicídios, e filho adotivo do falecido policial Harry Morgan (ator: James Remar), Dexter transita pela cidade de forma discreta: dirige com atenção, bebe com moderação, conversa com algumas pessoas que estão ao seu redor. Enfim, se mostra um homem não causador de desordem social; Dexter aparentemente realiza com competência e precisão suas atividades do cotidiano, sejam elas pessoais e/ou profissionais. Apenas em algumas situações, por falta de empatia com as pessoas, mostra-se um homem desajustado; mas vale aqui ressaltar, quem nunca teve dificuldade emocional em determinada situação que não dominava? Quem nunca teve dificuldade de se relacionar com alguém? Portanto, essa dificuldade de Dexter muitas vezes é desconsiderada por quem convive com ele.

[58] Tradução nossa: Hoje à noite é a grande noite. E isso vai se repetir muitas vezes. É necessário (In: *Dexter*, T1E1, 2006).

Imagens 83 e 84: Família de Dexter Morgan – Debra Morgan, irmã e admiradora de Dexter. Na foto ao lado Dexter ainda criança com o seu falecido pai (adotivo) Harry Morgan. In: *Dexter,* 2006.

No âmbito profissional, Dexter é um trabalhador experiente e de extrema importância dentro da unidade policial; ajuda na coleta de provas nas cenas de crimes e analisa há 12 anos os vestígios de sangue deixados nos locais de crimes. Meticuloso, menciona com orgulho na T1E2[59] que já trabalhou em exatamente 2103 casos. Além de trabalhos externos, Dexter faz de uma salinha pequena da Polícia de Miami seu laboratório exclusivo (de início dividida com o investigador forense Vince Masuoka) e, inicialmente, se mostra estar disposto a corroborar com as teorias dos detetives do seu departamento e a descobrir provas de crimes (ação que ao longo da série é modificada).

No âmbito pessoal, o protagonista Dexter aparenta ser a representação de um homem norte-americano normal. Mas de fato ele, por meio de um código de conduta próprio, seleciona e mata alguns criminosos que cometeram assassinatos e que são difíceis de serem capturados pelo departamento policial da região. É um matador "justiceiro" que se baseia em um código comportamental elaborado por seu pai adotivo para conter seus instintos perversos.

A série levanta questões sobre ética e valores morais que embalam os diversos tipos de relacionamento dentro de uma organização social. É correto para Dexter se isentar da culpa de ser um assassino já que ele mata, limpa e livra a cidade de Miami dos maus indivíduos que a ameaçam .

No decorrer da série, é possível perceber convites constantes para que o enunciatário/espectador reflita sobre os temas ético-morais que envolvem os sujeitos participantes da narrativa: Dexter é um cínico? É possível se eximir da culpa de assassino já que ele mata apenas outros assassinos? Além disso, é instigante analisar como o *serial killer* permanece na invisibilidade em relação à polícia.

Assim, destacam-se sete pontos de tensão da narrativa na série:

[59] Temporada 1, episódio 2.

1. Os conflitos em cada temporada;
2. Os enfrentamentos entre os personagens;
3. As questões éticas abordadas;
4. O jogo do perverso;
5. Como se dá a convocação da cumplicidade do enunciatário;
6. Como Dexter constrói relacionamentos afetivos com familiares, amigos e mulheres diante da sua compulsão de matar e de sua dificuldade de empatia e de convívio social e amoroso;
7. Como viver na invisibilidade da lei local e ser um justiceiro que limpa a cidade do mal.

Os pontos citados acima, não necessariamente vêm sendo abordados na ordem proposta em nossa pesquisa, pois os programas narrativos de cada episódio são modificados de acordo com o caminhar da história de Dexter, dos personagens que o rodeiam, do tempo e espacialização nos episódios, temporada por temporada. Dessa forma, independentemente da ordem em que essas questões ocorrem na série, buscamos entender a construção desses percursos gerativos do sentido. As presenças dos personagens, por exemplo, acontecem dependendo do nível de interação que eles têm com Dexter Morgan, bem como com o grau de relevância dos personagens para o desenrolar da narrativa.

Pensando no sistema de significação instaurado por meio do desenvolvimento das relações entre sujeitos e objetos é possível identificar que o tema geral da série é: Dexter, sujeito *serial killer,* ao mesmo tempo que busca satisfazer sua compulsão por matar tenta permanecer oculto e ser normal.

O objeto de valor “justiça”, presente em todas as temporadas da série *Dexter*, é figurativizado em diversos episódios pelo ato de tirar de circulação outros sujeitos *serial killers,* que o protagonista julga ser merecedores da morte. Este objeto de valor também é figurativizado metaforicamente pelo próprio Dexter/*Dark Passenger* (passageiro das trevas), um personagem perverso que emerge e assume a ação, como se possuísse Dexter e o conduzisse em suas práticas de “justiça”, segundo o seu próprio código moral . Esse momento de fazer justiça pelas próprias mãos em muito se assemelha à conduta dos marginais do filme *M – O vampiro de Düsseldorf* (1931) citado no primeiro capítulo desta tese, criminosos julgando a ética de outro criminoso.

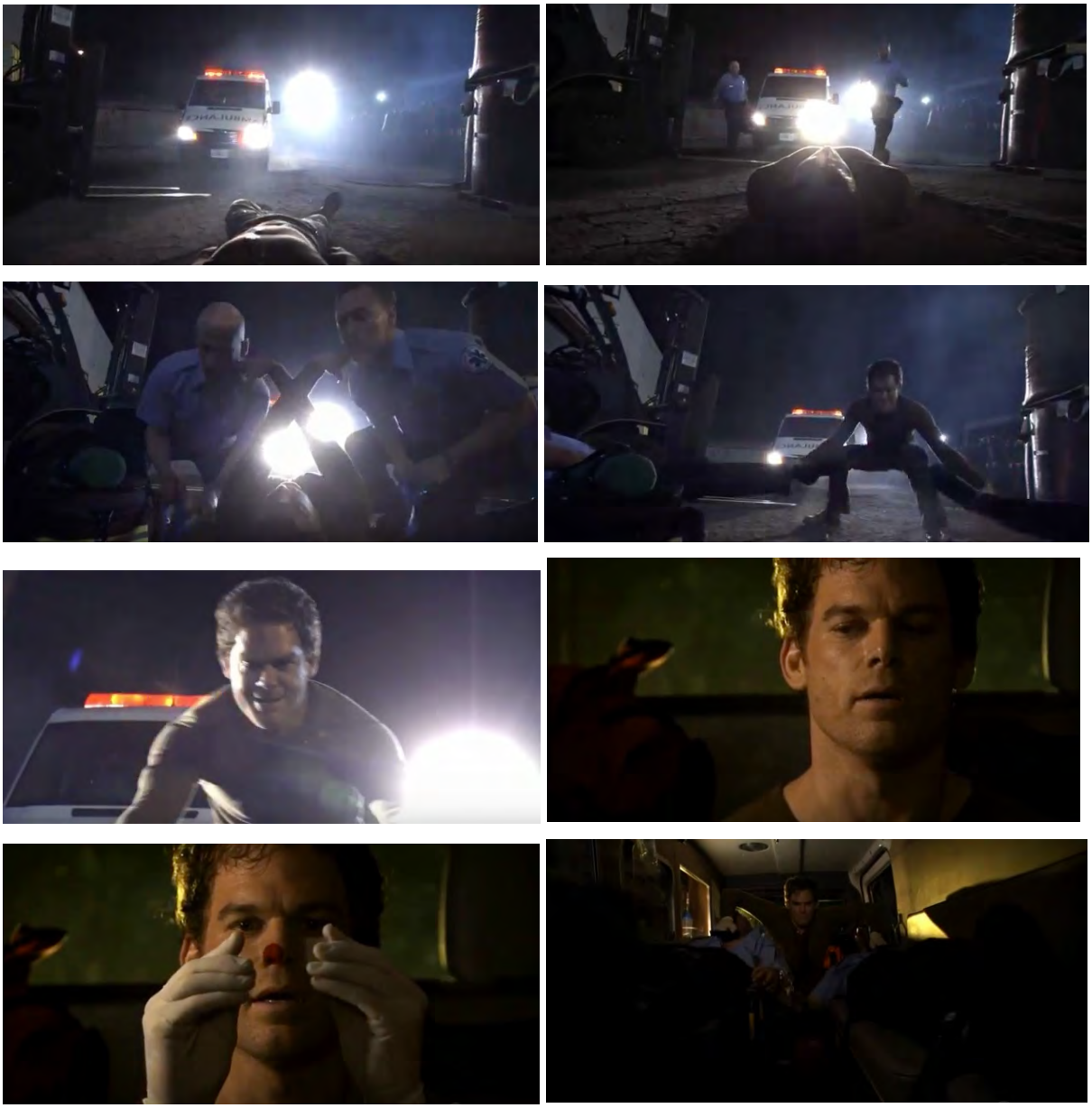
Imagem 85: Dexter - *Dark Passenger*. In: *Dexter* (2006-2013).

Todas às vezes que o *Dark Passenger* (passageiro das trevas) entra em cena há traços semióticos que indicam que Dexter incorpora este "novo" personagem sombrio. *Dark Passenger* é o lado de Dexter regido pelo princípio da compulsão de matar, o lado não censurado que permite Dexter matar outros *serial killers.* Para deixar o *Dark Passenger* agir, Dexter planeja minuciosamente todos os passos para capturar sua vítima, matá-la, e descartar os restos mortais de forma segura, para que ninguém possa rastreá-lo e identificá-lo como o mentor da ação criminal.

Os traços que indicam a incorporação do *Dark Passenger* estão em primeiro lugar na vestimenta de Dexter, que marca um novo estado: quando o sujeito-Dexter usa roupas claras o espectador que acompanha a série logo identifica que ele não vai cometer assassinato. Porém, quando Dexter veste roupas escuras o espectador é levado a crer que Dexter logo mais irá cometer mais algum assassinato. Ou seja, por meio da tonalidade das roupas do protagonista já somos preparados para o que pode acontecer na sequência da cena. Além disso, uma música padrão de suspense também é estabelecida para sabermos que é hora do *Dark Passenger* atacar[60].

[60] Na série, para os blocos do "passageiro sombrio", o espectador escuta a música chamada "*Blood Theme*". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=e2xxizpHuoo. Acesso em: 4 mar. 2017.

Quando Dexter assume o seu lado *Dark Passenger* opta pelo uso de roupas em tons escuros, luvas e botas pretas por estratégia, pois ele precisa ser discreto e se camuflar com facilidade na escuridão da noite. Ademais, sua expressão facial também se altera, demonstrando que ele está pronto para matar, com ‘sangue nos olhos’ e com satisfação. Sente-se empoderado, cheio de firmeza e frieza para cometer mais homicídios e saciar sua compulsão de matar; podemos dizer que nesse momento a sua compulsão ganha investimentos figurativos por meio dos formantes do plano de conteúdo com o plano da expressão e é materializada nas cenas da série, pois tudo na narrativa muda, ou seja, além de Dexter ganhar expressões faciais (um sorriso sarcástico, sisudo e concentrado na sua ação) mais voltadas à sua compulsão de matar, a música se altera (transmite suspense, mistério), os cenários (com raras exceções) tornam-se mais escuros, os sorrisos dos personagens somem, surgem os gritos de dor, a vítima entra em pânico e Dexter se torna sarcástico. Como podemos observar nas imagens da próxima página.



Imagens 86 a 93: Sequência de cenas em que Dexter captura dois assassinos (Ben e Roger) e os mata com um desfibrilador. In: *Dexter,* TE1, 2011.[61]

A série, logo na sua primeira temporada já indica ao enunciatário que a compulsão de matar de Dexter foi identificada por seu pai adotivo Harry ainda quando o protagonista era criança, pois em uma conversa Dexter conta para o pai que matou um cachorro porque não gostava dele. Como era policial, e amava muito o filho adotivo, Harry percebeu que precisava ajudar o menino no controle dos seus instintos perversos, caso contrário Dexter acabaria preso ou morto. Eis que surge o código de conduta de Dexter, proposto pelo pai, que permite que a compulsão de matar de Dexter seja saciada, sem que ele seja pego pela polícia. Esse código apresenta algumas particularidades: ele só pode assassinar pessoas desde que tenha total

[61] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bCGPCtZaUKk. Acesso em: 4 mar. 2017.

certeza de que merecem morrer, deve fazer um trabalho limpo, sem deixar pistas que o incriminem, e não deve se envolver emocionalmente com as vítimas para evitar tomar decisões erradas.[62] O código direciona a compulsão de matar de Dexter, transformando assassinos, estupradores e pedófilos em vítimas, evitando que ele mate aleatoriamente pessoas inocentes. A existência do código dá a ideia de compulsão controlada e é um modo de estabelecer regras para Dexter lidar com ela, protegendo-se da polícia; sendo assim, dizer que a justificativa de Dexter para matar é "fazer justiça", torna-se uma conclusão superficial, fraca e errônea, pois não considera a sua compulsão, apesar de o impedir de matar inocentes. Ainda assim, também é válido afirmar que quando Dexter mata outros assassinos ele está realizando uma espécie de "justiça", segundo seu próprio código de conduta.

A compulsão de matar de Dexter não é um objeto de valor, ela é de outra ordem, é uma imposição interna incontrolável do protagonista. No entanto, podemos considerar a *justiça*, ou melhor, o *justiçamento*[63], como objeto de valor, quando pensamos na série de modo amplo; além do mais, há um acréscimo do outro objeto de valor, a *sobrevivência* para Dexter em determinados episódios. Podemos identificar esse aspecto quando ele quebra seu próprio código de conduta e encurrala o sargento Doakes para matá-lo (T2E12[64]) porque o colega descobriu a sua atividade como assassino em série.[65] Nesse caso, não se trata de justiçamento, mas de livrar-se do seu perseguidor.

Imagens 94 e 95: Cenas em que Dexter Morgan planeja matar Doakes para não ter seu segredo revelado. In: *Dexter*, 2007.

[62] O código de conduta de Dexter é uma inspiração do *Código Harry* sobre os modos de agir para Dexter nos livros de Jeff Lindsay.
[63] Justiçamento – ato ou efeito de justiçar (MICHAELIS Online, 2017*)*. O justiçamento é prática de julgar e eliminar pessoas traidoras; ocorre justamente pela falta de confiança na Justiça.
[64] Temporada 2, episódio 12.
[65] Ok, Dexter não matou Doakes com suas próprias mãos, é bem verdade, mas Dexter o prendeu numa cabana para tentar matá-lo, ele só não quebrou explicitamente o seu código porque Lila, sua namoradinha da época, deu uma forcinha e explodiu a cabana com Doakes dentro. Ironicamente, ao matar o inocente Doakes, Lila passa a se encaixar no código de Dexter.

É importante destacar que Dexter, para ocultar suas ações referentes a Doakes, implanta no local provas (lâminas de sangue) que levam a polícia a crer que Doakes era o assassino em série que eles tanto procuravam naquele momento: o *Bay Harbor Butcher* (açougueiro de *Bay Harbor*), que na realidade é o próprio Dexter. Na verdade, as lâminas implantadas na cena do crime fazem parte do *modus operandi* de Dexter. Como todo *serial killer,* Dexter tem um ritual particular: no caso, ele faz uso constante de etorfina M99 (tranquilizante para animais), utiliza ferramentas cirúrgicas e usa lâminas para arquivar coletas de amostras de sangue de suas vítimas como se fossem uma espécie de troféu do crime. Dexter também sempre corta a bochecha da sua vítima antes de matá-la, para coletar a amostra de sangue e posteriormente guardar o material coletado em uma caixinha escondida dentro do aparelho de ar condicionado da sua casa; uma biblioteca pessoal de troféus, um emblema para si próprio, como no caso das cabeças de animais mortos por um caçador.

Imagens 96 e 97: Cenas em que Dexter Morgan guarda as lâminas de sangue em uma caixinha dentro do aparelho de ar condicionado do seu apartamento. In: *Dexter*, 2006.

Apesar do *justiçamento* ser o objeto de valor de base de Dexter, no decorrer das temporadas o objeto de valor *sobrevivência* ganha destaque, ou seja, assume o primeiro plano em alguns momentos, como podemos observar durante a 7ª temporada, na narrativa que anunciou a morte da inocente LaGuerta, chefe de departamento policial.

Nessa temporada, LaGuerta, após achar uma lâmina de sangue em uma cena de crime, começa a suspeitar de que o falecido Doakes não era o assassino *Bay Harbor Butcher,* e que, portanto, este último continuava solto e cometendo outros crimes. Ao investigar o caso (que já estava concluído pela polícia), LaGuerta começa a juntar pistas, lembrando que Doakes não gostava de Dexter e, posteriormente, acaba descobrindo que Dexter é um *serial killer* e que Doakes morreu por causa dele. Após essa revelação, Dexter entra em conflito, pois como LaGuerta não é uma assassina, ela não se encaixa no seu código de conduta. Mesmo assim, para alcançar o objeto de valor *sobrevivência* Dexter percebe que terá que

carregar o peso da culpa da morte de LaGuerta. Dexter não aceita ser tirado de circulação da cidade, não quer correr risco de vida e nem apodrecer na prisão. Então, o que ele faz? Começa a preparar todo o seu ritual para eliminar LaGuerta. Porém, ocorre um imprevisto: Debra aparece no local e LaGuerta pede a ela que mate Dexter, pois ele nunca iria parar de matar pessoas. Debra não consegue matar o irmão com um revólver e por isso acaba atirando em LaGuerta, na tentativa de acobertar o segredo de Dexter.

Imagens 98 e 99: LaGuerta morre porque descobriu o segredo de Dexter. Mais uma vez, Dexter não ultrapassa os limites do seu código de conduta porque não a matou com suas próprias mãos, quem a mata com um tiro de revolver no peito é a sua irmã Debra. In: *Dexter,* 2012.

Podemos verificar que no decorrer das temporadas a série apresenta diversos tensionamentos. Assim, retomando a semiótica tensiva de Zilberberg (2011), que estuda o espaço tensivo resultante da convergência de intensidade e extensidade, analisamos o que faz o programa narrativo de *Dexter* ser impregnado de tensionamentos, com continuidades e descontinuidades na sua estrutura.

Quando emerge a intensidade da compulsão de Dexter, o ato de matar torna-se primordial na sua vida, desse modo, o lado justiceiro do protagonista se faz presente nesse

momento, permitindo que o *Dark Passenger* realize mais um crime de homicídio doloso, isto é, quando há intenção de matar. Com a realização desse ato, a compulsão de Dexter é aliviada, e uma espécie de trégua acontece, como podemos observar no gráfico a seguir, (linha vermelha declinando). Geralmente, isso acontece em todos os episódios: Dexter trabalha normalmente em alguma investigação criminal e, paralelamente a esse trabalho, examina algum crime arquivado em seu departamento, para tentar solucionar o caso sozinho e fazer justiçamento com as próprias mãos. O justiceiro das trevas precisa de material para despejar sua compulsão de matar. No momento em que está investigando o criminoso, juntando provas, Dexter se mostra na enunciação um homem comum, mas ao começar a desvendar o crime de algum assassino sua compulsão de matar que estava controlada aumenta como uma espécie de explosão de necessidade fisiológica, uma erupção abrupta e intensa, como no gráfico da página a seguir[66]:

[66] Este gráfico e os demais gráficos posteriores foram elaborados pela autora e baseiam-se na semiótica tensiva de Zilberberg (2011).

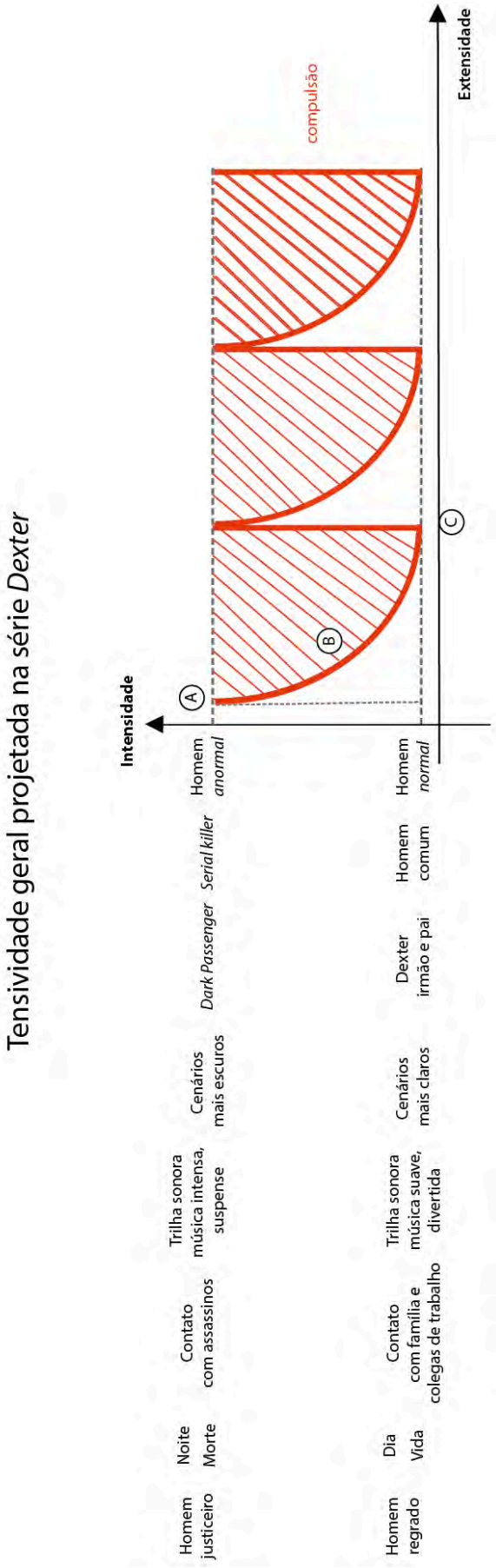


Gráfico 5: Tensividade geral expressa na série *Dexter.* Elaborado pela autora, 2016.

Observe-se que a compulsão de matar do protagonista sempre está presente na série; o que se altera é a sua intensidade ao longo do tempo e do espaço estabelecido na narrativa (eixo da extensidade). A compulsão de Dexter sugerida na abertura da série é comprovada dentro da série por meio de ganho e perda de tonicidade nos eixos de intensidade e extensidade. A intensidade mexe com tonicidade sensível.

Na semiótica tensiva, o que interessa é a afetividade investida no *anormal* e no *normal*. Assim, nesse caso, a curva da compulsão de Dexter também é inversa e se eleva de forma brutal no momento que ele mata outro SK (ponto A), quando se dá a intensidade máxima ligada ao estado de homem não comum de Dexter, quando emerge o *Dark Passenger*; Dexter é o "homem justiceiro" quando alcança a intensidade máxima do afeto, no ápice do processo (ponto A): o momento do justiçamento. Esse momento se repete diversas vezes ao logo de todas as temporadas. Já o ponto B do gráfico registra o momento em que Dexter está saciado por ter matado algum assassino recentemente e quando também está juntando provas que comprovam por meio do seu código de conduta que alguém precisa morrer, iniciando o momento do *brainstorming*. E o ponto C é quando Dexter já reuniu todas as provas para matar alguém e planejou suas próximas ações de matança, é o momento do *insight* concluído.

Por se tratar de um personagem *serial killer*, a tonicidade da compulsão de matar de Dexter é elevada e declinada conforme o desdobramento do programa narrativo dos episódios. A narrativização de cada episódio, para não descaracterizar a estrutura de base do programa narrativo da temporada como um todo, segue a seguinte estrutura que nomeamos de *ciclo do código de conduta de Dexter*:

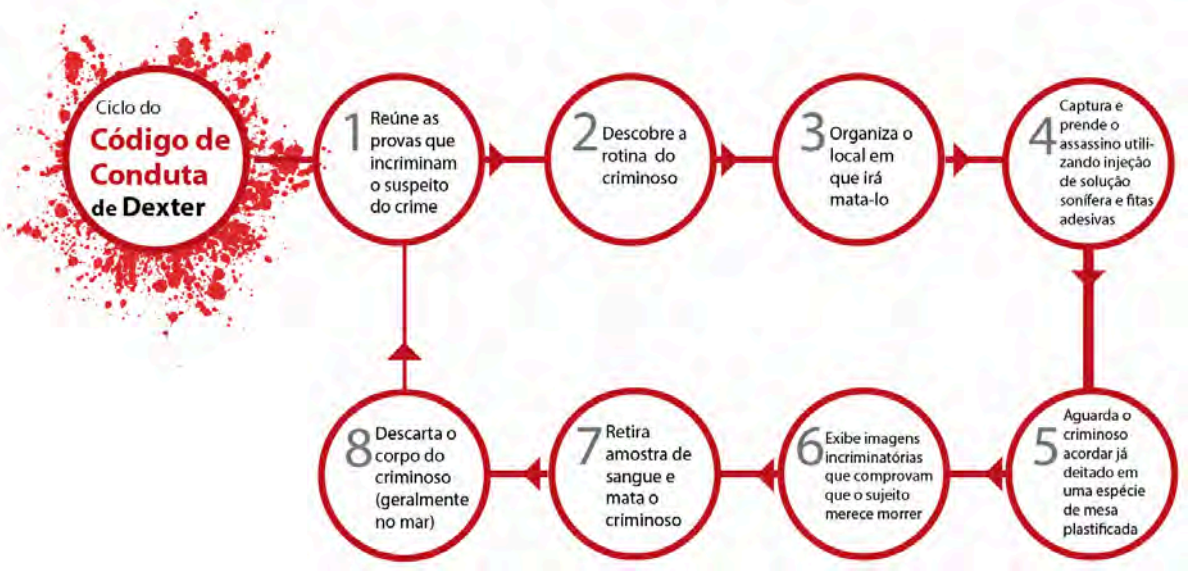


Gráfico 6: Ciclo do código de conduta de Dexter. Elaborado pela autora, 2016.

No gráfico anterior, podemos verificar que é na última etapa que a compulsão de matar é validada – no momento em que ele usa a arma do crime em sua vítima. Momento em que o gozo é alcançado.

Durante as temporadas da série, o plano de conteúdo (nível fundamental) se instaura nos episódios levando em consideração o programa narrativo de base que introduz Dexter em um convívio social com familiares e colegas de trabalho e, ao mesmo tempo, também busca saciar a sua compulsão peculiar que nunca se acaba.

O programa narrativo da série determina uma sequência de acontecimentos no universo de Dexter. Por exemplo, na T1E1[67] uma das estratégias da narrativa é revelar aos poucos na enunciação quem é Dexter, já que ele é *serial killer,* como surgiu sua compulsão e qual seu código de conduta para matar. No decorrer das temporadas a compulsão de Dexter é focada em vários *serial killers*, um de cada vez. O número exato de mortos pelas mãos de Dexter não é informado ao espectador, visto que a série já começa indicando que vários atos deste tipo já foram cometidos por ele.[68] Podemos destacar a figurativização do objeto de valor de Dexter sendo representada por sujeitos específicos em cada temporada. Vejamos:

Em *Dexter* observamos que a narrativa de base da série ultrapassa os episódios, ou seja, ao analisar cada episódio podemos localizar a narrativa de base, mas também a narrativa do programa da temporada e a do próprio episódio. Comecemos com o primeiro episódio – piloto – da primeira temporada: a série exibe inicialmente o personagem principal dirigindo um carro à noite. Há verossimilhança com o estilo de vida de homens solteiros e jovens que saem em busca de uma aventura em uma noite de luar reluzente: momento oportuno para aproveitar a vida e sair da rotina. Porém, aproveitar a vida é algo bem relativo, há indivíduos que se satisfazem com um copo de cerveja nas mãos, outros fazendo festas, outros se relacionando, outros viajando... Mas Dexter não é assim. Dexter é um assassino em série que busca saciar a sua compulsão de matar e por isso sempre sai pelas ruas de Miami para caçar a sua próxima vítima. Além disso, ele também é o narrador da série.

A narração acontece em primeira pessoa pelo protagonista, um artifício raro se comparado com demais serializações e filmes de *serial killers*; ele narra pausadamente os seus próprios pensamentos sombrios, suas dificuldades de relacionamento e seus conflitos e nos revela o seu imaginário fértil e singular. Sua primeira fala é:

---

[67] Para facilitar a leitura utilizaremos nas análises as abreviaturas “T” para temporada e “E” para episódio, ou seja, T1E1 significa Temporada 1, Episódio 1. Em inglês, por exemplo, é bastante comum ler “S1E1”, ou seja, *Season 1, episode 1*.

[68] Há fãs da série que afirmam que são 135 pessoas o número de vítimas de Dexter, mas esses números não são confirmados. Disponível em: http://mundoestranho.abril.com.br/televisao/qual-serial-killer-em-dexter-matou-mais-pessoas/. Acesso em: 10 ago. 2016.

> Esta é a noite. E vai se repetir muitas vezes. É necessário. Bela noite. Miami é uma cidade ótima. Adoro a comida cubana. Os sanduíches de lombo são os meus preferidos. Mas sinto fome de algo diferente[69] (Dexter. In: *Dexter* T1E1. 1min, 2006).

Em menos de dois minutos de cena, o protagonista já nos avisa que sua próxima vítima será Mike Donovan, figurativizado por um homem aparentemente bem-sucedido – o que pode ser constatado pela visão de sua vestimenta: terno elegante – que participava de um momento festivo em um jardim iluminado cheio de crianças e famílias felizes. Logo após essa cena, Dexter o surpreende ao se esconder no carro da vítima, aperta seu pescoço com uma corda e ordena que ele dirija o carro até um local mais afastado, uma espécie de cativeiro. Dexter expõe seu discurso, dando lição de moral para a sua vítima; informa-o de que sabe que ele matou pessoas inocentes no passado. Apresentamos abaixo o diálogo[70] iniciado por Dexter ordenando que Mike Donovan (assassino de em série de crianças e vítima do Dexter) o obedeça:

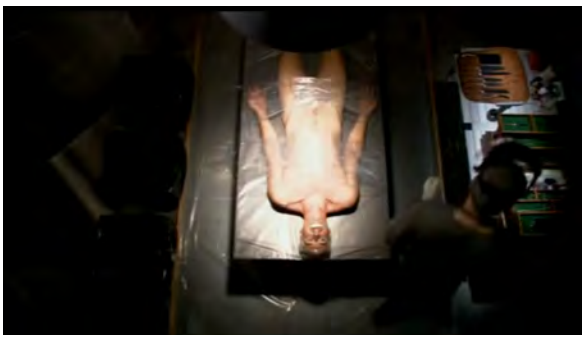
- *Dexter: - Olhe.*
- *Donovan: - Não.*
- *Dexter: - Olhe, sim.*
- *Donovan: - Não, não!*
- *Dexter: - É horrível, não é? Não é?*
- *Donovan: - Por favor.*
- *Dexter: - Abra os olhos e veja o que você fez! (Grita Dexter enforcando Donovan). Olhe ou arranco as suas pálpebras. (Donovan se nega a olhar e Dexter continua a falar; neste momento a câmera mostra cadáveres de três crianças, meninos, mortos por Donavan e desenterrados por Dexter). Demorei para limpar esses meninos. Um deles estava enterrado há tanto tempo que desmontou. Tive que tirar pedaço por pedaço.*
- *Donovan: - Ave, Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco...*
- *Dexter: - Pare! Isso nunca ajudou ninguém!*
- *Donovan: - Por favor, eu lhe dou o que quiser.*
- *Dexter: - Isso, implore. Os meninos imploraram?*
- *Donovan: - Não pude me conter. Não pude. Eu só... Por favor, você precisa entender.*
- *Dexter: - (Dexter sorri, irônico) Eu entendo, acredite. Também não consigo evitar. Mas com crianças, não. Nunca com crianças.*
- *Donovan: - Por quê?*
- *Dexter: - Tenho critérios. (Dexter empurra uma seringa no pescoço de Mike, que desmaia rapidamente).*

---

[69] Original: "*Tonight's The Night. And it's going to happen again and again. Has to happen. Nice night. Miami is a great town. I love the cuban food, pork sandwiches, my favorite. But I'm hungry for something different now.*" (Dexter. In: *Dexter* T1E1. 1min, 2006).

[70] Diálogo de Dexter e Donovan. 3min40 a 5min20 / T1E1. In: *Dexter*, 2006.

Após essa cena fica perceptível que Dexter tem compulsão de matar, mas ele segue o seu código de conduta, fazendo justiça com as próprias mãos ao invés de entregar os matadores para a Polícia, como no caso de Donavan, que é um lobo mau na pele de um cordeiro. Logo após essa ação há um corte seco da cena que dá sequência ao ritual de matar de Dexter. A enunciação mostra Mike acordando do desmaio, deitado em uma mesa com fitas plásticas envolvendo o seu corpo nu. Dexter faz um pequeno corte no rosto do Mike para guardar um pouco de seu sangue numa lâmina (o troféu do *serial killer*) e já comunica a ele que o seu corpo será mutilado, embalado em sacos plásticos de lixo e descartado em um lugar pré-selecionado por ele, no caso, o mar.



Imagens 100 e 101: Mike Donovan é o 1º *serial killer* que morre nas mãos de Dexter. Primeiras cenas de *Dexter* T1E1, 2006.

Já na cena seguinte, no fim da madrugada e dentro de um barco, Dexter narrador se apresenta para os espectadores, justificando que não sabe o que o fez ser daquele jeito (*serial killer): "o que quer que tenha sido, deixou um vazio em mim. As pessoas fingem muitas das interações humanas, mas me sinto fingindo todas, e muito bem. (Dexter interage com pessoas em outro barco). Ei, capitão! Algum marlim hoje? (Volta o narrador: É o meu fardo, creio eu. Não culpo meus pais adotivos. Harry e Doris Morgan me criaram muito bem. Mas ambos estão mortos agora. Eu não os matei. Honestamente"* (5min50 a 7min / T1E1. In: Dexter, 2006).

2.1.3. Conflitos e laços sociais: relações entre os sujeitos-personagens

Na primeira temporada, que foi ao ar em outubro de 2006, vemos que um *serial killer* é procurado pela Polícia e por Dexter: *Ice Truck Killer* (o assassino do caminhão de gelo), no caso, Brian Moser, "Biney", conhecido também como o médico Rudy Cooper, o assassino que desmembra garotas de programa.

Imagens 102 e 103: Brian Moser. Conhecido também como Rudy Cooper – *Ice Truck Killer (interpretado por Christian Camargo).* In: *Dexter*, 2006.

O *Ice Truck Killer* é um personagem importante na 1ª e 2ª temporada da série. Inicialmente, o programa narrativo deixa o assassino do gelo no anonimato. O fato de Dexter não saber quem é o assassino do caminhão de gelo faz com que seu primeiro movimento seja a busca do desvendamento deste mistério. Inicialmente, *Dexter* fica perplexo e ao mesmo tempo fascinado com a técnica e a perfeição do assassino ao desmembrar as partes dos corpos das suas vítimas. O assassino do gelo torna-se seu ídolo, e Dexter fica atônito ao perceber que as vítimas desse assassino não apresentavam nenhuma gota de sangue e que, portanto, seu trabalho como analista de respingo de sangue era inútil naquele momento da investigação criminal.

Imagens 104 a 106: Cenas de *Dexter* nos episódios relacionados ao *Ice Truck Killer*. In: *Dexter*, 2006 e 2007.

Além disso, na primeira temporada é possível perceber que Dexter apresenta conflitos pessoais quanto à sua compulsão por matar e em relação a suas relações de trabalho, convívio com amigos e família. A narrativa expõe a conflituosa relação que ele tem com a sua irmã de criação e com a sua namorada Rita. Por não ter sentimentos empáticos, Dexter tem dificuldade em ser ou pelo menos aparentar ser um homem normal. Com isso, surge mais um objeto de valor de Dexter, nunca alcançado, ou sempre perdido: o “laço social”. Apesar dos seus esforços de busca de empatia, ele não entende as necessidades afetivas e as carências de

sua namorada e dos filhos dela. Sua batalha para solucionar problemas de convivência com outras pessoas se mostra presente desde a sua infância (*flashbacks* mostram esse aspecto) e a sua compulsão homicida se mostra rígida desde a sua adolescência, com a criação do já mencionado código de conduta estimulado pelo falecido pai adotivo. Na sequência, o *Ice Truck Killer* é descoberto por Dexter e morto, mesmo Dexter descobrindo que ele era seu irmão de sangue. Os dois eram filhos de Laura Moser (assassinada na frente dos dois pequenos dentro de um container) e ambos foram privados do convívio um com o outro durante muito tempo. O lado justiceiro de Dexter é reafirmado na enunciação e o seu código de conduta é posto à prova quando ele mata o *Ice Truck Killer*, afinal, este último matou várias pessoas inocentes e ainda por cima ameaçou a vida da sua irmã Debra.

O programa narrativo da segunda temporada (2007) expõe conflitos psicológicos de Dexter, pois ele tem dificuldades de brecar sua compulsão de matar; sua rotina é alterada com a convivência com a irmã dentro de seu apartamento; Doakes (ainda vivo), ao suspeitar que Dexter esconde algo, investiga e descobre que Dexter é um *serial killer*; além disso revela para ele que seu pai Harry se suicidou; sua namorada Rita desconfia que há algo estranho em Dexter; a polícia encontra suas vítimas nos sacos pretos. Tudo está dando errado na vida de Dexter. Os conflitos que o protagonista teria de enfrentar não eram poucos, e claro, Dexter resolveu cuidar de cada um à sua maneira; para enfrentar a desconfiança da Rita, por exemplo, Dexter resolve mentir, dizendo que era um viciado em drogas, e para sustentar a sua mentira passa a frequentar sessões de terapia, apadrinhado por Lila West, uma britânica que posteriormente se tornará sua namorada. A relação entre Dexter e Lila logo desanda, pois Lila se revela uma doida que invade a casa de Rita e acusa Angel Batista (David Zayas) de estupro. Além disso, ela, ao descobrir que Dexter é o *Bay Harbor Butcher*, decide protegê-lo, matando Doakes em uma explosão da cabana onde Dexter o mantinha em cativeiro. Com essa ajudinha de Lila, Dexter mantém seu código de conduta de não matar pessoas inocentes, porém, como Lila se tornou uma assassina... Dexter agora poderia matá-la, mantendo o seu segredo, e assim ele o fez. Matou Lila, a sua ex-amante, na França.

Imagens 107 e 108: Lila West (Jaime Murray), madrinha de Dexter no AA e namorada da 2ª temporada. In: *Dexter*, 2007.

Outros microprogramas narrativos percorrem os episódios dessa temporada, dentre os quais o romance entre Debra e o agente do FBI Frank Lundy (Keith Carradine), que é 30 anos mais velho do que ela – e para isso se concretizar ela dispensa o namorado bonitão Gabriel (Dave Baez). E posteriormente se dá o término do namoro com Lundy, já que ele teve de voltar para a sua cidade.

Na terceira temporada (2008), o lado mais humanizado do protagonista, o lado carente de Dexter – por não ter um amigo a quem pudesse confiar e compartilhar os seus segredos – é posto em destaque. Ele então entra em conflito quando conhece Miguel Prado (ator Jimmy Smits), um promotor de justiça que aparece nessa temporada após a morte de seu irmão Oscar Prado. No decorrer dos episódios, Dexter torna-se amigo de Miguel e descobre que este também é *serial killer*; embora não justiceiro. Como fica claro que Miguel mataria pessoas inocentes, Dexter, seguindo o seu código de conduta, resolve acabar com a curta relação de amizade entre eles e interromper a vida do promotor. Nesse momento, as reflexões de Dexter incidem sobre ética, princípios e amizade – Dexter reflete dizendo: *"A gente conhece as pessoas pelos amigos que elas mantém. Eu era o melhor amigo do Miguel"*.

Imagens 109 e 110: Miguel Prado, promotor de justiça. In: *Dexter*, T3, 2008.

Paralelamente a esse programa narrativo, outro *serial killer* ganha destaque nos episódios da terceira temporada, fazendo o antagonista de Debra Morgan: o *Skinner* (esfolador), interpretado por Jesse Borrego. *Skinner* procura um criminoso, traficante, chamado *Freebo* (ator Brandon Michael Bass), que deve dinheiro para ele, mas que, por coincidência, foi morto anteriormente por Dexter. Esse personagem pouco contracena com Dexter, que acaba se envolvendo mais com Miguel.

Imagens 111 e 112: *Skinner* – George King. In: *Dexter*, T3, 2008.

Imagens 113 e 114: *Freebo*. In: *Dexter*, T3, 2008.

Além desses programas narrativos, Dexter enfrenta a sua falta de empatia quanto ao convívio social, amoroso e familiar ao descobrir que será pai e ao decidir se casar com Rita em uma cerimônia ao ar livre, alegre, colorida com flores naturais, muitos sorrisos de amigos e familiares, em um dia claro e com música ao vivo para celebrar a união dos pombinhos.

Imagens 115 e 116: Casamento de Dexter. In: *Dexter*, T3, 2008.

O programa narrativo pontual dentro do episódio 12 da terceira temporada, *Do you take it Dexter Morgan?* (Você aceita, Dexter Morgan?), o que mais se destaca é a própria narrativização do casamento, com suas figuras de vestido de noiva, noivo, daminha,

padrinhos, flores, dia iluminado, sorrisos para todos os lados, festa, entre outros. O casamento de Dexter e Rita é concretizado no tempo e espaço da série como um marco importante de mudança de comportamento de Dexter, que agora terá novas responsabilidades como marido e pai. Esse último episódio da temporada traz na enunciação questões sobre ser ou não sincero uns com os outros, permitindo uma possível reflexão para o enunciatário: será que somos capazes de lidar com a verdade do *outro* ou devemos manter nossos segredos como forma de proteger as nossas próprias máscaras? Apesar dessas questões, Dexter embarca na sua nova vida em família.

Imagens 117 a 120: Família de Dexter - Rita Bennet Morgan (esposa) e seus três filhos, Astor Bennett, Cody Bennett (filhos de Rita) e Harrison Morgan (filho do casal). In: *Dexter*, 2008 e 2009.

Na quarta temporada (2009), outro personagem *serial killer* ganha destaque na série. É Arthur Mitchell – mais conhecido como *Trinity Killer* (Assassino da Trindade). Esse *serial killer* torna a vida de Dexter muito mais complicada do que ela já é, pois, antes de se tornarem inimigos mortais, Dexter se encanta com *Trinity,* ao perceber como ele equilibra uma vida dupla de assassinatos e o cotidiano de um homem comum, pai de família, com amigos e trabalhos voluntários. Equilíbrio que Dexter também busca na sua vida pessoal, pois ele tem dificuldades em se moldar à nova vida de pai e marido. E como se aproximar de mais um *serial killer*? Dexter decide se apresentar para Arthur como Kyle Butler. Apesar da farsa ser descoberta posteriormente, no episódio 11, *Hello, Dexter Morgan!*, Dexter consegue se aproximar de Arthur e descobre que a vida desse *serial killer* não é tão perfeita como ele pensava.

Imagem 121: Arthur Mitchell (*Trinity* – Assassino *Trinity*) interpretado por John Lithgow. In: *Dexter*, 2009.

O programa narrativo dessa temporada dá indícios de semelhanças entre os dois sujeitos (Dexter e Arthur), pois os motivos pelos quais Arthur mata três pessoas em três rituais sequenciais foram gerados por um trauma de infância: 1º) quando a sua irmã mais velha se assustou quando Arthur (ainda criança) entrou na banheira onde ela estava e acidentalmente se cortou com um vidro dentro do box e morreu; 2º) sua mãe inconsolável com a morte da filha se matou ao pular de um prédio; e 3º) seu pai, triste, começou a beber muito e ao sair de um bar foi espancado até a morte em um beco. Por isso, todos os anos e durante 30 anos, Arthur recriou em diversas regiões da América a morte dos seus três familiares como tentativa de se livrar da dor – 1ª vítima: uma mulher deixada morta boiando com seu próprio sangue na banheira; 2ª vítima: uma mulher cai de um prédio; 3ª vítima: um homem de meia-idade é espancado. E no final da temporada também nos é revelado que Arthur tinha sequestrado um menino de 10 anos que o representava nesse ciclo.

Além dessa narrativa, a quarta temporada nos traz o programa narrativo pontual de Rita achando necessário fazer uma terapia de casal, por considerar Dexter distante. Há o recomeço do romance de Debra e Lundy, que retorna à cidade para ajudar na investigação de *Trinity* e seu fim trágico, que por saber demais acaba assassinado pela filha de *Trinity.* Há também o desespero de Dexter ao saber que Debra levou um tiro, o que indica que a irmã é um grande ponto de apoio para Dexter. Ocorre, na sequência, a reaproximação de Quinn com Debra como colegas de trabalho. E começa o namoro de Laguerta e Angel Batista. Debra descobre que a repórter policial Christine Hill, atual namorada de Quinn e filha de *Trinity*, foi quem matou Lundy, mas antes de prendê-la, Christine acaba se suicidando com um tiro, na frente de Debra.

Em sequência ao principal programa narrativo da temporada, que gira em torno dos *serial killers* Dexter e Trinity, Dexter ao perceber que precisava matar Trinity inicia a velha caça

entre cão e gato. Em seguida, Dexter o captura e o mata, livrando-o e toda a cidade de mais um *serial killer*. Todavia, quando Dexter chega em casa, acreditando que estava sozinho – pois tinha despachado Rita Bennet Morgan e Harrison para uma viagem e Astor Bennett e Cody Bennett para a Disney com os avós maternos –, ele descobre que Rita não viajou e que Arthur a matou, deixando-a em uma banheira ensanguentada e Harrison no chão, chorando vendo a mãe morta; é a repetição da mesma cena que Dexter enfrentou quando criança.

Imagens 122 e 123: Harrison Morgan (filho do casal) chorando na poça de sangue da sua mãe. In: *Dexter*, 2009.

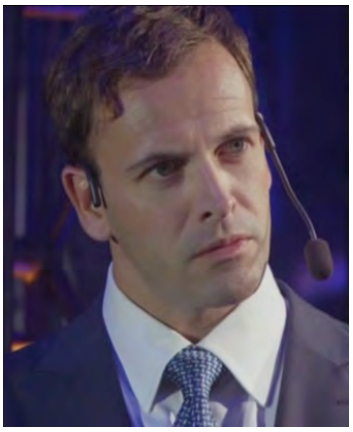
Imagens 124 e 125: Rita morta na banheira. In: *Dexter*, 2009.

Na quinta temporada (2010), Dexter está viúvo, sozinho, e com três filhos. A narrativa nos mostra que Dexter ficou em choque com a morte de Rita (Julie Benz), se sentindo culpado por não ter capturado *Trinity* antes de ele matá-la. Assim, Dexter cogita a possibilidade de abandonar todos e, por não poder se vingar da morte de Rita, acaba extravasando toda sua raiva ao matar um homem desconhecido de mau caráter em um banheiro público, sem seguir o seu código de conduta à risca, espancando o sujeito inúmeras vezes e chorando e gritando logo em seguida, como um desabafo. Após esse episódio, Dexter percebe que precisa voltar para os seus três filhos, mas com o tempo percebe que não dá conta de criar todos e logo entrega os seus dois enteados para os avós criarem. A partir desse momento, o núcleo familiar de Dexter se reduz novamente. Agora é Dexter, sua irmã Debra e seu filho legítimo Harrison. O personagem Quinn, agora namorado de Debra, passa a

investigar Dexter, depois de estranhar a reação deste diante do assassinato de Rita. E passando a suspeitar que o seu novo cunhado foi quem a matou, contrata até o policial/detetive corrupto Stan Liddy para segui-lo (Liddy morre no final da temporada).

Em sua percepção, Dexter acredita que assumiu a função de pai, mas deixa Harrison aos cuidados de uma babá para ter mais tempo de cuidar dos assuntos relacionados à sua compulsão.

Ao investigar vários assassinatos a série traz uma sucessão de novos programas narrativos. Primeiro, Dexter descobre os integrantes da gangue do barril de garotas: Body Fowler, Dan Mendell, Cole Harmon, Alex Tilden e Jordan Chase, que são cinco amigos que estupram garotas loiras e depois as jogam dentro de barris em um pântano. Apesar de agirem em equipe, cada um desses assassinos cumpria um papel: Fowler guardava mechas dos cabelos das vítimas, Mendell colava três dedos na boca da vítima no momento do estupro, Harmon filmava os estupros, Tilden guardava pedaços de joias das meninas e Chase, o que mais estimulava todo o grupo a cometer os crimes, carregava um pingente contendo sangue da sua primeira vítima para onde quer que ele ia. Sabendo de tudo, Dexter decide eliminar todos e nessa sua nova jornada acaba conhecendo Lumen Pierce (Julia Stiles), salvando-a da morte. Lumen logo se torna sua parceira, pois a narrativa se desenvolve mostrando um namoro entre os dois personagens que só acaba quando Dexter permite que Lumen se vingue do criminoso que a tentou matar, o último dos cinco que ainda está vivo, o *serial killer* Jordan Chase (Jonny Lee Miller), um palestrante de autoajuda que encanta milhares de pessoas com o seu discurso manipulador e o seu bordão: "*Take it!*". Chase tinha ligação direta com as garotas estupradas e mortas nos barris. Na série, Lumen foi a primeira pessoa para quem Dexter mostrou seu ritual, deixando-a dele participar. O lado humanizado de Dexter sobressai quando ele deixa Lumen partir, sem matá-la, mesmo ela sabendo de seu segredo.



Imagens 126 e 127: Lumen logo após salva por Dexter; na imagem à direita, Jordan Chase (palestrante de autoajuda). In: *Dexter*, 2010.

Outra cena de Lumen que se destaca nessa temporada é quando ela aparece deitada na banheira que antes era de Rita. A narrativa por meio da imagem do corpo de Lumen repousando na banheira e a cara de surpresa/espanto de Dexter nos revela a lembrança de quando Dexter encontrou o corpo morto da Rita na banheira repleta de sangue. O diálogo entre os dois personagens também reforça essa ideia, pois Lumen comenta que encontrou um roupão (e o usa) e que a banheira está entupida; e isso faz com que Dexter cheque o ralo da banheira e se recorde do momento em que a viu cheia do sangue da sua falecida esposa, o que lhe causa uma espécie de tontura.

Imagens 128 a 130: Dexter chega em sua casa, procura Lumen e a encontra na banheira. In: *Dexter*, T5E6, 2010.

Como narrativa pontual da quinta temporada, podemos destacar os conflitos da personagem Debra Morgan, que apesar de ter um histórico de relacionamentos fracassados tenta dar certo com o namorado queridinho Quinn (Desmond Harrington), também tenta ajudar seu irmão a lidar com a morte de Rita e ajuda a escolher babás para seu sobrinho Harrison. Debra busca ser mais madura e o seu objeto de valor é ter sucesso no

relacionamento e ser reconhecida profissionalmente. Já LaGuerta e Angel Batista se tornam um típico casal com problemas, com Batista quase perdendo o emprego por causa da esposa e Masuka segue na narrativa quebrando o suspense da série ao trazer um texto mais cômico durante as suas investigações criminais, a exemplo do momento em que ele reconhece de brincadeira o cantor Justin Bieber num desenho de investigação. Além disto, nessa temporada há a participação da polícia venezuelana para descobrir crimes de uma seita, a Santa Muerte, que aqui consideramos como um desdobramento da história, um programa narrativo pontual.

Na sexta temporada (2011) a narrativa central dos 12 episódios se volta para a crença religiosa. Um ano após a morte de Jordan Chase e o desaparecimento de Lumen, Harrison agora com 2 anos é matriculado por Dexter em uma escola de freiras – pois ironicamente Dexter como pai e *serial killer* acredita não ter moral suficiente para cuidar da educação religiosa do filho.

Imagem 131: Brother Sam. In: *Dexter, 2011*.

Nesse mesmo período, o protagonista conhece um ex-bandido, agora mecânico, chamado Brother Sam, que se converteu e tenta dar conselhos para Dexter largar a sua fúria criminosa e focar mais nos cuidados com o seu filho (mesmo sem saber do *Dark Passanger* de Dexter). Contudo, a sequência de cenas revela a morte de Brother Sam[71], que leva 3 tiros de Nick, um criminoso que Sam tentou ajudar, e a fúria de Dexter querendo vingança; e é nesse momento que o *Dark Passenger* de Dexter assume, encarnado na figura do irmão mais velho de Dexter, Brian (o *Ice Truck Killer*): a sequência de cenas mostra Dexter se afogando e Nick na praia e após Dexter se deslocar do mar para a areia ele visualiza a imagem de seu irmão Brian batendo palmas, parabenizando Dexter pela morte de Nick. É a partir desse momento que Dexter abandona a ideia de parar de cometer crimes, ideia tão incentivada por Brother Sam.

[71] Episódio 6 - *Just let go,* 6ª temporada. In: *Dexter*, 2011.

Imagem 132 e 133: Dark Passenger figurativizado por Brian. In: *Dexter, 2011*.

Já *Trinity*, personagem da quarta temporada, um dos *serial killers* que mais se destacou na série, é relembrado nessa temporada por conta do seu filho Jonah Mitchell. A narrativa pontua que os familiares do assassino não tiveram estrutura psicológica para aguentar toda a pressão da ausência da figura paterna na família: a filha de *Trinity* se suicida na banheira (mesmo *modus operandi* do seu pai quando assassinava mulheres na banheira), a esposa fica enlouquecida ao sentir falta do marido e o filho Jonah, revoltado com a morte da irmã, mata a sua própria mãe e culpa o pai pelas duas mortes.

Quanto à narrativa de base da temporada, destaca-se a sequência de cenas que tratam da tentativa da polícia (e também de Dexter com a sua investigação paralela) para desvendar quem é o Doomsday Killer (DDK). Este é o codinome do assassino que mata suas vítimas e as expõe de uma forma teatral em local público, fazendo menções a passagens bíblicas, um ritual que objetiva provocar o fim do mundo. E é a partir dos rumores desse novo *serial killer* solto em Miami que a narrativa nos apresenta um outro personagem *serial killer,* Travis Marschall (interpretado por Colin Hanks), um estudante, guiado por seu professor, Gellar. Nesse momento, Dexter e a polícia de Miami tentam por meio da leitura da Bíblia desvendar os próximos crimes.

Imagem 134: Travis Marschall (Doomsday Killer) e o seu professor, Gellar. In: *Dexter, 2011*.

No decorrer do programa narrativo, o espectador descobre que Travis mata o seu professor e, louco, continua achando que ele está vivo para ajudá-lo nas suas matanças, sendo que no início a narrativa leva o espectador a pensar que o professor está vivo; só mais tarde, no episódio 9, nos é revelado que o professor só é visto pelo SK Travis, pois este último o matou e o colocou em um freezer. Dexter busca matar os dois – sem saber que Travis assumiu ambos os papéis (o dele e o do *Doomsday Killer*: o professor Gellar). Travis, isolado e cheio de crença religiosa faz de tudo para atingir os seus objetivos e saciar sua compulsão por meio da provocação do fim do mundo.

Em uma narrativa paralela/pontual, LaGuerta se torna uma mau-caráter ao chantagear seu superior para conseguir o cargo de capitã e Debra Morgan se torna tenente da sua unidade de polícia, além rejeitar um pedido de casamento de Quinn (que nesse momento já não segue mais Dexter). Com fama de durona, mas internamente frágil, Debra ganha destaque nessa temporada, como se fosse a mulher maravilha que busca limpar a cidade de todo mal, apesar de ter uma vida pessoal conturbada ao ponto de precisar de sessões de terapia para lidar com todos os traumas sofridos desde a infância. Para piorar ainda mais seus conflitos psicológicos, Debra, com a ajuda da sua psicóloga, descobre que está apaixonada por seu irmão adotivo, isto mesmo, Dexter.

No final da temporada, como de costume, algo impactante acontece: na 6ª temporada, Dexter, todo satisfeito ao capturar Travis, coloca em prática o seu ritual. A única coisa que ele não prevê é que sua irmã Debra irá testemunhar a sua ação. Ambos ficam chocados com o encontro inesperado e a narrativa central da série entra em uma nova era, em que a relação dos irmãos promete ser abalada.

Imagens 135 a 138: Sequência de cenas quando Dexter mata Travis e Debra o flagra. In: *Dexter, 2011*.

O que Dexter fará agora que Debra descobriu o seu grande segredo? Essa é uma das grandes perguntas que rodeiam a sétima temporada (2012) da série. Logo nas primeiras cenas, o relacionamento entre os irmãos Morgan entra em confronto, Dexter enrolando a irmã ao tentar convencê-la de que foi um momento de loucura dele matar Travis. Debra por gostar tanto do irmão acaba aceitando o fato e se torna cúmplice do assassinato do temido *Doomsday Killer*. Em seguida, LaGuerta encontra uma lâmina de sangue na cena do crime, e logo conecta ao mesmo tipo de "troféu" do *serial killer* Bay Harbor Butcher, BHB (da 1ª temporada), ou seja, o BHB não era o seu falecido amigo Doakes, como antes acreditava ser. Por conta disso, LaGuerta começa uma investigação secreta e a partir da lembrança da implicância que Doakes tinha com Dexter ela decide seguir os passos deste último até ter certeza de que BHB é Dexter.

Nas cenas a seguir, se destaca Debra tentando conscientizar seu irmão Dexter a não mais ser um *serial killer* e percebendo que o seu amor por Dexter não é somente amor de irmãos, é amor entre homem e mulher. Enquanto isto, a também assassina Hannah (que envenenava pessoas por seu bel-prazer) surge como a nova namoradinha de Dexter – e Debra logo se entristece ao saber desse mais novo casal de Miami. A sequência de cenas mostra que Dexter acredita mesmo que Hannah é a mulher certa para ele, pois ela aceita seus dois lados. Eles se atraem, mesmo após Dexter quase matá-la por ela ser uma *serial killer* e se encaixar no seu código.[72]

[72] Curiosamente, neste mesmo período, Dexter mata o pai de Hannah acreditando que assim ficaria em paz com ela. A narrativa segue sua história principal e Hannah nem suspeita e nem descobre o ocorrido.

Imagens 139 a 150: Cenas do relacionamento de Hannah e Dexter. Um relacionamento que foi se aprofundando aos poucos. In: *Dexter*, T7, 2012.

Além disso, Louis Greene, personagem *nerd* problemático, ganha os seus quinze minutos de fama na série, mas logo é morto por Dexter. E uma máfia russa é apresentada na narrativa por meio de Issak Sirko, um mafioso que busca se vingar da morte de um ex-companheiro e outros personagens aparecem rapidamente no programa narrativo pontual da série (em alguns episódios) para concluir a temática relacionada à máfia.

Imagens 151 e 152: primeiro quadro mostra cena de Dexter com o *nerd*. E o segundo quadro mostra Dexter em um dia de Sol conversando com o mafioso Issak Sirko. In: *Dexter*, 2012.

No episódio final dessa temporada, Debra, como já dissemos no início das análises, mata LaGuerta para cobrir os erros de Dexter. Uma prova de amor, Debra de

cúmplice passa a assassina e mais uma vez Dexter não mata um inocente (o que não se encaixaria em seu código de conduta).

Após todas essas interações, o protagonista chega na oitava temporada (2013) descontruído, se compararmos com o Dexter da primeira temporada. Este é agora mais humanizado, menos ordinário e traiçoeiro. A última temporada mostra na narrativa principal o *serial killer* Oliver Saxon e sua mãe Evelyn Vogel, uma psiquiatra que ao longo dos episódios revela ser a criadora do código que Harry ensinou para o seu filho Dexter.

Imagem 153: Dr. Evelyn Vogel. Famosa psiquiatra – Espécie de mãe espiritual de Dexter na sua versão *Dark Passanger*. In: *Dexter*, T8, 2013.

Saxon é um *serial killer* que segue uma conduta para controlar a sua compulsão de matar como Dexter. Porém, sem conseguir controlar sua compulsão, esse assassino se descontrola e traz problemas para Dexter.

Imagem 154: Momento que Debra é morta por Dexter. In: *Dexter*, 2013.

Debra sofre acidente e Dexter, para aliviar o sofrimento da irmã, resolve matá-la. *Lembra-se dos monstros?* É assim que se chama o último episódio da série. Dexter termina a série como um homem que se isola de convívio social, pois se esconde em uma cidade qualquer, assume papel de um simples lenhador e entrega seu filho Harrison para ser criado por Hannah na Argentina: é uma forma de fugir de todos e evitar mais mortes de pessoas que ele gosta.

Após este breve traçado de todas as temporadas, percebemos o quanto o programa narrativo se modifica para preservar a continuidade de um protagonista vivo e causador dos conflitos/tensões que permeiam toda a serialização. O discurso da série nos é revelado e confirmado episódio por episódio. Um *serial killer* permanece em destaque a cada temporada, Dexter tenta esconder seu lado *serial killer* das pessoas que vivem ao seu redor e busca nunca ser preso, apesar de ser um prisioneiro da sua compulsão de matar, que é algo que carrega dentro de si e é incontrolável. As tensões que marcam a narrativa da série se repetem diversas vezes no decorrer das temporadas, assim como o *serial killer* pratica o mesmo *modus operandi* da sua matança. Vamos conferir a seguir como as valências tensivas presentes na narrativa de *Dexter* podem ser analisadas.

2.1.4. Tensividade em *Dexter*

As questões da tensividade em *Dexter*, apresentadas no gráfico nº5 (mostrado anteriormente), podem ser analisadas separadamente para melhor identificarmos a riqueza que o audiovisual no formato de serialização possui. Assim, propomos minigráficos a partir dos elementos formantes visuais, sonoros e verbais. Vejamos a seguir:

Quando Dexter se comporta em seu papel de sujeito aparentemente normal, que acorda cedo todos os dias para trabalhar e que é atencioso com os seus colegas de trabalho, a narrativa figurativiza a vida do protagonista de forma branda e comum de acordo com os padrões de comportamento de cidadão de Miami. Há cenas no início da série, por exemplo, que mostram Dexter levando *dunnuts* suculentos e fresquinhos para distribuir para os colegas de trabalho, apesar de não ter empatia com eles. Em contrapartida, representando o outro extremo da valência tensiva, temos o Dexter *serial killer*, aquele que elimina *serial killers* com suas próprias mãos e, ao assumir o papel de justiceiro, sabe que é um fora-da-lei comum e por conta disso inverte o argumento para se colocar como justiceiro. Dexter verbaliza que "[...] a luz não pode existir sem a escuridão. Cada uma tem a sua finalidade. E se há um propósito para a minha escuridão, talvez seja para trazer algum equilíbrio para o mundo" (Dexter Morgan)[73]. A compulsão de matar de Dexter indiretamente ajuda na diminuição dos crimes na cidade. Vejamos o gráfico:

[73] "[…] *light cannot exist without darkness. Each has it's purpose. And if there is a purpose to my darkness, maybe it's to bring some balance to the world*" (Dexter Morgan. In: *Dexter*).

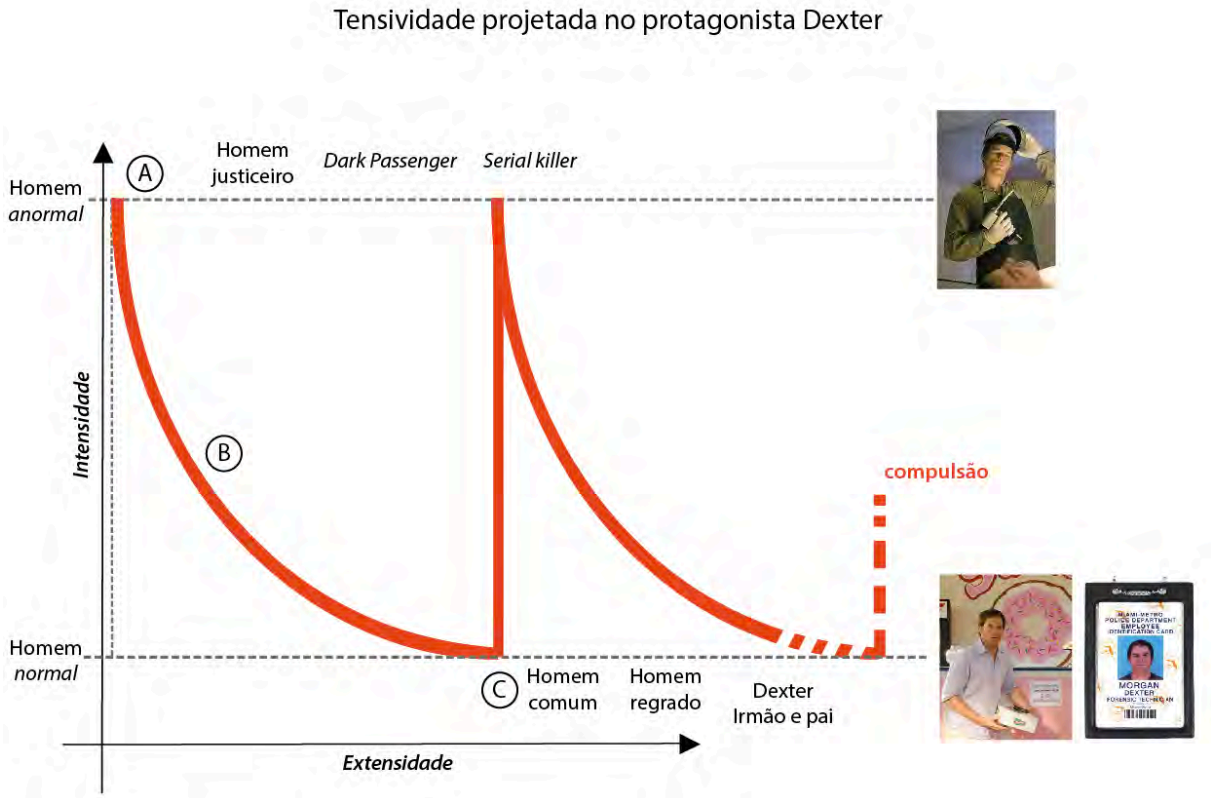


Gráfico 7: Tensividade expressa no protagonista Dexter. Elaborado pela autora, 2016.

Quanto aos efeitos sonoros utilizados em *Dexter*, observamos que na abertura de Dexter no episódio piloto uma música instrumental harmônica e ao mesmo tempo de suspense se faz presente antes da primeira cena do 1º episódio da série (T1E1). Esta música foi utilizada inúmeras outras vezes para dar dramaticidade à série. Diferentemente da abertura da série, em que uma música instrumental remete a suspense e apresenta suavidade na melodia, a música sem letra permite ao espectador/enunciatário melhor perceber os acréscimos de intensidade sonora e mudanças na harmonia dos instrumentos, ao mesmo tempo em que se fazem presentes os ruídos de variados objetos visíveis nas rápidas cenas, como o amarrar de um cadarço de sapato e um ovo fritando na frigideira.

Essas variações de trilhas e efeitos sonoros produzem um efeito de sentir nos espectadores que os aproximam mais afetivamente da narrativa que lhes são apresentadas. A depender do som, é possível identificar o grau de tensividade presente na cena e projetada pela trilha e efeitos sonoros, com ressalva a alguns elementos sonoros que se fazem presentes nas duas extremidades, como por exemplo o barulho de rua e de mar. Conforme gráfico a seguir:

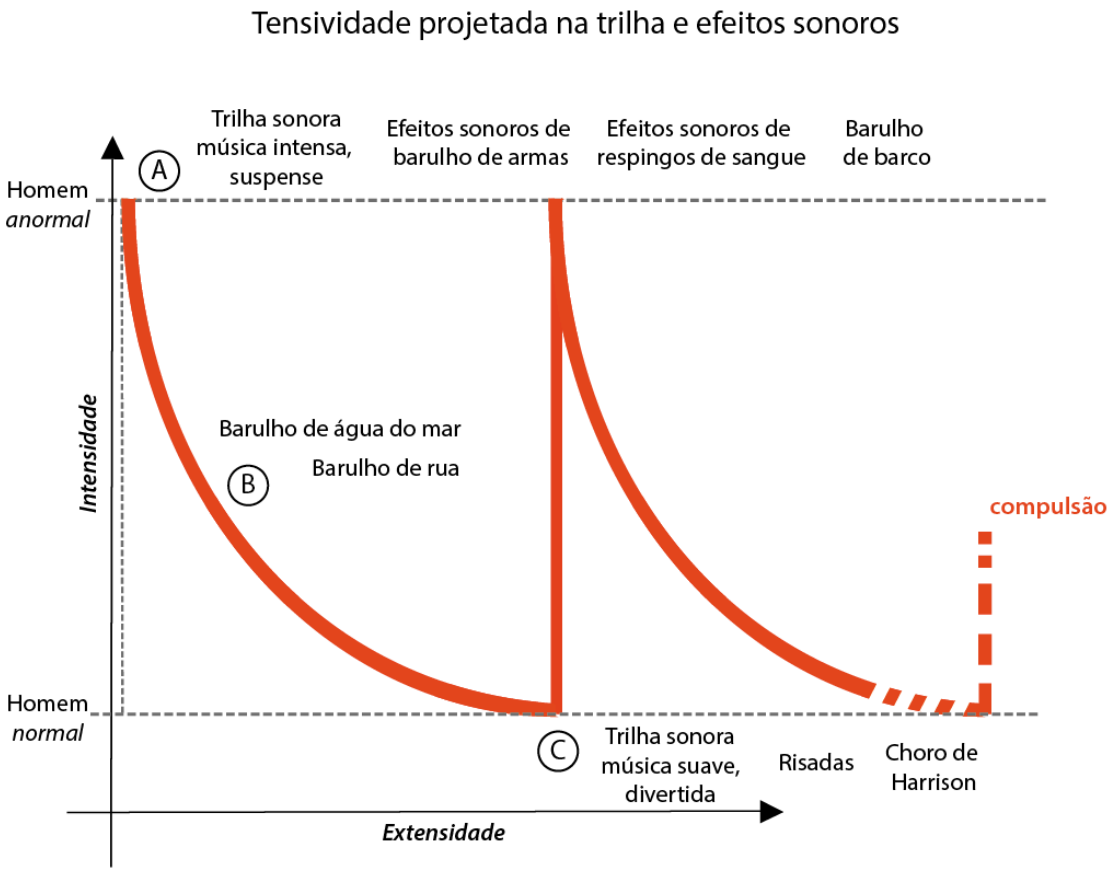


Gráfico 8: Tensividade expressa na trilha e efeitos sonoros. Elaborado pela autora, 2016.

Há predominância de variadas músicas de suspense, utilização de sons estridentes de objetos para melhor retratar as cenas dramáticas de violência, sons de respingos de sangue, socos e empurrões de personagens, lâminas de facas, facões, revólveres, entre outros, quando a linha da intensidade da compulsão de Dexter está elevada, fortemente presente no nível de *homem anormal (Dark Passenger)*. Existe na narrativa uma distinção da escolha da trilha sonora quando há mudança de ação do sujeito principal da enunciação: música suave para Dexter nos seus momentos de esforço para as interações sociais (muitas vezes fingidas e forçadas), para os momentos em família e interações com colegas de trabalho, e música de suspense para o momento de união com o seu lado *Dark Passenger*, como por exemplo a música *Tonight's the night*[74] e *Blood*[75] (ponta A). Para exemplificar os pontos B e C temos: *Conoci la paz*[76] (ponto B) e *Con mi guaguanco*[77] (ponto C).

[74] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AmY8NStxBqc&index=2&list=PL25B15660A8192C5C. Acesso em: 4 mai. 2016.
[75] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VadEoi0cjKM&list=PL25B15660A8192C5C&index=6. Acesso em: 4 mai. 2016.
[76] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XRV2mRzH6-Q&list=PL25B15660A8192C5C&index=3. Acesso em: 4 mai. 2016.

Quanto à fotografia (rateio de cores), presente no plano de expressão da série, é notório que de manhã os locais são bem iluminados, a praia de Miami é ensolarada e colorida, mostrando um dia típico e feliz para os moradores da região e um departamento de polícia claro e limpo. O apartamento de Dexter é exibido nas cenas com suaves feixes de luz que invadem a sala de estar através das cortinas. Já à noite, os locais mostrados na série são mais escuros e sombrios. A cor preta ganha destaque na enunciação e o vermelho é fortemente representado por ser a cor do sangue, um vermelho escuro, muitas vezes mostrado borrado nas cenas. Embora o vermelho também esteja presente na vida profissional do protagonista no seu lado *comum*. Assim, a intensidade de cor e luz se altera conforme o grau de tensividade existente em cena.

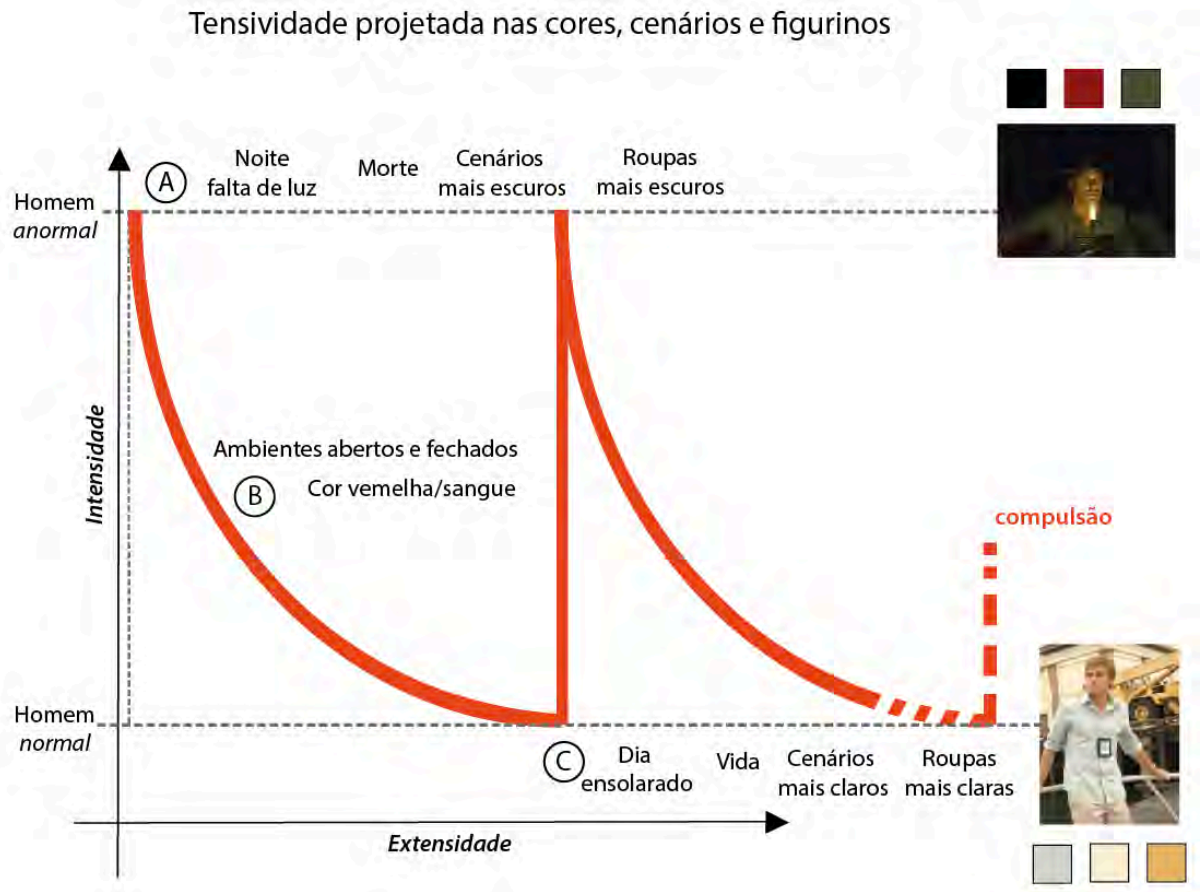


Gráfico 9: Tensividade expressa nas cores, cenários e figurinos. Elaborado pela autora, 2016.

Os figurinos e cenários também ajudam a estruturar a narrativa. Figurinos comuns dos anos 2000. As roupas no geral buscam ser atemporais. Visualizamos ternos, camisas de

[77] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mlKaB7A0VHc&list=PL25B15660A8192C5C&index=7. Acesso em: 4 mai. 2016.

botão, camisas, calças e bermudas básicas. Para Dexter, roupas claras (camisas de botões nas cores brancas, azuis, roxinhas e verdinhas e calça bege). Já à noite, nos momentos em que há planejamento da atividade de matar por parte do *serial killer*, o mesmo veste camisa de manga comprida e calça nos tons marrons-esverdeados escuros. Para remeter ao lado sombrio da ação de assassinar um outro sujeito. Os cenários são compostos de ambientes abertos e fechados, dentre os quais: praia, departamento de polícia, ruas, galpões, apartamento de Dexter, casa de Debra, casa de Rita, entre outros. Os ambientes se alteram e Dexter mostra ao longo da série que sua compulsão pode ser exibida para o espectador tanto em quatro paredes como a céu aberto. Não passa desapercebida também a inserção de cortes secos, planos abertos, planos médios, entre outros, na edição da narrativa. Pois existem muitos *close-up* que captam as expressões faciais dos personagens e aproximam o espectador da ação exibida. Além disto, no momento do crime de Dexter há predomínio de corpos horizontais, deitados na mesa e plastificados. Os ângulos de filmagem de cima para baixo nas cenas em que Dexter acorda a sua vítima é costumeiro na série e nos revela a fragilidade do personagem ali deitado. É mesa de abate.

Imagens 155 a 158: Momento em que Dexter mata Miguel. Miguel faz expressão de pânico e Dexter no último quadro de cansado, mas satisfeito. In: *Dexter*, T3, 2008.[78]

[78] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ng5QB2SJpAM. Acesso em: 15 fev. 2014.

Já a vulnerabilidade de Dexter é exibida de baixo para cima em alguns momentos, por exemplo, quando sua irmã, após encontrar objetos em sua casa, sentada no sofá o interroga se ele é um *serial killer*[79].

Imagens 159 e 160: Cara de surpresa de Dexter ao ter seu segredo revelado pela irmã. In: *Dexter*, T7, 2012.

O gráfico a seguir nos ajuda a melhor visualizar a progressão da tensividade do *anormal* ao *normal* expressa na edição/ plano de filmagem, indo de um máximo, que seria o ponto A, gradualmente para o ponto C. Vejamos:

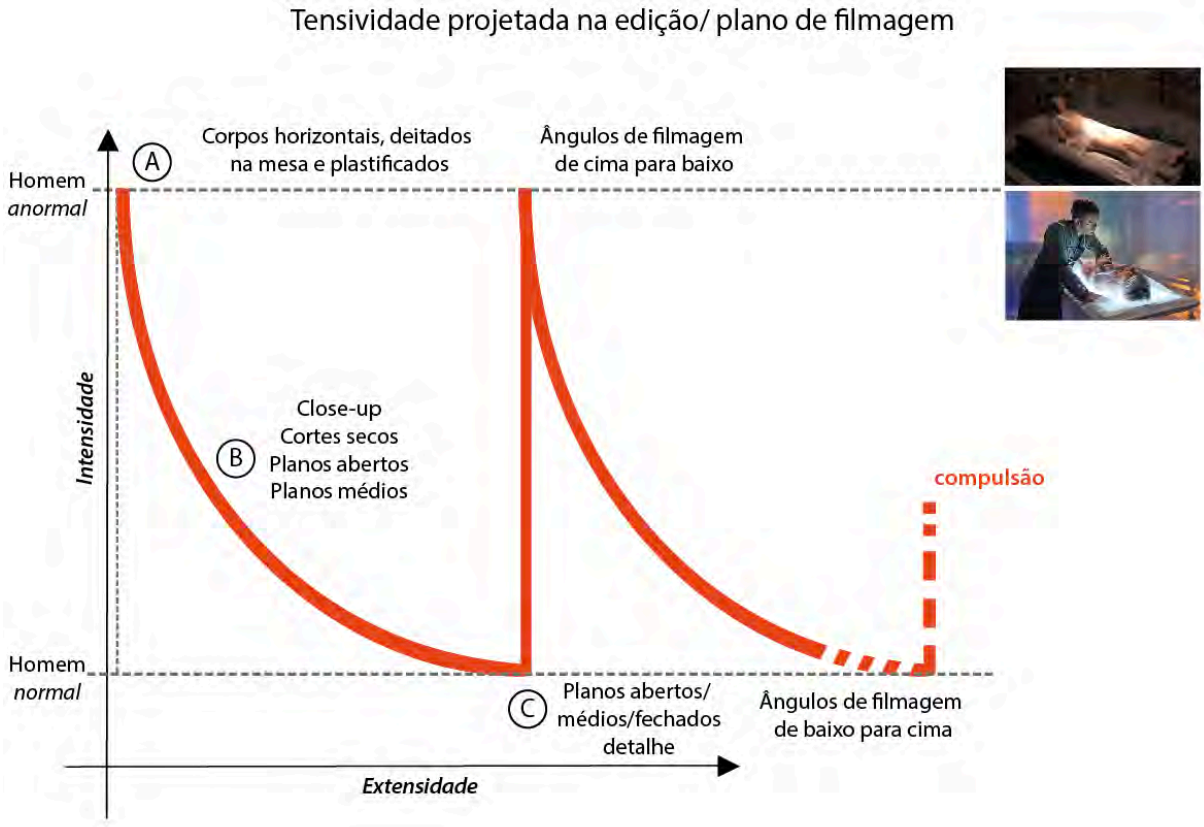


Gráfico 10: Tensividade projetada na edição/ plano de filmagem. Elaborado pela autora, 2016.

[79] Cena da 7ª temporada. In: *Dexter*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wVg5h5IwieI. Acesso em: 27 mar. 2017.

Assim como nos outros gráficos, podemos observar que a mudança de tensividade gradual do homem anormal ao homem normal aparece, igualmente, na/o edição/plano de filmagem[80]. À medida que a narrativa se instaura, os modos de se filmar a cena da série são modificados para melhor captar e tensionar as expressões e ações dos personagens, principalmente quando estes são protagonistas da história. Dessa forma, no eixo da intensidade, no ponto (A), os modos de filmagem de cima para baixo projetam a tonicidade da compulsão do *serial killer* figurativizado olhando corpos horizontais, deitados e plastificados na cama. Por outro lado, no ponto (B), os planos são filmados mais abertos e/ou fechados, com *close up* e cortes secos, em que a tonicidade do homem anormal recua, isto é, a compulsão de matar do *serial killer* dá lugar à projeção do homem normal. Já o ponto (C) está no eixo da extensividade, sendo os ângulos/enquadramentos registrados ao longo do tempo e espaço de forma a projetar mais o lado *homem normal* de Dexter Morgan, aquele com compulsão controlada.

Tratando-se dos personagens da série, podemos sugerir a existência de cinco grupos principais de interação com Dexter: os personagens do departamento de polícia, seus colegas de trabalho: a tenente/capitã Maria LaGuerta, o sargento James Doakes, investigador forense Vince Masuka, os detetives Angel Batista e Joseph Quinn (Joey Quinn); o núcleo familiar de Dexter: a irmã Debra, o pai Harry Morgan, a esposa Rita, os enteados Astor e Cody e o filho Harrison; os relacionamentos extras de Dexter, que souberam de sua compulsão: Lila Tournay, Lumen e Hannah; os *serial killers* e outros personagens que Dexter teve como alvo para saciar sua compulsão de matar: ITK, Trinity, Miguel, Travis, Saxon, Vogel entre outros; e por último o *Dark Passanger*, que está presente em vários momentos da narrativa. Esses cinco grupos de personagens estão presentes na narrativa e sua participação na história é mais ou menos explorada, a depender de seu nível de importância no desenvolvimento das cenas. Portanto, o grau de tensividade da série pode ser projetado também pelas articulações das relações de Dexter com outros personagens, conforme o gráfico a seguir:

[80] Para saber mais sobre enquadramentos, planos e ângulos, acesso o site Primeiro Filme. Disponível em: http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/. Acesso em: 25 mar. 2017.

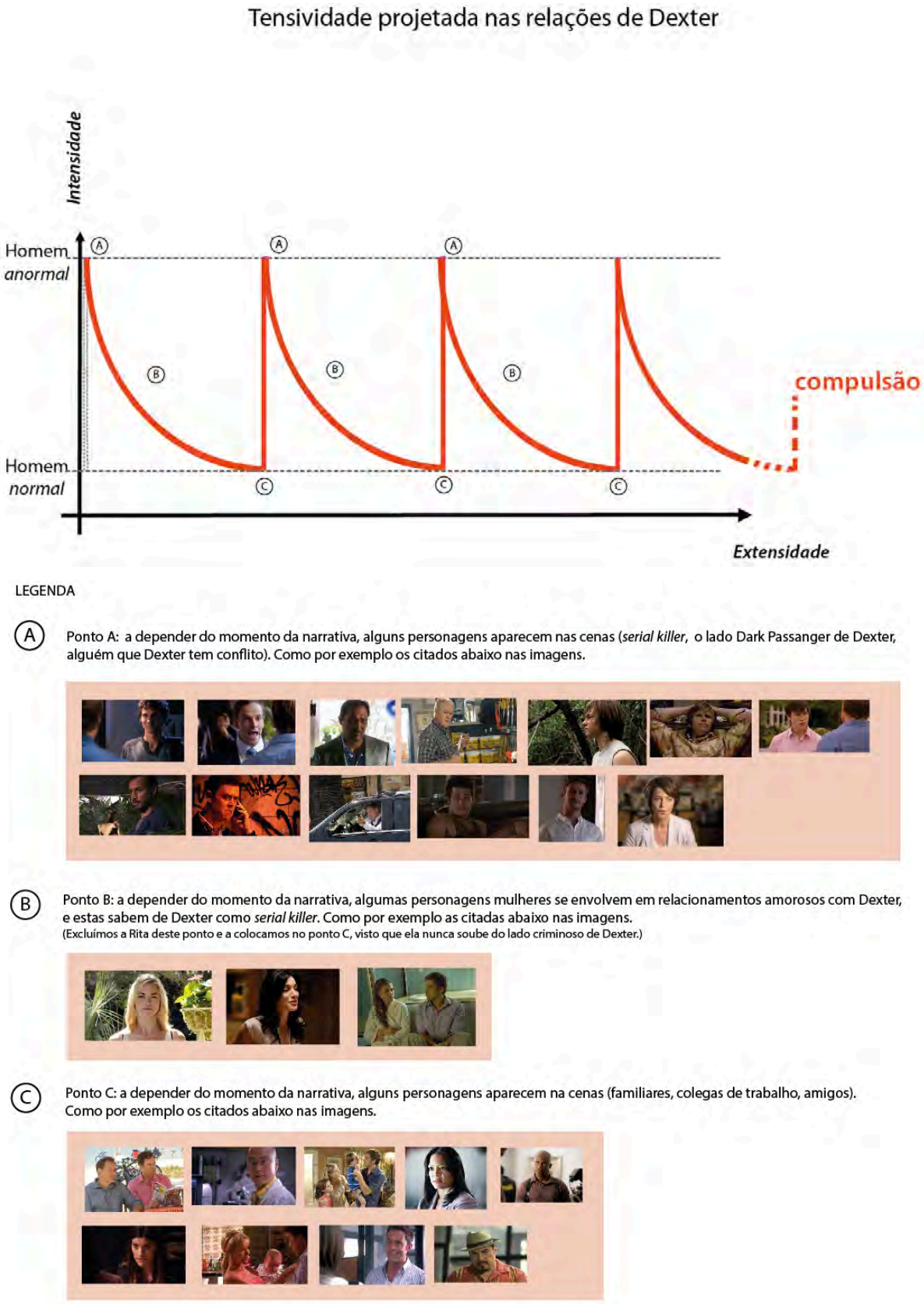


Gráfico 11: Tensividade projetada nas relações de Dexter. Elaborado pela autora, 2016.

É importante ressaltar que em determinados momentos, o desenvolvimento da narrativa da série faz com que alguns dos personagens que identificamos nos pontos A, B e C se desloquem para outro ponto, ou seja, a narrativa pode revelar tensão inesperada na cena e essa alteração pode fazer com que a compulsão de matar de Dexter se altere abruptamente, emergindo e ocasionando mudanças no grau de intensidades afetivas projetadas inicialmente nas relações entre os personagens.

No final da 7ª temporada, Debra Morgan flagra Dexter matando Travis em uma igreja, e nesse momento há um deslocamento de sua personagem, do ponto C para o ponto A, assim como quando o sargento *Doakes* descobre que Dexter é um *serial killer*, em que o grau de tensão logo se altera na cena. Já o ponto B está posicionado entre o maior e o menor grau de tensividade e destaca personagens como Hannah, Lila e Lumen, que tinham conhecimento do segredo da compulsão de matar de Dexter.

2.2. Semelhanças e diferenças entre séries sobre *serial killers*

Da mesma forma que esmiuçamos os programas narrativos e tensividade em *Dexter,* podemos analisar outras serializações de audiovisuais do gênero utilizando a mesma estratégia, como por exemplo *The following*, uma série dos Estados Unidos criada por Kevin Williamson e produzida entre os anos de 2013 a 2015. Série exibida inicialmente pelo canal Fox[81] (atualmente disponível em outras plataformas *streaming*) e formada por 45 episódios repletos de um drama criminal contemporâneo explícito, com *serial killers* dominando o corpo do outro, gritos e fugas de várias vítimas.

Imagem 161: Logotipo da série *The following*, 2013.

Diversamente de Dexter, que destaca vários *serial killers* (pelo menos um a cada temporada), a série *The following* desenvolve todas as suas três temporadas a partir de Joe Carroll, um *serial killer* que foge de uma cadeia de segurança máxima. Sua história é parcialmente contada logo nas primeiras cenas. Há outros assassinos ao longo das

[81] No Brasil foi exibido inicialmente pelo canal Warner.

temporadas, mas ele é o que mais se destaca. Para prendê-lo, Ryan Hardy, um agente do FBI aposentado, se vê convocado/obrigado a retomar seu trabalho. Eis que começa o conflito de quem é a caça e quem é o caçador, pois Joe Carroll é um professor de literatura inteligente, que manipula várias pessoas, cria uma espécie de seita para cultuar poemas de Edgar Allan Poe e promover assassinatos e suicídios. Segundo a classificação de gêneros de filmes de Steve Neale, podemos dizer que essa produção é uma mistura do gênero crime contemporâneo e detetive, suspense *thriller e gangster*[82] (já que Joe tem seus seguidores, que matam outras pessoas se ele mandar, e em que a estrutura hierárquica diz que Joe está no topo e tem o poder de manipular a vida de todos os seus seguidores).

VS

Ryan Hardy
Agente aposentado que retorna ao FBI

Joe Carroll (Joseph Carroll)
Serial killer e professor de literatura

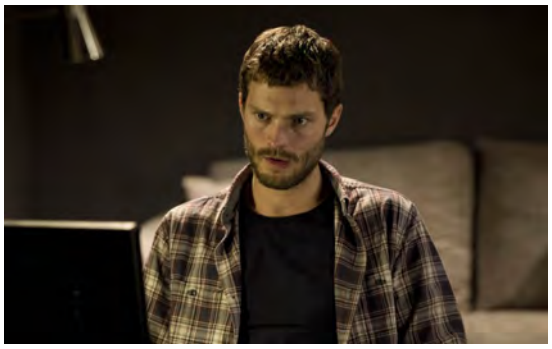
Imagens 162 e 163: Cenas de Ryan Hardy e Joe Carroll. In: *The following*, 2013.

Nessa história carregada de suspense e assassinatos, Ryan Hardy e Joe Carroll são dois personagens que se cruzam em um determinado momento de suas vidas e permanecem conectados devido aos incontáveis crimes em série que surgem no decorrer dos episódios. A série se desenvolve em uma espécie de guerrilha entre *bem* vs *mal* ou *gato* vs *rato*. A complexidade da narrativa gira em torno dos enfrentamentos de Joe com Hardy, pois o primeiro alega que este último possui instintos perversos tanto quanto ele e que a única diferença é que Joe se acha livre e se permite assassinar outras pessoas e o outro, Hardy, ao invés de se libertar, apenas espanca os sujeitos que desordenam a tranquila vida social dos indivíduos americanos que o rodeiam.

O *mix* de gênero, crime contemporâneo/detetive e suspense *thriller* (NEALE, 2000), também é identificado em *The fall*, com Stella Gibson e Paul Spector, e em *Hannibal*, com Will Graham e Hannibal Lecter, por exemplo. Conforme imagens a seguir:

[82] Outras informações sobre o gênero gangster estão nos sites *Film Site* ou *Crime Culture*. *Links* disponíveis na bibliografia.

VS



Stella Gibson (Gillian Anderson)
Detetive

Paul Spector (Jamie Dornan)
Serial killer e psicólogo

Imagens 164 e 165: Cenas de *The fall* (2013-2016).

VS

Will Graham (Hugh Dancy)
Professor e agente especial do FBI

Hannibal Lecter (Mads Mikkelsen)
Serial killer canibal e psiquiatra forense

Imagens 166 e 167: Cenas de *Hannibal* (2013-2015).

A tensão das narrativas dessas séries é explicitada de diversas formas, principalmente no cruzamento das vidas dos personagens. Em determinado momento, por exemplo, Paul Spector se esconde de Stella Gibson e vice-versa, em *The fall*, o mesmo acontece com Will Graham e Hannibal Lecter em *Hannibal.* Ademais, o grau de tensividade pode ser expresso por meio da trilha e efeitos sonoros, tonalidade e iluminação dos cenários, entre outros.

Com base na análise *Dexter* é possível reproduzir o gráfico tensivo geral da série seguindo os mesmos elementos que ajudam a série a dizer algo para o espectador. Imagens em movimento, trilha sonora, efeitos especiais e as palavras verbalizadas pelos personagens compõem sincretismos que somados enriquecem o programa narrativo de *The following* e também das demais séries sobre *serial killers*. Todas estas serializações apresentam gradações tensivas que fortalecem as interações entre os sujeitos que participam da narrativa.

O gráfico abaixo apresenta a tensividade projetada nas séries sobre *serial killers*, exibindo todo o vai e vem do grau de tensividade da compulsão de matar dos assassinos em série que estão presentes durante todo o programa narrativo. Sendo o ponto A o maior grau de tensividade, o ponto B o ponto mediano entre o maior e menor grau de tensividade e o ponto C o ponto de menor grau de tensividade, que é aquele momento de calmaria e tranquilidade nas cenas, geralmente quando a narrativa mostra um bate-papo entre os personagens. Dessa forma, acreditamos que a tensividade projetada nessas séries segue esse padrão, pois as produções utilizam estruturas semelhantes para a construção das narrativas.

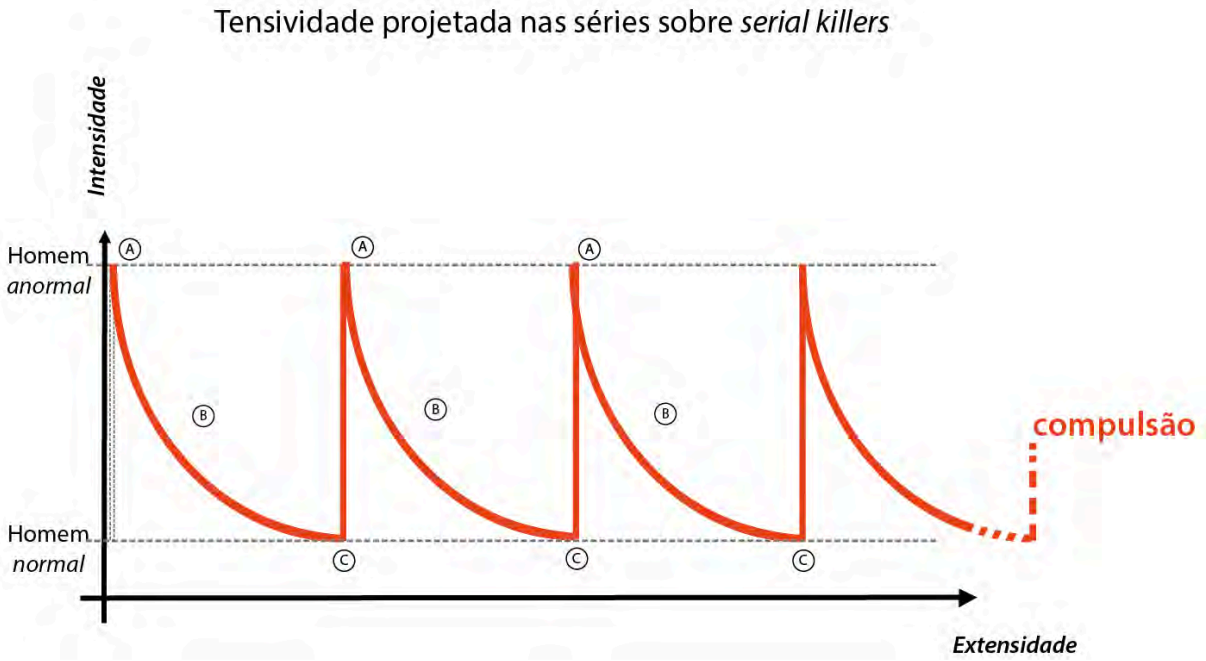
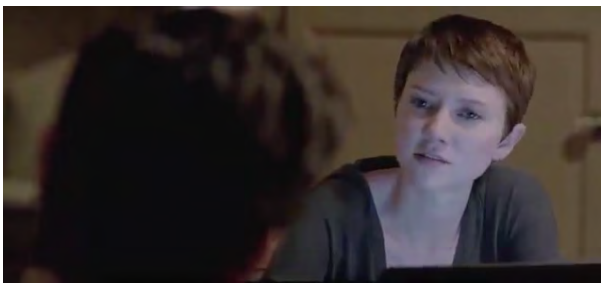


Gráfico 12: Tensividade expressa nas séries sobre *serial killers*. Elaborado pela autora, 2016.

Mas voltando para *The following*, a série justifica seu nome por causa da ação estratégica de Joe Carroll, ao conseguir aliados para os seus crimes, pois esse *serial killer* faz utilização da tecnologia para criar uma elaborada e secreta rede de *serial killers* com base nos escritos do poeta Edgar Allan Poe. Joe, com a ajuda de seus "amigos" – comparsas de crimes –, se faz invisível aos olhos dos sujeitos normais, defensores da ordem e da lei local, e passa a disseminar os atos de fazer-sentir-*killer* para uma seita que instrui os seus seguidores (os *the followers*[83]) a buscar a paz de espírito ao matar outros sujeitos e ao se deixar morrer por uma causa nobre, nesse caso os ensinamentos de Poe. Joe convoca outros sujeitos com vocação

[83] *Followers* e *following* são palavras que vem da palavra *follow* – que significa seguir uma outra pessoa nas redes sociais (ou na vida cotidiana). Desta forma, *followers* são pessoas que te seguem e *following* é relativo ao seu ato de seguir alguém. Esses termos são facilmente encontrados no *Twitter*.

para *serial killers* a se entregarem a esse gozo literário maior. Estes, encantados com a aprendizagem e a contemplação dos poemas e dizeres de Poe, compartilhados por meio do professor de literatura, agora mestre, Joe Carroll, se mantêm disciplinados, e servos deste último, para realizar perversidades com corpos de inocentes sujeitos que percorrem a cidade de forma aleatória. Além disso, vale ressaltar que os corpos dos próprios seguidores também eram eliminados devido à honra de ser morto em prol da busca pela eternidade e em prol da vida do mestre Joe. Abaixo alguns dos seguidores:



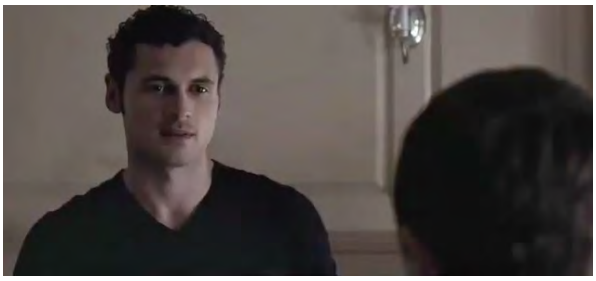


Imagem 168 a 170: Na imagem 168 (no topo) Emma Hill/ Denise Harris Lenore (Valorie Curry). Na imagem 169 (à esquerda) Jacob Wells/Will Wilson (Nivo Tortorella). E na imagem 170 (à direita) Paul Torres/ Billy Thomas (Adan Canto). In: *The following*, 2013.

Seja em *The following*, ou em qualquer uma das outras séries citadas anteriormente, podemos dizer que o programa narrativo apresenta uma estrutura principal que vai se moldando/alterando e apresentando ramificações para nos contar uma história. Nesse percurso, muitos outros miniprogramas narrativos (programas narrativos pontuais) ganham visibilidade, ao mesmo tempo em que reforçam o programa narrativo de base da série. Para tanto, fazem uso das interações entre os personagens, brigas e conflitos de interesses, no geral para criar campos tensivos que enriquecem a produção audiovisual.

Com base nas análises realizadas neste capítulo sobre os programas narrativos desse tipo de série, será possível verificar mais detalhadamente a questão da naturalização da anormalidade do *serial killers* no capítulo a seguir.

3. A NATURALIZAÇÃO DA ANORMALIDADE NAS SÉRIES

Como já constatamos no capítulo anterior, os personagens *serial killers* destacaram-se como protagonistas das narrativas serializadas principalmente na última década e junto a isso os temas 'violência' e 'compulsão de matar' também se evidenciaram na medida em que as cenas dos *serial killings* foram se multiplicando. Nesses dois pontos, a questão da visibilidade do sujeito *serial killer* é posta na narrativa, de uma maneira geral, principalmente em *Dexter,* de forma a naturalizar na telinha condutas anômalas desses personagens.

A naturalização da anormalidade nas séries de *serial killers* se apresenta de diversas formas no programa narrativo e pode ser projetada nas graduações tensivas do sujeito *normal/anormal*, nos traços de perversão dos assassinos, na violência das cenas, entre outros. Dessa forma, a anormalidade é visível nas ações dos protagonistas *serial killers* por meio das graduações tensivas das narrativas projetadas nas valências moral/amoral, ético/antiético e justo/injusto, como no exemplo apontado por Simon Riches e Craig Frech (2010) quando analisam a moral do código de Dexter:

> O que faz um código ser moral? Se alguém descreve um código como moral, está assim avaliando-o como, em certo sentido, certo. Isso é semelhante quando se pode dizer que uma ação particular é moral (por exemplo, Joan poderia dar à caridade e ter sua ação avaliada, por um amigo, como moral). Mas não é nesse sentido que pretendemos dizer que o código de matar de Dexter é moral. Tampouco acreditamos que seja errado, uma vez que, neste ensaio, adotamos uma postura neutra em relação à avaliação moral de Dexter[84] (RICHES; FRECH, 2010, p.120, tradução nossa).

Podemos dizer que o código de Dexter visa sustentar uma moralidade para o protagonista, assim como as condutas de outros protagonistas *serial killers* que projetam uma moralidade e/ou amoralidade, cada caso com sua particularidade. Exemplificando, Joe, em *The following*, ao prezar pela vida de seu filho, dando carinho e atenção, está se comportando moralmente, mesmo que para isso ele capture o menino, retirando-o dos braços da mãe sem consentimento. Já em *Hannibal*, também vemos uma projeção de moralidade por meio da ética profissional de Hannibal Lecter no momento em que ele atende seus pacientes no seu consultório. Para estes sujeitos 'ser' ou 'não ser' moral depende do quanto esses

[84] *"What is it for a code to be moral? If one describes a code as moral, one is thereby appraising it as, in some sense, right. This is similar to the case where one might say of a particular action that it is moral (say, Joan might give to charity and have her action appraised, by a friend, as moral). But it is not this sense that we intend by saying that Dexter's code of killing is moral. Nor do we claim that it is wrong, since, in this essay, we adopt a neutral stance with respect to the moral evaluation of Dexter"* (RICHES; FRECH, 2010, p.120).

comportamentos os beneficiem. Se for preciso agir de forma amoral para preservar a sua compulsão de matar estes assim agirão, sem ponderação. Muitas vezes, a compulsão é escondida dos demais personagens, mas para os espectadores a visibilidade dos protagonistas permanece. Essa visibilidade pode ser compreendida a partir dos registros imaginário, simbólico e real da teoria da linguagem de Lacan (1973). Nessa teoria, o registro imaginário é relativo ao ego (eu) do indivíduo que busca no Outro (objetos, pessoas, imagem, etc) uma sensação de plenitude. Já o registro do simbólico é o lugar primordial da linguagem, isto porque a linguagem é descrita por Lacan como um sistema de representações baseado em significantes que determinam quem é o sujeito, ele querendo ou não. E o registro do real é aquilo que não pode ser simbolizado, fugindo da materialização e do desejo (e não deve ser confundido com a noção de realidade). Assim é importante entender que:

> [...] a consciência não é o ponto de partida dessa teoria, mas efeito de linguagem. O inconsciente, por sua vez, não é fonte da linguagem, mas a linguagem é condição do inconsciente. Esta é a tese lacaniana de que 'o inconsciente é estruturado como uma linguagem' (PRADO, 1996, p.122).

Ou seja, o inconsciente "não é lugar no cérebro, não se localiza debaixo da pele, mas no nível das palavras. [...] é uma hipótese em uma teoria da linguagem" (PRADO, 1996, p.122). Assim, verificamos a articulação do visível com o invisível (inconsciente) na série *Dexter*, sabendo que o simbólico age entre o imaginário, o visível e o real, invisível. Lacan explica que a forma da realidade nos é dada pelo imaginário e determinada pelo simbólico do qual o real está foracluído[85]. O *Outro* do simbólico estrutura a realidade do sujeito. Quinet (2004) em *Um olhar a mais* nos diz que:

> [...] o registro simbólico age como barreira entre o imaginário e o real ao mesmo tempo que os articula. O registro do imaginário é o campo do visível, onde se encontra o mundo dos objetos perceptíveis e das imagens que segue a tópica especular. É onde reina o eu, mestre da consciência, do corporal e da extensão (no sentido cartesiano), que, no entanto, não governa – pois quem comanda é o simbólico com sua lógica significante. O real é o registro pulsional, da causalidade, espaço que Lacan apreendeu com a topologia, invisível aos olhos humanos, em que o olhar faz de todos (os que veem e os que não veem) seres vistos, mergulhados na visão. A estrutura simbólica, que separa o imaginário do real, se reduz à relação do sujeito com o significante, presente em todo fenômeno visual (QUINET, 2004, p.41).

Nesse sentido, a realidade do protagonista Dexter é que ele tem a compulsão de matar, encarnada no *Dark Passenger (DP)*, que é o real – no sentido lacaniano – de Dexter.

[85] Foraclusão (ou forclusão): "[…] conceito forjado por Jacques Lacan para designar um mecanismo específico da psicose, através do qual se produz a rejeição de um significante fundamental para fora do universo simbólico do sujeito. Quando essa rejeição se produz, o significante é foracluído" (REDEPSI, 2017).

Dizendo de forma radical, é como se o *DP* fosse dirigido pela compulsão, enquanto Dexter segue seu desejo de um neurótico "normal": ter família, ser pai, ter uma vida comum. O simbólico na série é a lei, que barra e articula as ações do protagonista, mas nem sempre Dexter pode estar do lado da lei, já que o *Dark Passenger* o compele ao crime. Há, portanto, uma divisão radical, de ordem ficcional, entre Dexter e o DP. A série mostra o protagonista interagindo/articulando com os outros personagens, escondendo a sua compulsão de matar para não ser capturado pela polícia. Ele de dia trabalha para a lei e de noite elimina os criminosos que a lei não conseguiu pegar. De um certo modo, de noite ele também atua do lado da lei, embora assumindo a posição de um juiz perverso.

Para a compulsão de matar de Dexter ser naturalizada na perspectiva do espectador, a narrativa é construída entre uma regularidade do cotidiano da vida do protagonista e da visibilidade daquilo que seria impróprio, inadequado perante as leis sociais e presentificado nas cenas noturnas. Esse viés da narrativa constrói a normalização da conduta moral do *serial killer* que busca o gozo[86] por meio de sua compulsão. As cenas abaixo exemplificam momentos do *serial killer* que busca saciar sua compulsão por meio do gozo de matar.

Imagem 171 a 174: Cenas de quatro episódios em que o protagonista Dexter mata vários *serial killers* (ritual).In: *Dexter* (2006-2013).[87]

[86] "O termo *gozo*, proposto por Lacan, engloba a satisfação pulsional com seu paradoxo de prazer no desprazer. O conceito de gozo implica a ausência de barreira entre o princípio do prazer e seu para-além" (QUINET, 2004, p.84).

[87] Os vídeos destas cenas estão disponíveis em: http://www.youtube.com/watch?v=TJySanc8G6s, http://www.youtube.com/watch?v=3swFUKylTu8, http://www.youtube.com/watch?v=ahPCIj0Aguk, http://www.youtube.com/watch?v=IMWKgu0_Qxg. Acesso em 19 de nov.2013.

O ritual de matar de Dexter é cuidado de modo a preparar a cena da morte e isso é feito estrategicamente longe dos olhos da polícia (em esconderijos, locais de difícil suspeita), onde geralmente ninguém é convidado a participar da ação, com exceção do espectador que sempre compartilha desse imaginário.

3.1. A visibilidade do sujeito *normal* vs *anormal*

O programa narrativo determina a visibilidade do sujeito *serial killer* nas séries. Retomando as questões de tensividade mostradas no capítulo 2, pode-se observar que gradualmente os gráficos projetam a normalidade e a anormalidade do protagonista e da série por meio das escolhas dos enquadramentos das imagens, da trilha sonora e dos efeitos especiais, entre outros. Isto é, este conjunto de elementos estabelece simbolicamente o que é normal e anormal. Entretanto, essa exposição midiática não é de hoje, e segundo Simpson (2000, p.1), "o fenômeno dos assassinatos em série recebeu uma atenção crescente nas últimas três décadas nos Estados Unidos". Esse aspecto, para ele, ocorre em virtude de existir "um fascínio cultural com a violência criminal em geral e particularmente com o assassinato em série". Assim, Simpson explica que as narrativas de ficção espelham essa realidade e exercem no público uma atração. Esse cenário proporcionou o surgimento de um segmento na indústria cultural de livros e outros objetos relacionados à temática *killer*, e também ampliou os interesses nos campos da pesquisa acadêmica e governamental. Como o autor explica:

> Nomes como Jeffrey Dahmer, Ted Bundy e John Wayne Gacy[88] tornaram-se parte do nosso vocabulário nacional. Eles influenciam o nosso diálogo social à medida que tentamos compreender e controlar o comportamento criminoso violento. Sua infâmia garante uma indústria de livros sobre casos reais de crimes, estudos acadêmicos e relatórios governamentais / policiais (SIMPSON, 2000, p.1, tradução nossa)[89].

Para Simpson (2000), o fascínio dos espectadores por ficção de assassinatos em série é um modo de entender o que leva um sujeito a ser um *serial killer*. Nessa lógica, podemos afirmar que antes mesmo dos filmes já tínhamos os livros como fio condutor e até mesmo os relatos em jornais sobre o acompanhamento da investigação de casos reais de

[88] Assassinos em série que mundialmente ganharam visibilidade midiática.

[89] *"The fictional stories of serial murder are only one aspect of a much larger cultural fascination with violent crime in general and serial killing in particular. The phenomenon of serial killing [...] has received an increasing amount of attention over the past three decades in the United States. [...] The names of Jeffrey Dahmer, Ted Bundy, and John Wayne Gacy have become part of our national vocabulary. They influence our social dialogue as we attempt to understand and curb violent criminal behavior. Their infamy guarantees an industry of true-crime books, academic studies, and governmental / law-enforcement reports"* (SIMPSON, 2000, p.1).

assassinatos em série. O autor ainda afirma que criamos mitos e retratos superficiais sobre o sujeito *serial killer* quando tentamos compreendê-los como inimigos da sociedade,

> [...] o assassino em série é "psicótico" - aberrante e depravado - enquanto ainda permanece um produto reconhecível da cultura americana. Na ficção, nos filmes e na televisão, o assassino em série tornou-se rapidamente uma forma eminentemente comercializável de lenda folclórica contemporânea. [...] Concomitantemente, a área de escritores de ficção cria cenários de assassinatos em série vagamente baseados nas façanhas dos casos reais de assassinos em série (SIMPSON, 2000, p.1, tradução nossa).[90]

Nesse sentido, trata-se de entender que, apesar dos esforços dos roteiristas, diretores, produtores e de todo o restante da equipe cinematográfica, para aproximar a ficção da realidade – buscando verossimilhanças às histórias reais –, grande parte das narrativas que são criadas ficam na superficialidade, não atingem um aprofundamento da temática e restringem essa conversa social sobre os sujeitos *serial killers*.

Frente a esse contexto, o espectador sabe que as narrativas são ficções, contudo, as aceita como verossímeis. Dessa forma, grande parte dos espectadores aceitam a narrativa como verdade, dando 'valor' ao objeto série e firmando o contrato fiduciário[91], em que o espectador (como enunciatário) é levado a crer pelo discurso enunciado e o aceita. Portanto, sugerimos que o espectador passa a ser partícipe dessas narrativas serializadas, como se fosse cúmplice, pois ele está mergulhado no imaginário *killer* das séries, cujos efeitos possibilitam ao espectador considerar as ações dos protagonistas como naturais e normais dentro desse universo ficcional. É nesse sentido que se justifica a construção das narrativas por meio das graduações tensivas, constituindo um modo de provocar sensações antagônicas nos espectadores, por meio de uma alternância constante do jogo entre normalidade e anormalidade para manter o interesse na série. Isso faz parte da estratégia da narrativa para atrair cada vez mais os espectadores, convocando-os para acompanhar a série até o final.

Comungamos com as ideias do pesquisador Ismail Xavier (2003) ao falar sobre as cenas de crime do filme *Janela Indiscreta* de Hitchcock, pois ele afirma que o eu espectador deseja o crime de Thorwald tanto quanto Jeff, considerando que o espectador

---

[90] *"[...] the serial killer is þsycho"- aberrant and depraved - while still remaining a recognizable product of American culture. In fiction, films, and television, the serial killer has very quickly become an eminently marketable form of contemporary folk legend. [...] Concomitantly, fictions writers area creating serial killer scenarios loosely based on the media-purveyed exploits of the actual multiple murderers"* (SIMPSON, 2000, p.1).

[91] O contrato fiduciário, ou contrato de veridcção, "se inscreve no interior do discurso-enunciado e diz respeito a valores pragmáticos.[…] já que visa estabelecer uma convenção fiduciária entre o enunciador e o enunciatário, referindo-se ao estatuto veridictório (ao dizer-verdadeiro) do discurso enunciado" (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.101).

também comete um crime por procuração e que a função do espetáculo não é a de ativar uma consciência moral no indivíduo.

Assim como no filme de Hitchcock, a série *Dexter* apresenta aos espectadores, ávidos de emoções, o prazer de praticar o crime em um plano imaginário. Em diversas cenas da série, Dexter, personagem principal da trama, sem pudor, faz o seu ritual para matar homens e/ou mulheres que ele julga não merecer continuar vivos, já que todos eles mataram pessoas inocentes, não merecedoras de tal tragédia, e nesse momento emerge o *Dark Passenger* de Dexter, registrando a sua compulsão de matar.

Susan Sontag (2003) nos dá outro exemplo que reforça essa ideia ao analisar a dor dos outros diante de imagens de guerras; a autora diz que:

> [...] todas as imagens que exibem a violação de um corpo atraente são, em certa medida, pornográficas. Mas imagens do repugnante também podem seduzir. Todos sabem que não é a mera curiosidade que faz o trânsito de uma estrada ficar mais lento na passagem pelo local onde houve um acidente horrível. Para muitos, é também o desejo de ver algo horripilante. Chamar tal desejo de "mórbido" sugere uma aberração rara, mas a atração por essas imagens não é rara e constitui uma fonte permanente de tormento interior (SONTAG, 2003, p.80).

Portanto, a partir de Susan Sontag (2003), entendemos que existem diversos fatores que podem levar os espectadores a terem interesses por esse tipo de série. Dentre eles, há aqueles que assistem por curiosidade (mórbida ou não) e/ou os que são atraídos pelas imagens das cenas violentas na série, e passam a vivenciar o imaginário *killer*. Consequentemente, são naturalizadas para o espectador as ações anormais do protagonista *serial killer* dentro do cenário ficcional.

Quando os *serial killers* das séries exercem a sua compulsão de matar, eles estão infringindo as normalizações instituídas pela lei social no universo ficcional. Por exemplo, na perspectiva dos protagonistas, Joe em *The following* tenta instituir suas próprias normas junto aos seus seguidores e Dexter Morgan tenta apenas autojustificar seus crimes, em segredo, permanecendo invisível como matador. Ambos assumem um tipo de poder que vai contra as leis sociais, desrespeitando-as; os protagonistas se põem no lugar da lei. No mundo dos *serial killers* eles seguem as suas próprias leis.

Essa desobediência do *serial killer* quanto às normas sociais também pode ser verificada na série televisiva britânica *The fall* (2013-2016), criada por Allan Cubitt[92]. O

[92] Dirigida por Jakob Verbruggen e estreada em maio de 2013 na Irlanda pela RTÉ One, posteriormente desenvolvido na rede BBC Two no Reino Unido. Disponível no Brasil pela Netflix. Três temporadas, 17 episódios, cada um com cerca de 60 minutos de duração. A série, que em tradução nossa quer dizer "a queda", fez sucesso no seu país de origem e foi indicada a várias premiações, em especial, ganhou em 2014 o Edgar

programa narrativo da série, durante as suas 3 temporadas, desenvolve a história da caça entre polícia e *serial killer*. Como todo mal precisa de um bem para se contrapor (e vice-versa), a série, que se passa em Belfast, na Irlanda do Norte, conta com dois protagonistas (um antagonista do outro): a detetive superintendente Stella Gibson, interpretada por Gillian Anderson[93], e o *serial killer* Paul Spector, interpretado pelo ator Jamie Dornan. Gibson é uma mulher fria, independente e extremamente profissional, e ao longo dos episódios a narrativa mostra o seu lado solitário e feminista, abordando em alguns momentos suas escolhas na vida pessoal, como o fato de se relacionar com um homem casado, e escolhas profissionais, indiretamente abordando a questão da figura feminina na área de trabalho em que atua; a função de Gibson é prender os assassinos que estão soltos na região, por isso a história dela acaba se conectando com a de Spector.

No primeiro episódio de *The fall*, em um dia aparentemente comum, os dois personagens que até aquele momento não se conheciam, praticam ações isoladamente: Gibson limpa o seu banheiro e Spector invade uma residência. O ato deste último invadir uma casa já o denuncia para os espectadores como um criminoso, um alguém que desobedece a lei social e perpassa o direito de privacidade do outro. Antes mesmo de completar os cinco primeiros minutos da série ele é posto cara a cara com os espectadores numa espécie de espelho, tornando este último cúmplice das ações subsequentes que expõem o lado não normal do sujeito *serial killer*.

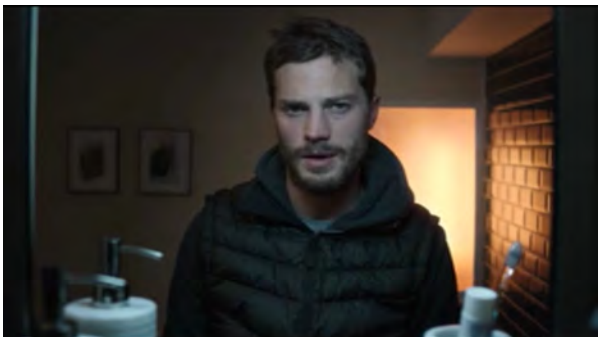
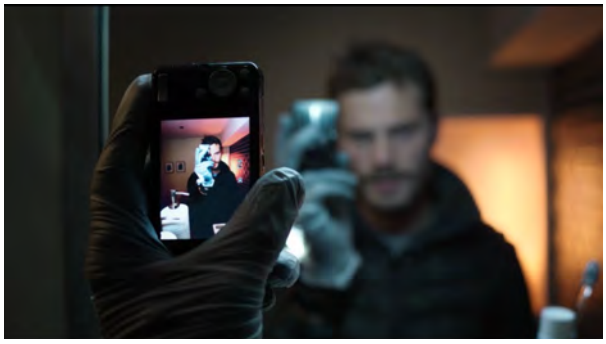



Imagem 175 e 176: Cenas de Paul Spector na casa de uma futura vítima. T1:E1 "*Dark Descent*". In: *The Fall*, 2013.

As narrativas das séries atuais são construídas para mostrar a concepção da natureza criminal dos *serial killers.* Assim, os protagonistas *serial killers* apresentam traços anormais que fazem parte da natureza criminal dos *serial killers* não ficcionais, o que torna a

Allan Poe Award na categoria *Best Television Episode Teleplay: "Episode 1"*, uma premiação que acontece desde a década de 1950 e honra as melhores produções de romances, televisão e filmes sobre mistérios ou crimes do ano anterior. Esta premiação, também conhecida como Prêmio Edgar, apresenta-se com esse nome por homenagear um dos mais renomados escritores americanos de poesia e contos de mistério.

[93] Atriz que também participou das séries *The X Files* (Arquivo X, 1993) e *Hannibal* (2013).

série mais verossímil. Apesar de Spector, em *The fall*, ser um homem jovem, bonito, casado com uma enfermeira, pai de dois filhos, trabalhar em um consultório e ser voluntário em um atendimento psicológico por telefone, isto é, um sujeito aparentemente normal, o seu lado criminoso está presente na sua natureza, em que a compulsão de matar é intrínseca ao seu ser. Assim sendo, é geralmente na calada da noite que os traços da sua compulsão são figurativizados na narrativa da série, por meio do planejamento do crime e também quando amplia a sua coleção de pequenos troféus (como fios de cabelos de suas vítimas, todas mulheres)[94]. Na série, o protagonista tem consciência dos seus crimes, mas mesmo assim os realiza, e é por isso que Gibson passa a seguir os seus rastros para capturá-lo e puni-lo.

Dessa forma, o *SK* ignora as possíveis consequências dos seus atos e afronta as leis. Paul Spector se arrisca demais em função de sua compulsão de matar, se expondo ao castigo por causa do seu interesse em maltratar, estuprar e matar mulheres. Ele é um homem violento para Sarah (imagem 161), momento que o definiria como um homem *anormal* perante as leis sociais – um *serial killer* –, que desconsidera as normalizações sociais que defendem a não violência.

Imagem177: Paul Spector limpa o corpo de Sarah após matá-la. T1:E2 "*Darkness Visible*". In: *The Fall*, 2013.

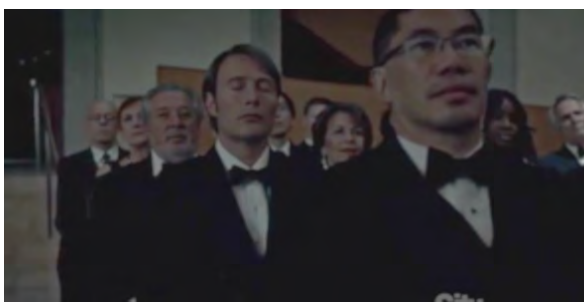
Em contrapartida, a série também narrativiza o outro lado da vida do protagonista, o seu eu 'pai carinhoso', que leva a filha para a escola (imagem 162), momento que, isoladamente, o classificaria como um homem *normal*, ou seja, ora o protagonista está em conjunção com as leis sociais, ora está em disjunção.

[94] Cabe destacar que o *serial killer* Paul Spector é um misógino (pessoa que tem aversão às mulheres, tem ódio, repulsão), mas é a sua vida homem *normal* vs homem *anormal* que nos interessa.

Imagem178: Paul Spector leva sua filha para a escola. T1:E3 "*Insolence& Wine*". In: *The Fall*, 2013.

No entanto, a narrativa de harmonia familiar de Paul Spector tem seus dias contados a partir do momento em que ele passa a ser um fugitivo da polícia. O seu afeto compulsivo toma conta da narrativa, embora o seu lado normal continue tentando manipular os outros personagens para se safar da punição.

Além de *The Fall*, outras séries do gênero, como *Hannibal* e *The following*, também mostram esses dois lados do *serial killer.* Essas séries nunca apresentam *o serial killer* somente como anormal, como outrora se fazia. Há os dois lados, do aparentemente normal de dia e do lado oculto, noturno, de perverso violento, que busca um gozo ímpar. Exemplificamos, com *Hannibal*, um momento do lado sujeito *normal* do protagonista Dr. Lecter, quando ele aprecia um concerto de ópera[95].



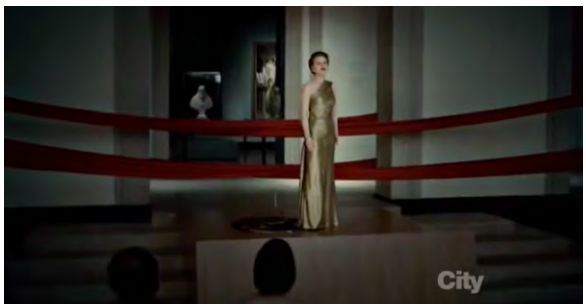


Imagem179 e 180: Hannibal Lecter participa como ouvinte de um concerto de opera. T1E7. In: *Hannibal*, 2013.

[95] T1E7, *Hannibal*, 2013. Cena de Dr. Hannibal Lecter em concerto de opera. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HZuX6-JTH7I. Acesso em 5 de maio de 2017.

Já em *The Following* o momento normal ocorre quando Joe Carroll busca melhorar seu relacionamento com o filho ao conversar com ele na cozinha[96]. Já nas demais cenas, em sua maioria, os espectadores podem conferir o lado sujeito *anormal* dos protagonistas *serial killers*.

Imagem181 e 182: Joe Carroll conversa com seu filho Joey Matheus. In: *The following* (2013-2015).

3.2. Lei social e 'lei *killer*' nas séries

Já há algum tempo, as narrativas em série que buscam se assemelhar aos fatos sociais da realidade contemporânea vêm se transformando. Para Mungioli (2013), há mudanças nos aspectos composicionais e estilísticos das narrativas:

> Nas duas últimas décadas, as narrativas seriadas de televisão vêm apresentando transformações que se caracterizam pela complexificação em termos estruturais e estilísticos conforme Ang (2010), Mittell (2006), Sepulchre (2010), Jost (2011). As mudanças observadas, tanto em termos de estruturação do roteiro quanto em termos de procedimentos fílmicos e discursivos, configuram modos de fruição e interpretação cada vez mais ancorados na compreensão de um leitor (Eco, 1997) (ANG (2010), MITTELL (2006), SEPULCHRE (2010), JOST (2011), ECO (1997) apud MUNGIOLI (2013, p.23).

As interpretações, as estruturas das narrativas, os procedimentos fílmicos e discursivos das séries caminham lado a lado com a complexidade das temáticas que abordam. Tratando-se da temática *serial killer*, buscamos entender os discursos que atravessam a produção audiovisual dessas séries utilizando os aportes da teoria do discurso de Laclau.

A lei social põe o sujeito matador na posição de um excluído, um Outro não desejado pelos demais participantes da sociedade, e que, portanto, deve permanecer invisível, oculto da vida social, pois é 'proibido matar' e quem comete esse delito deve ser punido

[96] *The following*, Cena de Joe Carroll e Joey Matheus. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7VUMi2-7-vI. Acesso em 5 de abril de 2017.

imediatamente pela lei. Quanto às séries televisivas, é perceptível que elas constroem suas narrativas baseadas, geralmente, nas leis sociais vigentes, seja para segui-las ou confrontá-las nas perspectivas dos protagonistas.

Hoje em dia, com base no que já discutimos no capítulo 1 e 2, podemos dizer que as séries sobre *serial killers* apresentam os dois lados desses sujeitos (lado *normal* e lado *anormal*). Enquanto o lado normal do sujeito *serial killer* não é oculto para os espectadores, dentro do programa narrativo ele permanece escondido. Por exemplo, Dexter não se exibe para a sociedade como um *serial killer*, ele é discreto, levando uma vida secreta perante os olhos da lei e dos outros personagens. Por outro lado, há claramente nas séries a exibição do lado anormal dos *serial killers* quando mostram os planejamentos dos assassinatos, a abordagem das vítimas, o preparo do local do crime, o descarte dos corpos, entre outros. Esses protagonistas desafiam a sociedade de controle (Deleuze, 1992) dentro do programa narrativo, impondo a sua própria lei e enfrentando a política e a polícia do local onde vivem.

As narrativas, utilizando essa dualidade comportamental dos assassinos em série e as estratégias da linguagem visual fílmica, trazem para a luz da cena a vida normal do *serial killer*, pois antes ele não aparecia em seu lado normal. Ele era estranho durante o dia e estranho durante a noite, sempre a partir de seu lado anormal; como conferimos no filme *Barba azul* (1944).

A moralidade é um conjunto de princípios, valores e normas estabelecidos em uma sociedade e regulariza as formas de agir com o outro. Em *Dexter*, a moralidade em relação ao outro bifurca-se em dois caminhos: o primeiro voltado para as condutas relacionadas ao *Dark Passenger*, o lado mais sombrio e secreto do protagonista, e o outro direcionado a um Dexter mais comum, àquele que quer se encaixar na sociedade em que vive, se sentir pertencente ao local, e aceito pelos outros; esses caminhos se alternam o tempo todo, quando aparece um, o outro some. É esse o conflito construído pelo programa narrativo de *Dexter*. A produção de sentidos antagônicos do sujeito é o que o torna mais humanizado com o decorrer da série.

Cabe agora destacar que por meio dessa moralidade os espectadores se aproximam das inquietações de Dexter Morgan. Além disso, David Schmid (2010) afirma que os espectadores desenvolvem sentimentos, como uma espécie de piedade ou complacência pelo protagonista.

> [...] Ao invés da origem de seu "mal" permanecer inexplicável e misteriosa, a série enfatiza que Dexter foi transformado em um assassino, não por culpa própria, e assim, quando Harry tem piedade dele e o adota como um membro da sua família, e

> insiste repetidamente que Dexter é um "bom garoto", o público é alertado para o fato de que é permitido apoiá-lo também (SCHMID, 2010, p.139, tradução nossa).[97]

Portanto, além das séries realizarem uma aproximação com a vida do criminoso, criando um tipo de atmosfera (às vezes) benevolente entre o *serial killer* e o espectador, utilizam estratégias discursivas que questionam e/ou criticam aspectos da moralidade dos protagonistas *SKs*, mesmo que indiretamente por meio dos personagens da polícia. É por meio desses discursos morais de poder matar, baseados na compulsão, que podemos perceber articulações no nível narrativo que constroem o que é certo e errado, normal e anormal, moral e amoral, ético e antiético. Assim vimos em *Dexter*, quando o protagonista considera a sua moral íntegra e ao mesmo tempo repudia o comportamento assassino do 'amigo' Miguel Prado e do irmão Brian, e por isso os mata, pois para Dexter Morgan eles é que são os verdadeiros assassinos, isto é, pessoas ruins para a sociedade. Para James F. Pontuso (2011):

> Um dos melhores textos sobre filosofia moral escritos no mundo antigo, a *Ética à Nicômaco* de Aristóteles, não era realmente sobre moral. A *Ética* certamente ensina um código de conduta, mas as regras apresentadas têm a ver com conduta e não com consciência; os princípios têm mais a dizer sobre o que as pessoas fazem do que o que pensam; mais sobre o comportamento externo do que as motivações internas. Talvez Dexter seja tão divertido porque ele é ético, se não homem moral. Ele segue regras que, embora longe de ser humanas, visam o princípio mais elevado de Aristóteles - a justiça (PONTUSO, 2011, p.254, tradução nossa).[98]

Esse viés justiceiro em *Dexter* pode ser verificado quando o protagonista autojustifica seus atos criminais por meio de um código de conduta que o orienta a matar somente pessoas más, ou seja, para ele, assassinar pessoas maléficas é uma espécie de bem à humanidade, uma prestação de serviço social – embora já tenhamos demonstrado ao longo desta pesquisa que se trata de uma compulsão de matar que o conduz o tempo todo na série e gera os diversos conflitos que ele enfrenta.

Dexter também tinha consciência da sua anormalidade, tanto que em uma época festiva de halloween disse: "Eu adoro o halloween, é o único dia do ano em que todos usam uma máscara, e não apenas eu" (Dexter Morgan. In: *Dexter)*, e demais frases como:

---

97 *"Rather than having the origin of his 'evil' remain inexplicable and mysterious, the series goes out of his way to emphasize that Dexter was turned into a killer through no fault of his own, and so, when Harry takes pity on him, raises him as a member of his family, and insists repeatedly that Dexter is fundamentally a "good kid," the audience is alerted to the fact that it is permissible for us to support him, too"* (SCHMID, 2010, p.139).

98 *"One of the greatest texts on moral philosophy written in the ancient world, Aristotle's Nicomachean Ethics, really wasn't about morals at all. The Ethics certainly teaches a code of conduct, but the rules laid out have to do with conduct not conscience; the principles have more to say about what people do than what they think; more about outward behavior than inner motivations. Perhaps Dexter is so entertaining because he is an ethical, if not a moral man. He follows rules, which, although far from humane, do aim at Aristotle's highest principle – justice"* (PONTUSO, 2011, p.254).

- *“Eu não vou matar minha irmã, eu não vou matar minha irmã, eu não vou matar a minha irmã...”*
- *“Todos escondem quem são pelo menos por parte do tempo. Às vezes, você enterra essa parte de si mesmo tão fundo, que precisa ser lembrado de que ela está lá. E, às vezes, você só quer esquecer quem você é de verdade”.*
  (Dexter Morgan, In: *Dexter,* 2006-2013)

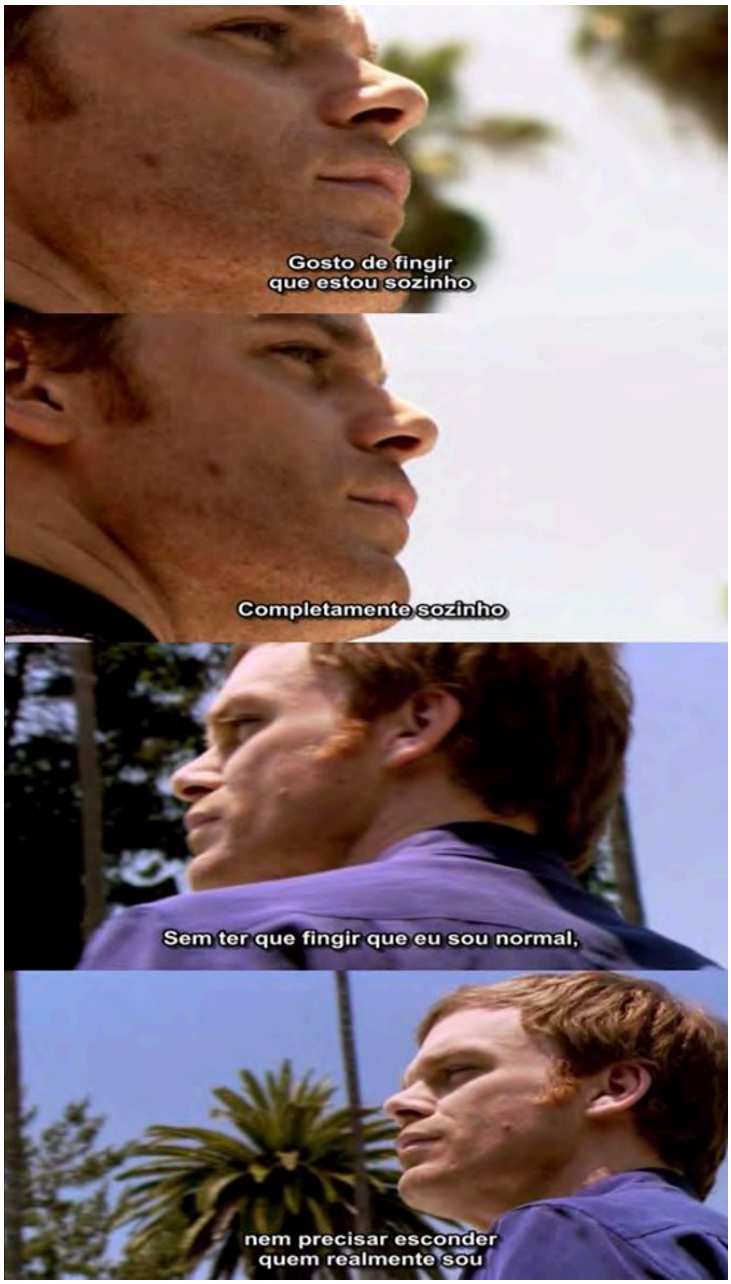


Imagem 183: Pensamentos de Dexter. *“Gosto de fingir que estou sozinho, completamente sozinho, sem ter que fingir que eu sou normal, nem precisar esconder quem realmente sou”*. In Dexter (2006-2013). Disponível em: https://www.facebook.com/FrasesDexterMorganBr. Acesso em: 5 mai. 2017.

Os conflitos de Dexter, apresentados em forma de pensamentos na narrativa, mostram um sujeito que reconhece as suas particularidades, apesar de não saber muito bem como conviver com elas. E é por isso que uma das regras do seu código é ‘nunca ser pego’ (*Don’t get caught)*. A série explora artimanhas do protagonista para nunca ser preso pela polícia e pode ser observada até nas atitudes dele quando é gentil, visando ser aceito pelos seus colegas de trabalho. Assim, ele compra *donuts* para a equipe de policiais, café para Rita, dá pistas, às vezes verdadeiras, outras falsas, para sua irmã sobre as investigações em curso, assim por diante.

Imagem 184: Dexter compra *donuts* para os colegas de trabalho. In: *Dexter* (2006-2013).

Mas também a série narrativiza o empoderamento de Dexter, na construção e transformação do personagem. Basta recordarmos que no início da série ele, ainda criança, mata um cachorro e não sabe como lidar com a situação. Ou então, quando ele comete o seu primeiro assassinato de forma trágica e bem atrapalhada (a morte da enfermeira que cuidava do seu pai Harry no hospital). Ao lembrar desta última cena em um dos episódios Dexter afirma: “As coisas eram meio bagunçadas no começo. Aperfeiçoar um novo talento leva tempo”.

O empoderamento do protagonista se consolida e se fortalece com o passar dos acontecimentos e a narrativa é construída contemplando esse fator. Há uma junção das inquietações, dúvidas existenciais do protagonista que despertam o seu lado normal com a compulsão de matar enraizada no seu lado anormal. E o exercício do poder de Dexter é por diversas vezes narrativizado, como podemos observar na imagem abaixo:

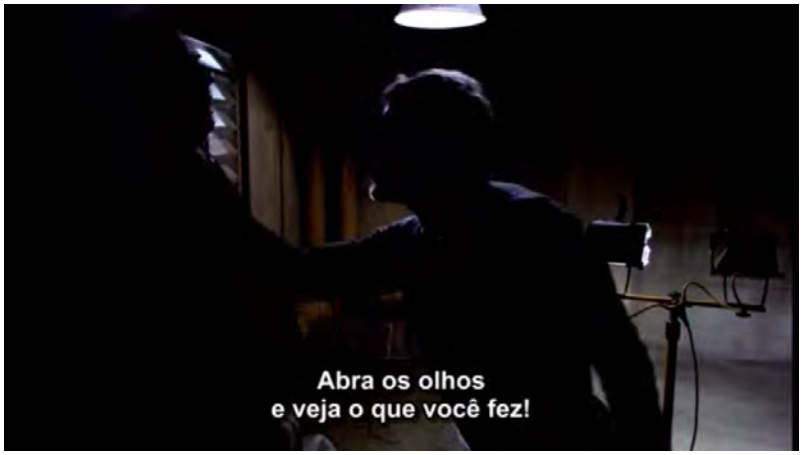


Imagem 185: Empoderamento de Dexter. O protagonista diz: “Abra os olhos e veja o que você fez!”. Cena em que Donavan é obrigado a ver três cadáveres de crianças que ele matou. T1E1. In: *Dexter*, 2006.

Podemos afirmar também que o poder de Dexter é figurativizado pelas armas que utiliza, como facas e injeções. Seu código de conduta regula a utilização de todas as ferramentas que o auxiliam na busca de saciar a compulsão. Para tanto, o programa narrativo da série media as cenas exibindo discursos voltados à ‘lei *killer’*[99] e à lei social, além de explorar as articulações entre ambas.

Já em *Hannibal*, podemos observar a figurativização do poder em uma cena da terceira temporada que mostra Dr. Lecter enfiando um espeto na cabeça de um dos seus convidados para o jantar. Ou quando obriga que o detetive Jack presencie uma violência contra Will Graham. A série faz referência ao poder do *serial killer* em diversos momentos do programa narrativo.

Imagem 186: Hannibal mata durante o jantar. T3. In: *Hannibal* (2015).

[99] Quando falamos em ‘lei *killer’*, a lei do *serial killer*, nos referimos no caso à conduta do protagonista *serial killer* (com suas regras, rituais, procedimentos e comportamentos que variam de acordo com a história da série).

Imagem 187 a 189: Hannibal tortura Jack ao abrir parte da cabeça de Will Graham com uma serra elétrica, só para assustá-lo. Hannibal não mata Will nesse momento. T3. In: *Hannibal* (2015).

De acordo com Howarth (2000, p.4) “os discursos são sistemas concretos nas práticas sociais e as práticas são intrínsecas à política”, em que tudo envolve o exercício do poder, a construção de relações e algumas exclusões de possibilidades. Esses sistemas discursivos são engendrados nas tramas serializadas por se tratar de representações sociais, que nem sempre têm um sentido exclusivo e único. No discurso de Laclau (1985), segundo Prado:

> [...] o sentido é sempre renegociado. A totalização de um discurso é sempre impossível, havendo somente fechamentos parciais [...] A produção de sentidos não se guia exclusivamente por uma lógica diferencial do discurso, mas também por uma lógica de equivalências, que tende a suprimir as diferenças, em prol da consecução da hegemonia (PRADO, 2013, p.100).

Ou seja, não há um fechamento por completo do discurso e a produção de sentido sempre se altera. Isto posto, podemos dizer que as tensões nas narrativas serializadas

(identificadas no capítulo 2) ora validam os sentidos dos discursos da 'lei *killer*' e ora validam os sentidos dos discursos da lei social. Sendo os discursos da 'lei *killer*' o lado anormal explorado pela série, figurativizado pelos protagonistas *serial killers*, e os discursos da lei social, o lado normal explorado pelas séries. Ambos os discursos tentam se sobrepor; contudo, necessitam um do outro para criar seus graus de tensividade.

Ademais, de acordo com Laclau (1985), o ponto da cadeia significante que aglutina os discursos para a fixação parcial de um sentido é chamado de ponto nodal. O ponto nodal costura os discursos a partir de uma palavra de ordem. O conceito de ponto nodal pode ser exemplificado com a série *The Following*, na cena em que mostra diferentes pessoas (diferentes devido às suas origens, quanto à raça, quanto ao sexo, quanto à idade, à profissão e ao estilo de vida) em frente a um casarão esperando o *serial killer* Joe Carroll. A palavra de ordem 'morte como uma elevação da alma' faz com que estes personagens se somem em torno da idolatria pelos poemas/escrituras do poeta Edgar Allan Poe[100] e pelos ensinamentos do mestre excêntrico Joe Carroll, que dissemina a sua admiração pelos poemas de Poe e incentiva assassinatos em uma espécie de seita. Esses ideais caracterizam uma totalização discursiva que dá sentido ao campo discursivo da seita na série. Pensando na teoria de Laclau, podemos considerá-los sujeitos coletivos estabelecidos por meio da identificação com a seita.

Imagem 190: A chegada de Joe Carroll na mansão e a primeira exibição em massa de seus seguidores. T1:E7. In: *The following*[101]

[100] Autor famoso mundialmente que escreveu o poema "O Corvo".
[101] Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=CXSqyXS5tq0. Acesso em: 19 de nov.2013.

Dessa forma, podemos observar em *The following* os conflitos gerados entre os sujeitos para a manutenção do discurso principal: elevar a sua alma por meio da morte. Vale ressaltar que os integrantes dessa rede de *serial killers* (seita) valorizam-se por intermédio dos laços de pertencimento ao grupo, e por isto são nomeados de "*the followers*" (os seguidores).

Já na série *Dexter* é diferente, o discurso principal é construído na busca da conjunção entre o lado normal e anormal do sujeito *serial killer*, mostrado na tentativa de Dexter ser um homem comum e também saciar sua compulsão de matar. Assim, existe uma manutenção da graduação da tensão desses dois lados que reforça o discurso da série.

3.3. A perversidade nas séries

Os três tipos estruturais de clínica da teoria de Lacan (1973) sobre a categorização do funcionamento mental humano nos auxiliam no entendimento de alguns aspectos da construção psíquica dos personagens principais de cada série (vale relembrar que a psicanálise já era utilizada por Hitchcock em seus filmes). De acordo com Philippe Julien (2003), Lacan apresenta três estruturas psíquicas: neurótico, perverso e psicótico e afirma que uma categorização não pode se transformar em outra. Essa separação por estruturas nos ajuda na identificação e classificação dos perfis de *serial killers* representados nas produções audiovisuais. Entretanto, por se tratar de produções ficcionais, observamos que os *serial killers* das séries tendem a ter mais de um traço psíquico; perpassando, principalmente pelas duas categorias, perversão e neurose, mesmo que na realidade isto não seja possível para nenhum sujeito real.

A neurose é uma estrutura que faz com que o indivíduo nunca esteja satisfeito e que sempre questione a natureza dos seus desejos, ocasionando o "estar sempre em conflito" (JULIEN, 2003). Henry Bond (2012), utilizando os aportes em Lacan, nos diz que "em um sujeito neurótico, o sintoma da ação compulsiva pode ser reconhecido como uma defesa contra um pensamento provocador da ansiedade" (BOND, 2012, p.133, tradução nossa).[102] O autor exemplifica que evidências de papéis de jornal espalhados no chão de cenas de crime são típicas para os crimes cometidos por neuróticos. "Páginas velhas de jornais também eram usadas pelo assassino em uma tentativa fraca, desprovida de êxito e sem sucesso de limpeza

[102] *"In a neurotic subject, the symptom of compulsive action may be recognized as a defense against an anxiety - provoking thought"* (BOND, 2012, p.133).

depois desse brutal assassinato" (BOND, 2012, p.135, tradução nossa).[103] Embora ele também afirme que detalhes como este poderiam ser avaliados como acidentais ou arbitrários.

Fazendo uma relação com *Dexter*, podemos relembrar momentos em que o protagonista aparece como neurótico na medida em que tenta manter o laço social e tem alguns sentimentos do neurótico. Por exemplo: quando vai a um funeral e não consegue chorar, apesar de achar que deveria ao menos lacrimejar para melhor esconder a sua falta de sentimentos; ou então quando entra em conflito, após raptar o sargento Doakes, por não conseguir matá-lo, pois se questiona se deveria seguir ou ignorar o seu código de conduta.

Muitas vezes, o lado sujeito normal de Dexter é associado aos traços de um neurótico em razão dos inúmeros momentos conflituosos que ele vive. "O problema do neurótico é o de sua agressividade culpabilizante em relação a seu semelhante" (JULIEN, 2003, p.145). O autor ainda afirma que "a neurose vem de uma castração[104] não admitida, não subjetiva, não reconhecida em seu enunciado em termos de *ser*" (ibidem, p.145). Portanto, Dexter, nesses momentos em que busca se humanizar mais, é neurótico, se considerarmos a categorização de Lacan (1973), bem como em outros momentos em que ele fica na dúvida do que deve fazer para manter o seu maior segredo escondido. A neurose de Dexter estrutura-se por meio da manutenção da omissão dos seus crimes e na viabilidade de se ter uma vida normal.

Por sua vez, a perversão faz com que o indivíduo seja um sabotador do sistema social; ele pode conviver com outros indivíduos em sociedade, camuflando-se, porém, é um desafiador da lei; em geral busca a satisfação individual boicotando os limites sociais. Além disso, o perverso não faz laços afetivos, ele não responde emocionalmente a certos estímulos comuns aos indivíduos que vivem em uma sociedade. Segundo Prado:

> A ideia fundamental de Lacan é que o perverso não desconhece a lei, ou seja, não desconhece o Outro. Ao suscitar a angústia na "vítima", ao buscar divisão, o perverso reconhece o Outro. Entretanto, ele não reconhece o Outro-do-neurótico, esse Outro a quem o neurótico tanto pergunta: "O que você quer de mim?". O perverso não se dirige a esse Outro, ele nada pergunta, pois sabe de seu gozo. O perverso dita a lei desde si, a partir do Outro encarado como vontade de gozo. Esse gozo é buscado pelo perverso no sem-limites, ou seja, para ele é preciso buscar o gozo através de todos os meios, sendo o único limite a morte física do corpo do qual ele goza (PRADO, 1996, p.167).

---

[103] *"Old newspaper pages were also used by the murderer in a feeble, unfinished, and unsuccessful attempt to clean up after this brutal killing"* (BOND, 2012, p.135).

[104] Um vazio não admitido. É recomendável a leitura de *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise* do J.-D. Nasio (Rio Jorge Zahar, 1989) para quem deseja aprofundar o conceito de castração.

Deixamos provisoriamente de lado as questões sobre o gozo para voltarmos a ela no subitem a seguir. Vamos trabalhar, por enquanto, o conceito de perversão e enveredamos pelos caminhos da apresentação dessa estrutura psíquica nas séries sobre *serial killer*.

Nos livros de Jeff Lindsay a perversão do personagem Dexter é escancarada. Contudo, na série esse lado anormal do protagonista é suavizado, havendo uma certa 'maquiagem' nas cenas. Desta forma, alguns artifícios são utilizados na narrativa audiovisual para camuflar o quão cruel e violento é um ser perverso. Por exemplo: respingos de sangue estrategicamente espalhados, mas não em grande volume, bagunça 'organizada' na cena do crime, tudo previamente calculado pelo diretor de fotografia da série, entre outros – estratégia muito utilizada também em outros audiovisuais, especialmente nas tramas policiais.

Se compararmos o protagonista de Lindsay, com o da série televisiva, verificaremos que a perversão de Dexter é suavizada na série, para ser mais atrativa para os espectadores. Por essa razão, apreendemos um Dexter em alguns momentos neurótico, e em outros perverso, quando assume o *Dark Passenger*, aquele que não tem piedade de assassinar o próprio irmão.

Isso posto, ainda com base na teoria lacaniana, nas cenas de crimes de *Dexter*, em alguns momentos, conferimos traços de perversão do protagonista: quando Dexter, destituído de laços afetivos, tem dificuldade de se relacionar com a irmã e com todos que estão ao seu redor; quando ele forja resultados de análises de sangue no seu trabalho como perito forense em benefício próprio; e acima de tudo quando se coloca no lugar da lei e busca saciar a sua compulsão de matar. Em acréscimo, Dexter constrói previamente a cena do crime repleta de objetos simbólicos – na sua maioria foto(s) de pessoa(s) que o indivíduo matou – recolhidas como provas de um inventário feito às escondidas, afinal naquele momento ele é o juiz, é a Lei. E o protagonista busca efetivar a sentença, a condenação de que a sua vítima é um assassino, matador de pessoas inocentes.

Mas será Dexter um perverso? Um sujeito que tem transtorno dissociativo de identidade (TDI)[105]? Ou podemos ir além desses diagnósticos? Como dito antes, de acordo com a teoria de Lacan, ou o sujeito é perverso, ou não é. Portanto, negando a aplicabilidade dessa teoria, o programa narrativo da série quebra as características propriamente ditas de um sujeito perverso e o associa a características de um sujeito também neurótico para caracterizar e humanizar a figura de Dexter Morgan. Além disso, também não podemos dizer que o

[105] TDI, também conhecido como transtorno de dupla personalidade, condiciona o indivíduo a ter mais de uma personalidade.

protagonista tem TDI, pois essa disfunção psíquica não condiz com os traços comportamentais de Dexter. Diante disso, podemos considerar que o personagem foi construído com uma patologia híbrida: neurótico-perversa. Isso porque Dexter é, antes de tudo, um personagem ficcional, o que possibilitou aos autores da série uma construção autoral livre, ou seja, que propicia várias interpretações de seu perfil comportamental.

Dexter neurótico-perverso aparece como aquele ser confuso, que quer fazer laço social, mas, ao mesmo tempo, não quer ser privado do seu gozo de matar. Ele reprime o seu lado perverso, neutralizando o seu eu *Dark Passenger (DP)* momentaneamente, quando a sua liberdade está sendo ameaçada, pois quando assume o *DP* ele precisa permanecer na invisibilidade.

A estrutura psíquica de psicótico é automaticamente excluída da série se consideramos que o protagonista Dexter é sofisticado nas cenas dos crimes. Com o auxílio de plásticos e fitas as cenas de mortes não contêm respingos de sangue das vítimas por todos os lados, como geralmente acontece em cenas de crimes de psicóticos. Mesmo quando Dexter acaba de esfaquear ou serrar uma vítima não há bagunça na cena, não há litros de sangue espalhados para todos os lados e que possam causar sensação de horror para quem assiste a cena. O *DP* é o Dexter-perverso, que assume o comando dos crimes que, no geral, são "arrumados".

Na psicose não existe uma pré-história como na neurose, e o ego se afasta da realidade e a realidade se reconstitui com base em alucinações. Bond (2012), segundo Lacan (1973), reforça a ideia de que os sintomas da psicose podem ser variados, o autor reflete que para Lacan:

> Na abordagem psiquiátrica para a psicose muitos distúrbios podem ser diagnosticados, em que alguns apresentam sintomas similares a: desordem ciclotímica; Distúrbio bipolar I; Distúrbio bipolar II, esquizofrenia; Distúrbio delirante específico; Desordem delirante não específica, e assim por diante (LACAN apud BOND, 2012, p. 93, tradução nossa).[106]

Portanto, a maioria dos *serial killers* das séries televisivas não são psicóticos, pois habitualmente eles se organizam e evitam desordens não justificadas nas cenas dos crimes. Nas séries, geralmente, os *serial killers* apresentam personalidade mais voltada para um sujeito alternadamente perverso e neurótico.

---

[106] *"The psychiatric approach to psychosis there are many numerous disorders that may be diagnosed, some of which actually have strikingly similar symptoms/observations: cyclothymic disorder; bipolar disorder I; bipolar disorder II, schizophrenia; delusional disorder specific; delusional disorder nonspecific, and so on"* (LACAN apud BOND, 2012, p. 93).

Para citarmos outro exemplo de série, podemos observar que, assim como o protagonista forense em *Dexter* (2006-2013), Paul Spector em *The Fall* (2013-2016) também apresenta algumas características psíquicas semelhantes. Uma vez que a narrativa de *The Fall* também mostra a rotina do sujeito *serial killer*, tanto o seu lado *normal* como o anormal. Assim sendo, alguns dos pensamentos do *serial killer* Spector e o seu lado obscuro que tanto esconde da sua própria família e da polícia de Belfast é exibido nas cenas.

Assim como em *Dexter*, a série tira este sujeito da invisibilidade para o espectador e o coloca em destaque na produção audiovisual, mesmo que o protagonismo seja dividido com Stella Gibson, a detetive. Apesar disso, ao desconstruirmos o discurso da série podemos observar que por diversas vezes os espectadores assistem à série a partir do olhar do *serial killer*. Embora Paul Spector seja o vilão principal da narrativa, ele é tornado tão visível quanto a policial Stella Gibson, que lutará para colocá-lo na cadeia, fora do convívio social.

Paul Spector tem o seu *modus operandi* na hora de cometer os crimes diferente do de Dexter: primeiro ele estuda suas vítimas, deixa pistas para elas (como a exibição de peças íntimas em suas residências), faz anotações sobre suas rotinas, para depois abordá-las e matá-las. Após o ato de assassinar suas vítimas, o *serial killer* altera o posicionamento original dos corpos no local do crime antes de a polícia chegar, e, como troféu, registra os momentos com fotografias, rouba objetos pessoais delas e também corta tufos de cabelos para guardar de recordação. Posteriormente, anexa os seus troféus em um diário, um suporte que também serve para escrever suas reflexões, além do planejamento dos crimes.

Imagem 191: Paul Spector posiciona roupa íntima da sua futura vítima em cima da cama para assustá-la. T1:E1. *Dark Descent*. In: *The Fall* (2013).

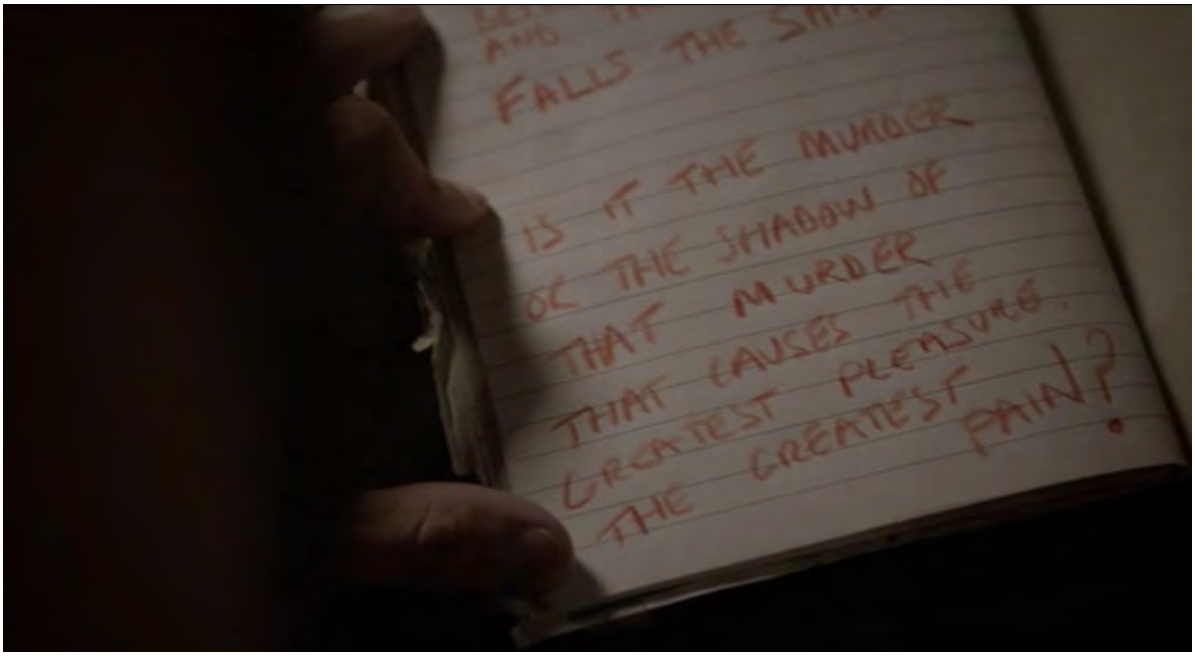


Imagem 192: Paul Spector registra no seu diário alguns pensamentos, guarda fotos, pedaços de cabelos e faz desenhos das suas vítimas. Nesta cena ele escreveu: "Entre a ideia e a realidade. Entre o movimento e a ação. Resta a sombra. É o assassinato ou a sombra dele que causa o maior prazer ou a maior dor?". T1:E13. *Insolence & Wine*. In: *The Fall* (2013).

Assim sendo, há uma busca de satisfação sexual que faz com que identifiquemos no personagem Spector algumas características de perverso, pois ele domina, estupra e mata mulheres. A narrativa conduz o espectador a crer que este *serial killer* não aceita se sentir inferior às mulheres bem-sucedidas profissionalmente. E, para resolver esta compulsão, pratica os abusos sexuais e assassinatos. Nesse caso, a 'lei *killer*' de Spector justifica a sua compulsão de matar na não aceitação da superioridade profissional de algumas mulheres.

> [...] parece que existe um amplo reconhecimento da noção de que a perversão está associada à satisfação sexual [...]. A cena perversa do crime pode, à luz dessas qualificações, ser comparada a um conjunto de filmes: um lugar distintamente artificial, projetado e dirigido pela arte, literalmente construído. [...] Segundo Deleuze, pode-se dizer que a cena do crime perverso é desenhada muito antes de ser materializada (BOND, 2012, p.41, tradução nossa).[107]

Diferentemente de Spector, Dexter, no início da primeira temporada, pode ser comparado a um ser assexuado, que não sente desejos pelo sexo oposto, embora essa falta de desejo sexual seja transformada na medida em que surgem novos acontecimentos na sua vida, como, por exemplo, o seu envolvimento com Rita que o leva a desejá-la. Com o passar

[107] *"It seems that there is a broad recognition of the notion that perversion is associated with sexual satisfaction [...]. The perverse crime scene might, in the light of these qualifications, be likened to a film set: a distinctively artificial place that is designed and art-directed, literally constructed. [...] Following Deleuze, it may be said that the perverse crime scene has been pictured long before it is reified"* (BOND, 2012, p.41).

dos episódios o ‘fogo’ de Dexter se acende (principalmente na terceira temporada) e várias narrativas pontuais sobre relacionamentos amorosos tomam espaço no programa narrativo das temporadas. Ele se casa, tem filho e se envolve sexualmente com outras mulheres fora do casamento, como no caso de Hannah. Ou seja, o desejo sexual de Dexter não está relacionado a sua compulsão de matar, como é para Spector. Dexter conecta o seu desejo sexual ao seu lado normal, de homem comum, mas, de alguma forma, esse desejo sexual normal não o satisfaz.

3.4. Normalização social por meio do mal

As serializações muitas vezes retratam características semelhantes à realidade social para narrar suas histórias, causando um efeito de verossimilhança, com o intuito de aproximar o espectador com aquilo que ele assiste. Por isso, muitas séries apresentam em suas histórias mundos organizados baseados no princípio fundamental de não matar, no entanto, em outras séries os universos são estruturados sem essa preocupação, como em *Game of Thrones*. Do mesmo modo, basta assistir algumas cenas iniciais das séries sobre *serial killers* para constatarmos que os protagonistas *SKs* são construídos com uma compulsão de matar, portanto não se identificam com o preceito de não causar a morte do outro, cada um ao seu modo.

Ademais, nesse mundo ficcional dos *serial killings*, o grande conflito construído nas narrativas gira em torno da violência/maldade dos protagonistas *SKs* (que muitas vezes provoca raiva no espectador, exceto quando a coisa é invertida, como em *Dexter*), e de eles desobedecerem a lei de não matar, o que ocasiona o surgimento de outros tipos de conflitos, desenvolvidos ao longo dos episódios. Como também podemos ver em *Dexter,* quando Dexter Morgan busca saciar sua compulsão e, ao mesmo tempo, ser um homem normal. Toda essa construção da narrativa vai possibilitar aos espectadores refletirem sobre questões relacionadas à consciência moral e comportamento aceitável dentro de uma determinada comunidade. Portanto, na narrativa há sempre conflitos que permitirão aos espectadores se questionarem se concordam com as ações dos *SKs* ou não, embora em geral o contrato de comunicação[108] sugere que nos identifiquemos com o mocinho/detetive que segue a lei de não matar.

[108] O contrato comunicativo se coloca na narrativa textual (verbo-audiovisual, verbal, visual etc), materializando uma troca entre enunciador e enunciatário, segundo enquadramentos específicos no e a partir do texto (MACHADO, B., 2008).

Diante do cenário apresentado pelas séries é imprescindível abordarmos alguns aspectos relacionados às leis sociais, que atuam para coibir a violência, antes de aprofundarmos o porquê de séries, como *Dexter,* construírem programas narrativos centralizados na figura do *serial killer.*

Aristóteles (2013) já nos dizia que a ação do homem é um movimento deliberado e a origem da ação é a escolha. Consequentemente, segundo ele as escolhas definem o caráter de um ser humano. É certo que o reflexo de qualquer escolha é tão importante, se não mais, do que a escolha em si; e se essa ação estiver associada à alguma malfeitoria, a cobrança perante a Lei será requerida. Entretanto, o universo da nossa narrativa é ficcional, assim, será que o *serial killer* tem escolha? Enquanto os homens comuns realizam ações perante suas próprias escolhas, em que "[...] o critério de justiça determina a prisão (perda da liberdade) para quem cometer homicídio" (GALLO, 2003, p.56), os *serial killers* têm a compulsão de matar, que está além do seus desejos e atos de escolhas, conforme dito anteriormente.

Gallo (2003) explica, a partir das ideias de Freud (1930)[109], que "os seres humanos são condenados a viver no conflito irremediável entre as exigências pulsionais (a liberdade) e as restrições sociais (as leis)" (GALLO, 2003, p.45). Isto posto, podemos sugerir que para um assassino em série não existe escolha de não saciar a sua compulsão, ao contrário de nós, homens comuns, que recuamos no gozo. "Aqueles que preferem os contos de fada fazem ouvidor moucos quando se fala da tendência nativa do homem à maldade, à agressão, à destruição e, portanto, à crueldade" (LACAN, 1986:217 e 1988:226 apud PRADO, 1996, p.185).

No geral, os cidadãos têm dificuldade de assimilar a possibilidade da existência de seu lado obscuro, mas a organização social se constrói com base nas normas estabelecidas diante de casos como roubos, furtos, assassinatos, fraudes e trapaças. Nas séries, o fator da verossimilhança em relação a nosso mundo faz com que os personagens policiais sejam usualmente construídos para combater o *serial killer* por meio das leis sociais. Do mesmo modo que no mundo real, a ficção e as séries revelam um sistema de leis frágil, que possibilita a impunidade desses sujeitos, que, por serem protagonistas, não podem ser rapidamente capturados pela polícia – com algumas exceções – garantindo a continuidade das temporadas.

As séries sobre *serial killing* também apresentam nas narrativas questionamentos antagônicos de moralidade e ética, no momento em que colocam em evidência as ações

[109] Livro *O mal-estar na civilização.*

criminosas do protagonista *serial killer* no decorrer dos episódios; muitas vezes explora-se o empoderamento e a ausência de medo dos *SKs* quando eles agem a partir da sua compulsão. Pois, ao mesmo tempo que eles se esquivam das leis, buscam saciar a compulsão na invisibilidade social para não sofrerem represálias. Como visto em *Dexter*, Dexter mata na escuridão da noite para não ser capturado e para fazer seu ritual como ele gosta.

Como antes mencionamos, o registro do simbólico é o lugar primordial da linguagem (Lacan, 1973) e esse espaço simbólico funciona como um parâmetro a partir do qual podemos nos guiar. A organização social que seguimos é o simbólico, assim como o simbólico na série *Dexter* é a lei. A normalização social é estabelecida pelo sistema de leis para inibir os sujeitos fazerem aquilo que é vedado/censurado. Portanto, é a noção moral do que é o certo/bem que irá determinar o mal, e este, por sua vez, irá ser o ponto de partida para a construção das leis. Assim, nas séries evidencia-se o mal do *serial killer* e, por meio desse mal, reforça-se a instauração das leis.

Dany-Robert Dufour explica que "o perverso, com efeito, é aquele que se permite ir olhar ali onde é proibido, que procede por infração e abre brechas nos sistemas murados" (DUFOUR, 2013, p.302). No caso de *Dexter*, o discurso de justiceiro do protagonista também é regulado pelo mal, porém, com base nas suas próprias leis. Diante disso, no lado anormal (o *DP*) de Dexter, o mal é o fruto da sua perversão. Enquanto as leis sociais orientam o comportamento dos personagens normais da série, para Dexter e os outros *SKs*, elas não inibem suas compulsões.

Uma particularidade na série *Dexter* pode ser verificada quando o Dexter-perverso justifica sua compulsão de matar como uma ação positiva para a sociedade, pois do seu ponto de vista ele 'limpa a cidade do mal', é um justiceiro. Contudo, diante das características de um sujeito *SK*, sabemos que esse argumento não é plausível para justificar sua compulsão, seja no mundo real ou no mundo ficcional. Além disso, observamos que Dexter, como *SK*, se coloca no lugar da lei, e como especialista forense também colabora para a aplicação da lei social (na perspectiva dos seus colegas de trabalho/policiais). Isso dá um caráter paradoxal à existência de Dexter. Ele estrategicamente se aproveita dessa situação para evitar ser descoberto e encontrar suas vítimas. Por outro lado, suplementa, agindo fora da lei, para que a lei se cumpra em relação aos *SK* que escaparam do sistema. Trata-se de uma relação privilegiada do protagonista, que normalmente não acontece com os outros *SKs*/criminosos nesse tipo de série. Nesse sentido, para Henry Bond (2012):

> O ato perverso lacaniano [...] pode ser entendido como uma ação que é realizada em nome do Outro como a Lei: no dia a dia os oficiais da lei estão realmente presos

> a um relacionamento vexatório com o criminoso - afinal, sem ele não teriam um trabalho a fazer; Eles precisam dele para agir. Precisam que um crime seja cometido, e que um assassino forneça o cadáver. O crime perverso foi realizado - agido, jogado para fora - em relação a um Outro que parece coincidir com "as autoridades", ou "os poderes constituídos" (BOND, 2012, p.42).[110]

Ou seja, de certa forma o criminoso corrobora com as atividades dos detetives, policiais, juízes e autoridades que auxiliam na manutenção da regularização das leis sociais. Portanto, existe uma construção de vínculos considerados vexatórios entre mocinhos e bandidos, em que a ação dos que presam pelas leis são amarradas na conduta de quem não as segue – embora saibamos que nem sempre esses mocinhos agem conforme as leis. De acordo com Lacan (1988), o bem é visto como um objeto da lei moral. Contudo, a lei é universalização do crime, ou seja, a lei se instaura para universalizar o crime.

Na ficção, a regularização das leis também se sucede de forma verossímil. Como podemos ver em *The following*, quando o agente do FBI Ryan Hardy segue o *serial killer* Joe Carroll, ou também quando Debra Morgan segue pistas do Bay Harbor Butcher em *Dexter.* Nas séries, a propagação dos discursos sobre o mal (matar, roubar, furtar, estuprar etc) é um dos grandes organizadores sociais. Como explica Eliana Gersão, "[...] mais do que a criminalidade real, aumentou o conhecimento e a exposição pública do crime e da violência, nomeada através da sua divulgação pelos meios de comunicação social" (GERSÃO, 2000, p.9).[111] Dessa forma, há uma massificação da violência. Por exemplo, poucas pessoas se chocam ao assistir no noticiário televisivo que em uma prisão detentos são assassinados. Um mal combatido por outro mal não choca tanto, talvez seja por isso que Dexter é muitas vezes visto como justiceiro por alguns espectadores: ele faz aquilo que o sistema não consegue fazer em termos de justiça.

Assim sendo, as narrativas sobre o mal extrapolaram o cotidiano, se enredaram nas produções ficcionais, como os contos de horror antigos e filmes, e se encarnaram como um grande negócio, em que as séries sobre *serial killers* são ofertadas como tantos outros produtos culturais. Hoje em dia, esse tipo de negócio não se restringe à venda dos produtos audiovisuais (DVDs das séries e licenças de divulgação nas plataformas *streamings*), mas abrange um leque variado de produtos como: venda de fantasia do personagem Dexter e

---

[110] *The Lacanian perverse act - in the context of sadistic killing - can be understood as one which is actualling carried out on behalf of the Other as the Law: day-to-day officers of the law are indeed locked into a vexatious relationship with the criminal - after all, without him they would not have a job to do; they need him to act. They depend on a crime being committed, and on the killer to supply the corpse. The perverse crime has been carried out - acted, played out - in relation to an Other that seems to coincide with "the authorities," or "the powers that be."* (BOND, 2012, p.42).

[111] Para tanto, há no livro *Crime e castigo* (org. Moisés de Lemos Martins) um estudo sobre o modo de construção do imaginário sobre o crime em Portugal.

Hannibal, brinquedos (bonecos e *paper toy*), histórias em quadrinhos, jogos, livros, chaveiros, camisetas, entre outros. No site oficial da Showtime, na página de *Dexter*, há um *link* destinado à venda de alguns desses objetos.

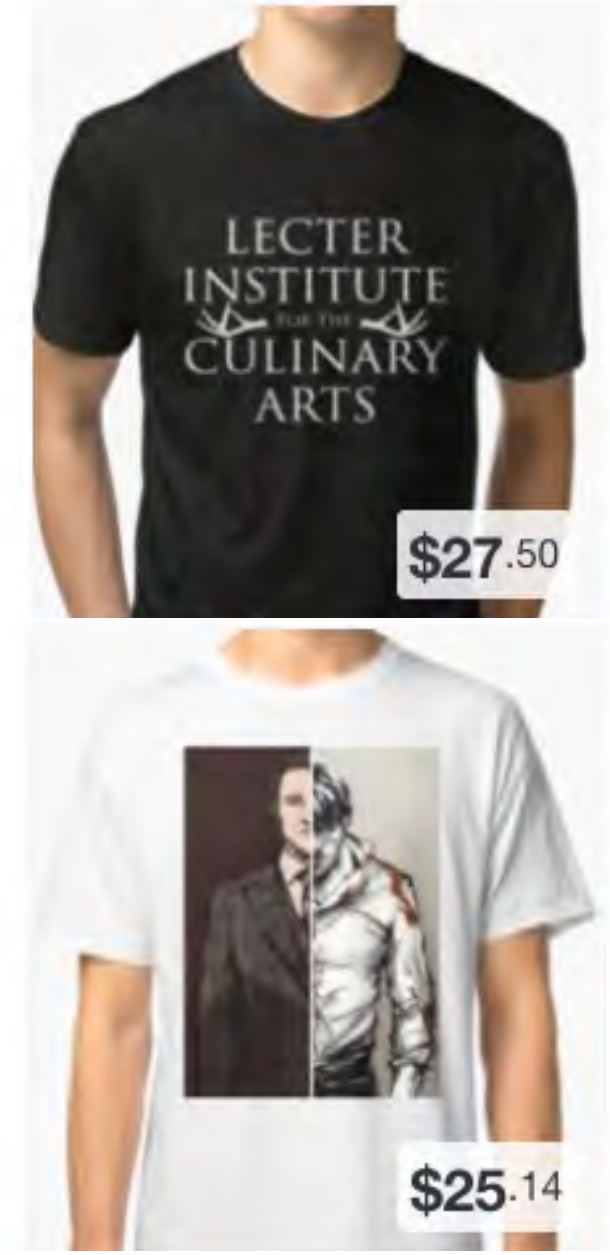


Imagem 193: Camisetas inspiradas na série *Hannibal*. Site *Redbubble*, 2017.

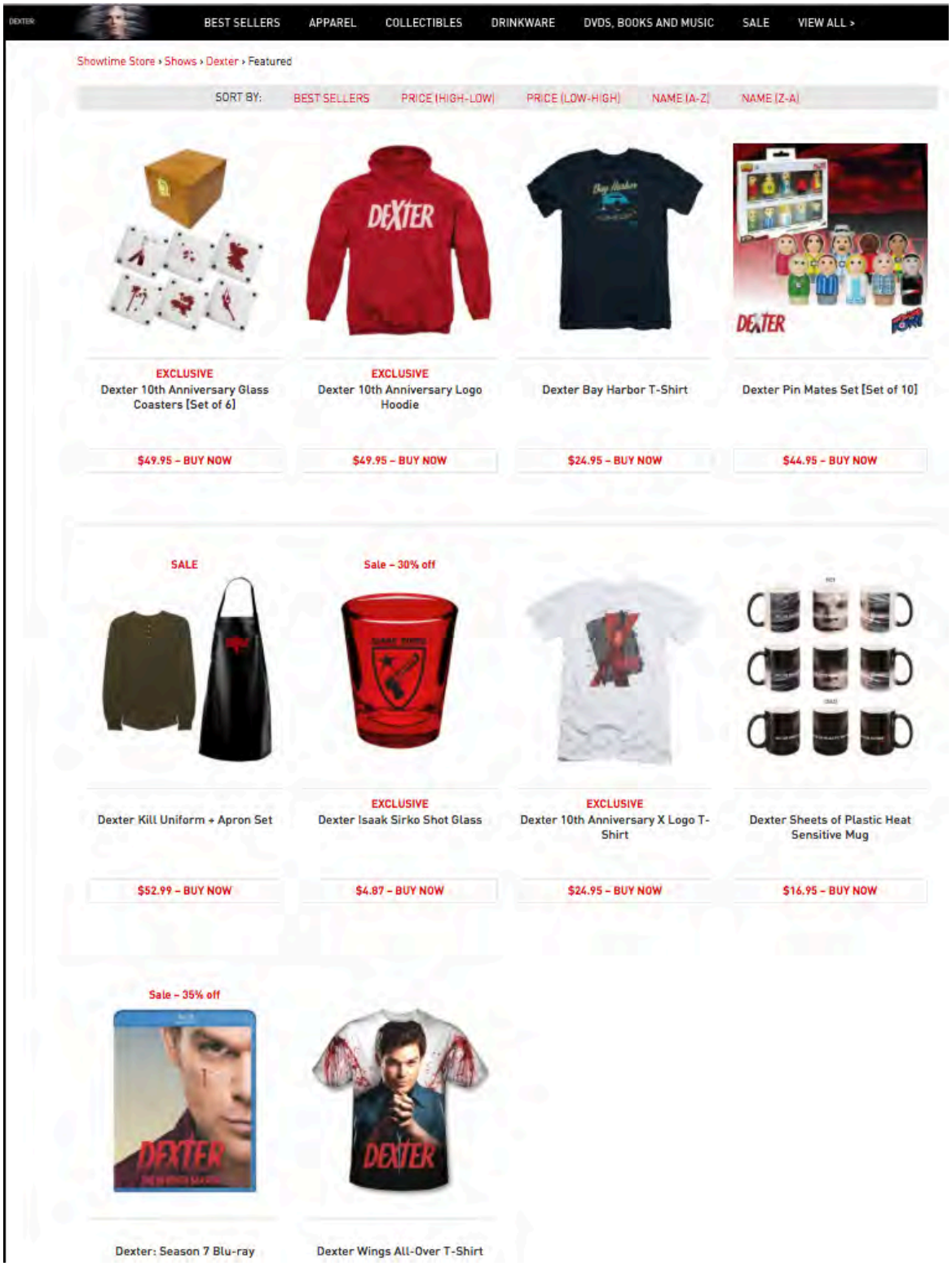


Imagem 194: Imagem da página *Showtime store*. Sessão da série *Dexter*, 2017.[112]

Logo, existe um incentivo de consumo que chancela a temática do mal como se fosse algo bom, isto é, quando o mal se figurativiza e se encarna no objeto a ser adquirido

[112] Disponível em: http://store.sho.com/featured/index.php?v=showtime_shows_dexter_featured. Acesso em: 20 mai. 2017.

pelo consumidor/espectador dessas séries, esse objeto passa a ser figurativizado (visto por eles) como um produto interessante, bacana. David Schmid (2010), um estudioso da série Dexter, também nos diz que "[...] as formas mais bem-sucedidas de cultura popular relacionadas aos assassinos em série dão ao público uma maneira de negar o seu envolvimento com os personagens *serial killers;* de fato, tal negação é a chave para o sucesso de tal cultura pop" (SCHMID, 2010, p.135)[113]. Ou seja, é permitido gostar dos *SKs* das séries, pois o fato de o espectador gostar da temática *killer* não quer dizer que ele também possui traços de um *serial killer.*

O autor também nos lembra que no ano de 2008 um grupo seleto de designers transformou uma residência de Nova York em uma exposição que contemplava a venda de objetos inspirados em *Dexter*. Em uma sala de jantar projetada por Amy Lau e Johnny Gray os visitantes poderiam ver e comprar algumas peças como cadeiras de jantar manchadas com supostos respingos de sangue e 'talheres desmembrados' construídos com vários tipos de talheres diferentes.[114]

Imagem 195: sala de jantar dos designers Amy Lau e Johnny Gray inspirada em *Dexter*, 2008.

A série *Dexter* se tornou um sucesso na televisão, de marketing e merchandising, como também um fenômeno cultural. Como podemos notar na frase de David Schmid (2010):

[113] *The most successful forms of serial killer related popular culture give audiences a way to disavow their involvement and identification with serial killer characters; indeed, such disavowal is the key to the success of such pop culture* (SCHMID, 2010, p.135).
[114] Os outros ambientes da residência foram inspirados em outras cinco séries da Showtime.

> Tais fenômenos ilustram não apenas a extraordinária popularidade de *Dexter*, mas também a maneira em que a série tem resolvido espetacularmente bem o quebra-cabeça que tem confundido a grande maioria da cultura popular relacionada com o assassino em série que veio antes: como fazer com que o público se identifique com os assassinos em série de forma relativamente sem conflitos (SCHMID, 2010, p.132, tradução nossa).[115]

O autor nos diz que esta cultura pop do *serial killer* nunca se desenvolveu tanto antes e nunca tinha sido tão bem aceita na sociedade americana. E que mesmo depois de 11 de setembro as figuras do mal, no caso os *serial killers*, não foram substituídas pelas figuras dos terroristas (supostamente mais maléficos – apesar de existir também muitas séries com terroristas: *24 Horas*, *House of Cards* etc), assim os *SKs* continuaram como temas de livros, filmes, sites e séries televisivas. O que mudou é que antes os *serial killers* eram vistos pelos americanos como a personificação terrífica do mal, mas agora, após 11/9, eles consideram que os *SKs* são passíveis de reabilitação, ou pelo menos estão mais familiarizados com esse tipo de criminoso. Consequentemente, para Schmid (2010), Dexter Morgan é a quintessência americana dos *serial killers* após 11/9, já que possui características que o tornam uma figura simpática e de fácil identificação para o público. A partir desse argumento, não é difícil compreendermos porque no último episódio da série *Dexter* o protagonista se afasta de tudo e de todos pelos quais ele tinha um certo apreço, mas que possivelmente poderia prejudicar ou até mesmo causar a morte (como aconteceu com sua irmã).

Para o estudioso, desde a era puritana[116] a cultura popular americana sempre lidou com a criminalidade e a violência de um jeito peculiar, pois de acordo com as suas análises "[...] a maioria das pessoas, obviamente, não associaria os puritanos à cultura popular violenta, mas, na verdade, eles eram tão obcecados com atos violentos, julgamentos e execuções de criminosos como estamos hoje" (ibidem, p.133, tradução nossa).[117] Schmid (2010) acredita que , assim como os puritanos, do século XVI e XVII, os americanos também são obcecados pelos atos violentos, julgamentos e execuções de criminosos. Esmiuçando essa premissa, o autor nos diz que no período puritano os enforcamentos públicos dos criminosos despertavam interesse popular e eram eventos em que os clérigos pregavam sermões que não apresentavam os criminosos como monstros, sendo eles vistos como

---

[115] *Such phenomena illustrate not only the extraordinary popularity of Dexter series, but also the way in which the show has solved spectacularly well the puzzle that has baffled the vast majority of serial killer-related popular culture that has come before it: how to have the audience identify with serial killers in a relatively unconflicted way.* (SCHMID, 2010, p.132)

[116] O puritanismo – movimento religioso originado na Inglaterra no século 17, que posteriormente se propagou nos Estados Unidos da América.

[117] *Most people would obviously not associate the Puritans with violent popular culture, but, in fact, they were just as obsessed with violent acts, trials, and executions of criminals as we are today* (SCHMID, 2010, p.133).

cidadãos modelos da comunidade puritana, porque ao pecar, confessar e pedir perdão a Deus, dramatizavam o processo de redenção. Ou seja, os criminosos eram vistos como pecadores passíveis de compadecimento: "[...] as narrativas de crime de puritanos apresentavam o criminoso como um membro tipicamente falível da comunidade. Esse criminoso era tanto um objeto de simpatia e compaixão como de repulsa e punição" (ibidem, p.134, tradução nossa)[118], e a incerteza de saber se eles mereciam essa compaixão despertava o interesse da população. Já em meados do século XVIII, o interesse ultrapassou a ênfase puritana sobre a representatividade desses indivíduos na comunidade e as pessoas passaram a se interessar pela vida dos criminosos devido às características perversas deles, que ora os americanos condenavam, ora se fascinavam por eles e simpatizavam com eles. Toda essa conjuntura fez com que a cultura popular americana desenvolvesse "uma série de maneiras de lidar com as complexidades de sentimentos sobre homicídio"[119] (SCHMID, 2010, p.135). Por isso, não é estranho o número elevado de narrativas ficcionais sobre homicídios nos Estados Unidos.

Isso posto, os *serial killers* das séries, devido a verossimilhança, também podem ser considerados pessoas repugnantes e ao mesmo tempo fascinantes pelos espectadores. Por exemplo: Dexter pode ser considerado uma pessoa repugnante quando cogita matar LaGuerta, mas também fascinante quando cuida de seu filho; Joe Carroll, em *The following*, pode ser odioso quando mata jovens estudantes, mas também admirado por saber como articular seus pensamentos, discursar e conquistar seguidores (um desejo de muitos tuiteiros, por exemplo); e Hannibal Lecter pode ser detestável por ser canibal, mas também atraente quando demonstra habilidades de *chef* de cozinha ao preparar e apresentar suas carnes *gourmet*. Tudo está relacionado a uma conjugação entre o lado normal e o lado anormal dos protagonistas.

3.4.1. A complexidade de viver juntos

A premissa de praticar ações sempre sem interferir na vida do outro, de forma que este outro não se incomode, é vigente para os homens comuns que acreditam na normalização social concebida com a aceitação das leis que regram a conduta de todos os participantes da sociedade. Para se viver em uma comunidade é necessário compartilhar

[118] *"[…]puritan crime narratives presented the criminal as a typical, fallible member of the community, that criminal was a much an object of sympathy and compassion as of revulsion and punishment"* (SCHMID, 2010, p.133).
[119] *Such popular culture has developed a range of ways to handle the complexities of our feelings about homicide* (SCHMID, 2010, p.135).

ideias e espaços e em outros momentos ceder esses mesmos espaços para outras pessoas. Uma tarefa difícil, pois há concomitantemente uma convivência necessária e subordinada ao individualismo de cada um.

No entanto, o conjunto de leis que supostamente contribui para a organização social, somado aos trabalhos dos agentes/fiscais da lei, mapeia e tenta regrar todos aqueles que por alguma razão se mostram anormais. De acordo com Dufour (2013), no contexto atual, os indivíduos buscam o gozo, e o consumo e a pornografia mostram-se em excesso nesse mundo. O autor afirma que:

> Não significa fazer um julgamento moralizante afirmar que vivemos hoje numa Cidade perversa, já que, precisamente, ela se libertou e isentou os indivíduos das Leis que governam toda natureza, as da diferença sexual e da diferença geracional, e reorganizou as grandes instituições nesse sentido. [...] na verdade cabe a cada um decidir... desde que esteja informado, vale dizer, desde que queira saber algo de suas próprias paixões. O que, até prova em contrário, não é o caso quando se trata da perversão, pois a única coisa que está em jogo é satisfazê-la (DUFOUR, 2013, p.320).

Nas palavras de Dufour (2013), o homem normal se liberou de amarras, como a identidade de gênero, e os excessos a que ele está exposto podem ser compreendidos e absorvidos, se for o caso. No entanto, para o homem anormal-perverso, não há uma escolha, pois quanto ao excesso, se trata apenas de saciá-lo. Da realidade à ficção, é exatamente isso que acontece com os *serial killers* das séries aqui estudadas, em que suas compulsões não são escolhas, logo, não existe a possibilidade de não saciá-las. Ainda que os homens normais busquem a normalização social para todos, sancionando-a a partir do cumprimento das leis, os perversos (como o *serial killer,* que não tem escolha a não ser saciar a sua compulsão) continuaram na ativa.

Entretanto, não cabe aos homens comuns/normais aceitarem a conduta dos homens anormais, mesmo a compulsão sendo algo intrínseco desse ser, pois ser conivente com isso talvez traga para os dias de hoje um mundo mais primitivo. Tomemos como norte uma frase de Cibele Barbieri (2012), que diz:

> Isso significa que, ao contrário do que geralmente se pensa, matar o semelhante parece ter sido em algum momento da trajetória humana algo tão natural, corriqueiro e frequente, que exigiu a emergência de uma lei pacificadora. Para alguns pensadores da cultura, essa norma primordial, instauradora da civilização, teria sido “Amarás ao próximo como a ti mesmo”. Partindo da noção de amor como estratégia unificadora, essa condensação afirmativa imperativa tem como efeito uma série de interdições que — na forma de imperativo negativo, como “não matarás”, “não roubarás”, “não desejarás...” — compõem o pacto que pretende nortear as relações, preservando a humanidade de si mesma (BARBIERI, 2012).

Convenhamos que a normalização social, com a decretação de leis, na perspectiva dos homens comuns, se exprime como artifício que garante a segurança de todos. Desse modo, um mundo onde a 'lei *killer'* fosse aceita, um universo mais próximo de *Game of thrones* e/ou do velho oeste do século XIX, seria o mundo perfeito para os *serial killers*. Se isto fosse possível, caberia falar sobre a possibilidade de aniquilação da criminalidade no nosso mundo? Presumivelmente não, pois ainda teríamos as guerras, por exemplo, que não se justificam a partir de uma compulsão de matar (como a compulsão intrínseca no *serial killer*), mas sim a partir de ideais políticos, religiosos e/ou econômicos.

Diante dessas considerações no âmbito do sujeito *serial killer*, é possível reconhecer que as narrativas das séries sobre tal temática utilizam os traços do sujeito perverso e também do sujeito neurótico para explorar as tensões entre os personagens e estabelecer variações no grau de tensividade dentro dos programas narrativos. Em outras palavras, esse tipo de narrativa ficcional aborda o sujeito *serial killer* como um ser híbrido, explorando o seu comportamento tanto normal, como anormal, para construir protagonistas intrigantes, que apesar de realizarem atividades ilícitas se movimentam com uma certa facilidade no mundo ficcional, sem correr o risco de serem punidos rapidamente tanto pela polícia da história, como pelo espectador – pois vale relembrar que a não aprovação deste último resultaria em um final precoce da série por falta de audiência. É pertinente também considerar que se para um homem comum já é complexo conseguir viver junto dos outros, para um sujeito *serial killer* a situação é mais complicada ainda, pois este último sempre procurará brechas para desobedecer às leis que o tentam aprisionar e impedir sua busca de saciar a compulsão de matar. Por essa razão, as tensões são estabelecidas nas narrativas e resultam na conquista do olhar do espectador, que se fascina pelo crime *SK*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do tempo, a temática *serial killer* transformou-se e ganhou novas roupagens no audiovisual para manter-se interessante e assim continuar fascinando seus espectadores. A começar pela alteração na construção do programa narrativo, que passou a dar visibilidade aos personagens *serial killers*, muito diferente do anonimato desses mesmos personagens no início das produções fílmicas – como no filme *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), *O inquilino* (1927), entre outros.

Nas primeiras produções audiovisuais sobre o tema (década de 1920, 1930, 1940), as narrativas geralmente escondiam a identidade do assassino em série para criar no espectador curiosidade e expectativa em saber quem era esse sujeito. Existia, portanto, uma ênfase na investigação criminal e o espectador era convocado a descobrir junto com os outros personagens quem era o criminoso. As descrições dos mais emblemáticos *serial killers* do cinema e os primeiros *serial killers* em séries televisivas, realizadas no capítulo um, reforçam nossa percepção, pois no geral esses personagens permaneciam na invisibilidade até mesmo para os espectadores. Bem diferente das narrativas ficcionais atuais, em que o destaque para a investigação criminal é suavizado e o protagonista *SK* é apresentado escancaradamente em frente às câmeras. Logo, o espectador não necessita descobrir quem é o tal sujeito, agora, o fio condutor para a fascinação de quem assiste o audiovisual está em saber o que faz desse criminoso um *serial killer,* como ele se sente, se comporta e como fará para saciar sua compulsão de matar evitando intervenções daqueles que aplicam as leis sociais.

Desse modo, a aposta ficcional nessas narrativas não se dá somente ao colocar o *serial killer* como um vilão que deve ser preso pela polícia, mas também ao tornar visível seu cotidiano, apresentando suas condutas, inquietações, alegrias, conquistas, seus rituais e momentos de fúria e as formas para saciar a compulsão. Além disso, o programa narrativo de base desses audiovisuais articula aspectos da normalidade e da anormalidade dos sujeitos para tematizar e figurativizar a violência/criminalidade e projetar os discursos dos *serial killers*.

As séries atuais apresentam uma estrutura de narrativa bem complexa e rica. Há muitas interações entre os personagens por meio de falas, cortes estratégicos de cenas (a exemplo de cortes secos para aumentar a dramaticidade da cena), enquadramentos fotográficos variados, músicas e efeitos especiais que ajudam na contextualização da história. Nesse novo modelo de narrar histórias criminais de assassinos em série não é necessário que em todo episódio o *serial killer* principal pratique o ato de matar alguém para manter a

atenção do espectador. Em *Dexter*, *The following*, *Hannibal* e *The fall*, por exemplo, as narrativas dos episódios se concentram muito mais no decorrer do cotidiano dos sujeitos protagonistas do que necessariamente no crime e no imediatismo de colocar o criminoso rapidamente atrás das grades.

Para entendermos as particularidades das séries de *serial killers*, fez-se necessário nesta pesquisa desconstruir as narrativas para identificar os dispositivos que as moldam. Assim sendo, tomamos *Dexter* como objeto de estudo por ser uma série que apresenta características ricas quanto à construção do programa narrativo. Série de grande repercussão em nível mundial, seja por identificação ou estranheza por parte da audiência, produzida ao longo de oito anos (2006-2013), com oito temporadas, com 96 episódios, exibida em vários canais televisivos[120], além do canal *Showtime*, com mais de 20 atores fundamentais para o desenvolvimento da narrativa do *SK* Dexter Morgan. Diante de todas as análises podemos dizer que essa serialização foi um divisor de águas quanto aos modos de contar história de *serial killing*, tanto que os envolvidos na produção conquistaram 24 prêmios e mais outras 47 indicações de prêmios variados[121], caracterizando um indicativo de sucesso da série.

Identificamos também que cada vez mais as produções audiovisuais vêm investindo em séries sobre crimes contemporâneos com viés sociológico, que permitem ao espectador refletir sobre conceitos morais e éticos envolvidos nas relações sociais. Por isso, nessas séries a história de um crime não se resume apenas ao delito em si. Há vários entrelaçamentos de histórias que envolvem tanto a vida dos investigadores como a dos criminosos, promovendo um contraponto entre a vida dos não assassinos e a vida dos assassinos em série. Personagens como a detetive Debra Morgan, Angel Batista e Vince Masuka[122] em *Dexter* (respectivamente a irmã e os colegas de trabalho de Dexter) são fundamentais no direcionamento da narrativa de base da série, pois suas vidas fazem um contraponto com a vida do *SK* Dexter, assim como a detetive Gibson em *The fall* faz um contraponto com a vida do *SK* Spector, e a vida do detetive Ryan Hardy com a vida do *SK* Joe Carroll em *The following*. Tudo isso permite também aos espectadores refletir sobre suas próprias condutas em situações fictícias.

Com a desconstrução da série *Dexter* pontuada no capítulo dois, realizada a partir de uma estrutura hierárquica, em que o programa narrativo de base se ramifica para os

[120] No Brasil, *Dexter* também foi transmitida em três canais: FX Brasil, Liv, RedeTV. Hoje a série pode ser assistida na internet.
[121] A lista pode ser conferida no site Wikipedia. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_awards_and_nominations_received_by_Dexter_(TV_series). Acesso em: 16 jun. 2017.
[122] Personagens com participações constantes nas oito temporadas.

programas narrativos de cada temporada, que se ramificam para os programas narrativos de cada episódio, que, por sua vez, também se ramificam em narrativas pontuais, percebemos a amplitude do plano narrativo de base, seus detalhamentos dentro de toda estrutura e como tudo tem que ser respeitado durante os anos de produção do audiovisual para não comprometer a produção de sentidos para o espectador.

A semiótica greimasiana, serviu como um alicerce para os estudos das linguagens que compõem o objeto sincrético 'série televisiva': o texto verbal, a linguagem escrita, a imagem, a trilha sonora, entre outros, em que o plano da expressão e o plano de conteúdo necessitam um do outro para a geração de significação. O plano de conteúdo da série reporta-se ao significado do texto, "ao que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz" (PIETROFORTE, 2015, p.11), enquanto o plano de expressão reporta-se à manifestação do conteúdo no sistema de significação sincrético. Além disso, com base na semiótica de Greimas (2008) pudemos indicar os três níveis para o percurso gerativo do sentido da série: nível fundamental, nível narrativo e nível discursivo, que também foram abordados para melhor compreendermos a complexidade da narrativa e suas transformações ao longo das temporadas. Assim, temos no nível fundamental a oposição axiológica homem *normal* vs homem *anormal*, no nível narrativo identificamos a conjunção e disjunção do *SK* com seu objeto de valor (por exemplo, o objeto de valor de Dexter ora era ocultar seu segredo, ora era justiça, entre outros) e no nível discursivo pudemos conferir como se dá a construção do tempo e espaço, tematização e figurativização na narrativa.

A classificação de gêneros de Steve Neale (2000) ajudou na identificação de conjunção de gêneros crime contemporâneo – *suspense thrillers* e detetive – na série *Dexter*, e de algumas outras séries focadas no sujeito *SK*. Além disso, a análise da abertura de *Dexter* nos prepara para o aprofundamento da análise da série como um todo, pois já nos orienta sobre as possíveis práticas agressivas do assassino em série da narrativa e já desperta a atenção quanto à observação dos elementos cromáticos das imagens, como a utilização de cores escuras para projetar uma ambiência sombria.

A tensividade da narrativa (ZILBERBERG, 2011) foi trabalhada a partir da identificação da presença ou dispersão da compulsão de matar de Dexter. Gráficos explicativos exibiram a tensão da narrativa por meio da articulação de eixo da intensidade e da extensidade. Diante de elementos visuais, sonoros e verbais, a tensividade em *Dexter* foi projetada ora no protagonista, ora na trilha e efeitos sonoros, nas cores, cenários e figurinos, na edição/plano de filmagem e nas relações de Dexter. Assim, a projeção da tonicidade da compulsão do *serial killer* na série pôde ser melhor compreendida, sendo que todos esses

elementos produzem efeitos de sentir nos espectadores. Observando as mudanças no grau de intensidades projetadas na série *Dexter*, pudemos perceber que a utilização desses mesmos princípios nas demais séries sobre *serial killings* também são válidos e semelhantes – com algumas particularidades, a depender da narrativa. Contudo, a naturalização da anormalidade dos *SKs* perante o olhar do espectador se faz presente na maioria dos roteiros.

Frente a esse quadro de análise discutimos o que está no terceiro capítulo, a naturalização da anormalidade nas séries, constituindo uma investigação na narrativa quanto à abordagem sobre a violência, perversão e anormalidade a partir do fio condutor 'compulsão de matar' do protagonista *serial killer*. Logo, a naturalização da anormalidade nas séries também é projetada nas graduações tensivas do sujeito normal/anormal, tornando a anormalidade dos protagonistas *SKs* visível para os espectadores

A visibilidade do sujeito *serial killer* é posta no programa narrativo de forma a naturalizar as condutas inusitadas desses personagens, que em sua maioria possuem um código de conduta particular, que difere entre os *SKs*. Esse código tende a sustentar a moralidade e/ou amoralidade dos protagonistas. Assim, agir de forma moral ou amoral depende do benefício que eles terão, principalmente se a ação estiver relacionada à preservação da sua compulsão de matar.

A visibilidade dos protagonistas foi estudada por meio dos registros imaginário, simbólico e real da teoria da linguagem de Lacan (1973). A grosso modo, Dexter Morgan tem a compulsão de matar personificada pelo *Dark Passenger* (*DP*), que é o real de Dexter. O simbólico na série é a lei e o imaginário é relativo ao ego de Dexter, que busca uma sensação de plenitude no saciar de sua compulsão de matar. Isso posto, a normalização da conduta moral de Dexter, que busca o gozo por meio de sua compulsão, é construída na narrativa.

O estudo também aponta que a exposição midiática dos *serial killers* também infere no fascínio cultural sobre a violência criminal, e que por isso a temática *killer* se amplia por meio de séries, livros, filmes, entre outros produtos, o que supostamente reforça a busca de compreensão, por parte dos espectadores (Simpson, 2000), do universo desses sujeitos. Além disso, a partir das ideias de Susan Sontag (2003), nos envolvemos na temática para entendermos os fatores que podem levar os espectadores a reter a atenção nesse tipo de série, como o fator curiosidade, seja mórbida ou não.

A construção da normalização social também se fez presente nesse universo ficcional. O empoderamento dos *serial killers* em desacordo com as leis sociais posiciona os protagonistas *SKs* no lugar da lei, mas na posição do perverso. Existe, portanto, uma desobediência às normas sociais que muitas vezes posiciona o matador na invisibilidade

(em relação aos demais personagens). Porém, ao analisarmos outras cenas dos audiovisuais percebemos que em alguns momentos os protagonistas *SKs* também estão em conjunção com as leis sociais, e isso reforça a tensão entre o lado normal e o lado anormal ou perverso desses sujeitos.

A produção de sentidos antagônicos de Dexter, ora agindo de acordo com seu código de conduta relacionado ao *Dark* Passenger, ora conduzida por um Dexter homem comum, torna-o mais humanizado ao longo dos episódios. Tanto que a partir do viés justiceiro de *SK* Dexter o espectador é convocado a se aproximar dos dilemas morais do personagem. Por conseguinte, os discursos da lei social e da 'lei *killer*' podem ser identificados pelos espectadores mais atentos, que analisam as tensões normal/anormal nas narrativas.

Com base na teoria lacaniana (1973), categorizamos o funcionamento mental do protagonista Dexter, sendo que das três estruturas psíquicas possíveis destacamos duas: o perverso e o neurótico – sendo que as duas categorizações em uma só pessoa só são possíveis em obra ficcional. Assim, traçamos o perfil do *SK* Dexter relembrando situações em que o protagonista apresenta traços do neurótico, com sentimento de culpa; e já em outros momentos os traços de perversão, que também surgem em cena mostrando um Dexter 'sem limites', sabotador do sistema social. Eis que surge então um Dexter neurótico-perverso que quer fazer laços sociais, como também não quer se privar de sua compulsão de matar. Esse tipo de série, utilizando estratégias na narrativa, traz diversas questões polêmicas como a busca pelo gozo, empoderamento e enfrentamento do medo para conquistar a atenção dos espectadores.

A respeito da normalização social por meio do mal, observamos que essas séries retratam características similares à nossa realidade social, em que o princípio de não matar é fundamental, apesar de toda a narrativa ser construída em torno dos crimes cometidos pelos protagonistas *SKs*. O desenvolvimento desse capítulo anula apenas uma única hipótese da nossa tese, pois não é a maldade que regula o social; de acordo com Lacan (1988), o bem é um objeto da lei moral e essa lei se institui para universalizar o crime. Diante dos pensamentos de Henry Bond (2012), compreendemos que os *SKs* das séries constroem vínculos vexatórios com os detetives do universo ficcional, ou seja, não é a polícia que precisa do perverso para existir, mas o seu trabalho é altamente correlacionado/amarrado na conduta de quem não segue a lei. Portanto, fica entendido que a violência e a perversidade são universalizadas por meio da lei.

Após todas essas análises que permeiam o objeto 'série de televisão', identificamos que, à medida que as narrativas sobre violência/criminalidade massificou-se nos meios de comunicação, a comercialização (o negócio) não somente se firmou no audiovisual,

como se estendeu para outros tipos de produtos culturais, como a venda de camisetas com estampas de imagens e/ou frases dos personagens das séries, entre outros *souvenires*, o que reforça a ideia de que a temática do mal também pode ser consumida pelo espectador como um produto interessante e atraente.

Além disso, intercalando a realidade com a ficção, consideramos que na nossa sociedade os homens comuns têm o poder de escolher, mesmo sofrendo com essas escolhas, o caminho que querem seguir; já os homens anormais-perversos, não. Eles são impulsionados pela busca do excesso, para saciar suas compulsões. No geral, o mesmo ocorre com os personagens *serial killers* das séries estudadas. Por meio da desconstrução do programa narrativo de *Dexter* percebemos que as demais séries também podem se empossar dos mesmos fundamentos para analisar suas narrativas, pois todas as tensões circulam na compulsão de matar do *SK* e nas variações nos graus de tensividade normal/anormal. Assim, diante das novas formas de se contar uma história em que o protagonismo e a naturalização da anormalidade nas séries de *serial killers* são postos em destaque, cabe aos espectadores analisarem o aspecto sincrético da obra e presenciarem o fascínio do crime em série através do olhar.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Trad. Textos adicionais e notas Edson Bini. Bauru, SP: Edipro, 2013.

BASEMENT REJECTS. **Dexter**: season 7. Disponível em: http://basementrejects.com/review/dexter-season-7/. Acesso em: 12 ago. 2013.

BARBIERI, Cibele Prado. **Os enigmas da criminalidade à luz da psicanálise**. Cogito vol.13 Salvador nov. 2012.

BARROS, Diana. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo, Editora Ática, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Ética pós-moderna**. 3 ed. São Paulo: Paulus, 2006.

BOND, Henry. **Lacan at the scene**. Short Circuits series, edited by Slavoj Žižek. Massachusetts: The Mit Press, 2012.

BONFIM, Edilson Mougenot. **O julgamento de um "serial killer"**: o caso do maníaco do parque. São Paulo: Malheiros Editores, 2004.

BOOKS, Bounty. 501 **Most notorious crimes**. Coleção True Crime. Ed. Little Brown UK II. 2009.

BOURGOIN, Stéphane. **Serial Killers**: inquérito sobre os assassinos em série. Porto: Asa Editores, 1999.

BRASILIENSE, Danielle Ramos. **Os sentidos midiáticos da ordem e da monstruosidade em Dexter**. Disponível em: http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/455/394 . Acesso em: 6 abr. 2013.

CAETANO, Kati Eliana. **A encenação da violência**: um exemplo no filme Cidade de Deus. IN: Significação, Revista de Cultura Audiovisual. V. 31, nº22, 2004.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Arte& Comunicação. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda. 1987.

CASOY, Ilana. **Serial killers made in Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2004.

_____. **Serial killers**: louco ou cruel? Rio de Janiero: DarkSide Books, 2014.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. Vol.1. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discursos das mídias**. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2007.

CINEMA. Disponível em: http://www.adorocinema.com/series/serie-3004/temporada-21777/. Acesso em: 15 out. 2015.

CRIME CULTURE. **Gangster films**. Disponível em: http://www.crimeculture.com/?page_id=1501. Acesso em: 23 mar. 2017.

DEXTER BRASIL. Disponível em: http://www.dexterbrasil.com. Acesso em: 23 set. 2013.

DUFOUR, Dany-Robert. **A cidade perversa**: liberalismo e pornografia. 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

DURÃO, Fabio Akcelrud; ZUIN, Antonio; VAZ, Alexandre Fernandez (orgs). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008.

FECHINE, Yvana. A programação da TV no cenário de digitalização dos meios: configurações que emergem dos *reality shows*. In: FREIRE FILHO, João (Org.). **A TV em transição**: tendências de programação no Brasil e no mundo. Porto Alegre: Sulina, 2009.

FERREIRA, Fabio Alves. Para entender a Teoria do Discurso de Ernesto Laclau. In: **Revista Espaço Acadêmico**. Nº127. Dezembro de 2011. Ano XI. Disponível em: http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&ved=0CDkQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.periodicos.uem.br%2Fojs%2Findex.php%2FEspacoAcademico%2Farticle%2Fdownload%2F12438%2F8335&ei=gAaNUqOfEsHNsQTf0oH4CA&usg=AFQjCNET-o6z8mmkaVe_0yoraZCItS6etA&bvm=bv.56643336,d.cWc . Acesso em: 19 nov. 2013.

FILINICH, Maria Isabel. Figuras da manipulação. **Revista Galáxia**, São Paulo, n.10, p. 67-86, dez. 2005.

FILMSITE. **Crime & gangster films**. Disponível em: http://www.filmsite.org/crimefilms.html. Acesso em: 23 mar. 2017.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 15.ed. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

FONTANILLE, J. & ZILBERBERG, C. Tensão e significação. São Paulo: Discurso Editorial, Humanitas, FFLCH/USP, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso***:* aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 2002.

_____. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2007.
GARRIDO, Vicente. *O psicopata*: um camaleão na sociedade atual. São Paulo: Paulinas, 2005.

_____. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975; trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Penguin e Companhia das letras, 2011.

GALLO, Silvio (org.). **Ética e cidadania**: caminhos da filosofia. Elementos para o ensino de filosofia. São Paulo: Papirus, 2003.

GENZLINGER, Neil. **A serial killer study** (Movies, Performing Arts/Weekend Desk). The New York Times [0362-4331]. p.C8, 2011.

GORENDER, Miriam Elza. **Serial Killer**: o novo herói da pós-modernidade. Estudos de psicanálise. Aracaju, n.34, p.117-122. Dez.2010. Disponível em: http://www.cbp.org.br/serialkillernovoheroi.pdf . Acesso em: 6 abr. 2013.

GORZ, André. **O imaterial: conhecimento, valor e capital**. São Paulo: Annablume, 2005.

GREENE, Richard (org.). **Dexter and philosophy**. Ed. Pub Group West. 2011.

GREIMAS, A.J; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

HILL, Manuela Magalhães; HILL, Andrew. **Investigação por questionário**. 2 ed. Lisboa: Editora Sílabo, 2005.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOWARD, Douglas L. (org). **Dexter**: investigating cutting edge television. New York: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2010.

HOWARTH, D; NORVAL, A; STAVRAKAKIS, Y. **Discourse theory and political analysis**. Nova Iorque: Manchester U.P, 2000.

IMDB. Disponível em: http://www.imdb.com. Acesso em: 5 jul. 2013.

_____. Quotes for Dexter Morgan: character. Disponível em: http://www.imdb.com/character/ch0026519/quotes. Acesso em: 6 mar. 2017.

JULIEN, Philippe. **Psicose, perversão, neurose**: a leitura de Jacques Lacan. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

KRUTNIK, Frank. **In a lonely street**: film noir, genre, masculinity. New York: Routledge, 1991.

LACAN, Jacques. **Le Séminaire 11**. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Paris, Seuil, 1973.

_____. Kant com Sade. In:____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LACLAU, E.; MOUFFE, C. **Hegemony and socialist strategist**. Londres: Verso, 1985.

LANDOWSKI, Eric. **Sociossemiótica**: uma teoria geral do sentido. **Galáxia** (São Paulo, *Online*), n.27, p.10-20, jun.2014.

LEBRUN, Jean-Pierre. **A perversão comum**: viver juntos sem outro. Rio de Janeiro: Campo Matêmico, Companhia de Freud, 2008.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 3 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

_____. **O sujeito na tela**: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MACHADO, Marcia Benetti. **O jornalismo como gênero discursivo**. Galaxia, v.8, n.15, SP, Educ, 2008.

MARTIN, Brett. **Homens difíceis**: os bastidores do processo criativo de Breaking bad, Família Soprano, Mad men e outras séries revolucionárias. São Paulo: Aleph, 2014.

MARTINS, Moisés de Lemos. **Crime e castigo**: práticas e discursos. Braga: Barbosa&Xavier Lda., 2000.

MEDIA COMMONS. **Dexter and film noir**: lila the femme fatale. Disponível em: http://mediacommons.futureofthebook.org/imr/2009/11/02/dexter-and-film-noir-lila-femme-fatale. Acesso em: 23 mar. 2017.

MITTELL, Jason: **Genre and television**: from cop shows to cartoons in american culture. New York: Routledge, 2004.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; PELEGRINI, Christian. Narrativas complexas na ficção televisiva. In: Contracampo. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação. UFF. Niterói. Ed. 26, 2013.

NAREMORE, James. **More than night**: film noir in its contexts. California: University os California Press, 2008.

NASIO, Juan-David. **Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. **O olhar em psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

NAZÁRIO, Luiz. **À margem do cinema**. 1ª ed. 1986. Coleção Belas Artes. São Paulo: Nova Stella, 1986 a.

_____. **Da natureza dos monstros**. São Paulo, 1983.

_____. **O medo no cinema**. São Paulo: Colégio Bandeirantes, 1986 b.

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. New York: Routledge, 2000.

NEWTON, Michael. **A enciclopédia de serial killers**. Editora Madras, 2008.

OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEXEIRA, Lucia (orgs) **Linguagens na comunicação**: desenvolvimento de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. (org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editora, 2004.

PEIRSE, Alison. In a lonely place? Dexter and film noit. In: HOWARD, Douglas L. (org). **Dexter**: investigating cutting edge television. New York: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2010.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Análise do texto visual**: a construção da imagem. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2013.

_____. **Semiótica visual**: os percursos do olhar. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2015.

PONTUSO, James F. Dexter SPQR. In: GREENE, Reisch, Robison-Greene (org.). **Dexter and philosophy**: mind over spatter. Chicago: Open Court, 2011.

PRADO, J.L.A. **Convocações biopolíticas comunicacionais**. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2013.

_____. **O objeto impossível do Cinema**. In: DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Aba Lucilia (orgs). A criação do desejo. Coleção cinema e psicanálise. v1. São Paulo: nVersos, 2012.

_____. **Brecha na comunicação**: Habermas, o Outro, Lacan. São Paulo: Hacker Editores: Cespuc, 1996.

_____; PRATES, V. Regimes de convocação do ambientalismo nas revistas brasileiras de negócios. In: **Brazilian Journalism Research**. Volume 8, nº2. 2012. p.173-191.

QUINET, Antonio. **Um olhar a mais**: ver e ser visto na psicanálise. 2ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

RAMALHO e OLIVEIRA, Sandra R. Breve análise de fotografia de Pierre Verger: o evidente e o sutil. In: **Revista de cinema da UFRB**, Cine Cachoeira, 2012. Disponível em: http://www.ufrb.edu.br/cinecacachoeira/.../breve-analise-de-fotografia-de-pierre->. Acesso em: 25 mai. 2013.

REDEPSI. TRIPICCHIO, Adalberto (org.). **Dicionário: foraclusão**. Disponível em: http://www.redepsi.com.br/2008/02/14/foraclus-o-ou-forclus-o/. Acesso em: 6 abr. 2017.

RICHES, Simon; FRENCH, Craig. The ethics of a serial killer: Dexter's moral character and the justification of murder. In: HOWARD, Douglas L. (org). **Dexter**: investigating cutting edge television. New York: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2010.

RIFKIN, Jeremy. **A era do acesso: a transição de mercados convencionais para networks e o nascimento de uma nova economia**. São Paulo: Makron Books, 2001.

RODRIGUES, Silvia Viana. **Rituais de sofrimento**. São Paulo: Boitempo, 2012.

RODRIGUES, Sonia. **Como escrever séries**: roteiro a partir dos maiores sucessos da TV. São Paulo: Aleph, 2014.

RODRIGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora**: da linguagem audiovisual. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

SCHMID, David. The devil you know: Dexter and the "goodness"of american serial killing. In: HOWARD, Douglas L. (org). **Dexter**: investigating cutting edge television. New York: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2010.

SHAVIRO, Steven. **The cinematic body**. USA: University of Minnesota Press, 2011.

_____. **O corpo cinemático**. São Paulo: Paulus, 2015.

SIMPSON, Philip L. **Psycho Paths**: trancking the serial killer through contemporary American film and fiction. United States of American: Southern Illinois University, 2000.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

TRIVINHO, Eugênio. **A dromocracia cibercultural**: lógica da vida humana na civilização mediática avançada. São Paulo: Paulus, 2007.

TURCKER, Christoph. **Sociedade excitada**. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2010.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. **Como ler Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. **Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock**. 1ª ed 5ª reimp. Buenos Aires: Manantial, 2011.

ZUIN, Antônio A. S. Morte em vídeo: necrocam e a industria cultural hoje. In: DURÃO, Fabio Akcelrud; ZUIN, Antonio; VAZ, Alexandre Fernandez (orgs). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANEXO A

LISTA DE FILMES – CRIME / SERIAL KILLER

	NOME DO FILME	ANO	IMDb[123]
1.	*Das Cabinet des Dr. Caligari* (O Gabinete do Doutor Caligari)	1920	8,1
2.	*The Lodger: a story of the London fog* (O Inquilino)	1927	7,3
3.	*M* (M – O Vampiro de Düsseldorf)	1931	8,4
4.	*The black cat* (O gato preto)	1934	7,2
5.	*Shadow of a Doubt* (Sombra de uma Dúvida)	1943	8,0
6.	*Arsenic and Old Lace* (Este Mundo É um hospício)	1944	8,0
7.	*Bluebeard* (Barba Azul)	1944	6,0
8.	*The Spiral Staircase* (Silêncio nas trevas)	1946	7,5
9.	*Monsieur Verdoux*	1947	8,0
10.	*The Night Of Hunter* (O Mensageiro do Diabo).	1955	8,0
11.	*The Devil Strikes At Night* (O Diabo Ataca A Noite)	1957	7,5*
12.	*Psycho* (Psicose)	1960	8,5
13.	*Peeping Tom* (A Tortura do Medo)	1960	7,7
14.	*Landru* (A verdadeira história do Barba Azul)	1963	6,6*
15.	*Angel's Flight*	1965	6,5*
16.	*The Boston Strangler* (O homem que odiava as mulheres)	1968	7,1
17.	*No Way To Treat a Lady* (Uma face para cada crime)	1968	7,1
18.	O bandido da Luz Vermelha (filme brasileiro)	1968	7,5
19.	*10 Rillington Place* (O Estrangulador de Rillington Place)	1971	7,6
20.	*Dirty Harry* (Perseguidor Implacável)	1971	7,8
21.	*Frenzy* (Frenesi)	1972	7,5
22.	*Magnum Force* (Magnum 44)	1973	7,2
23.	*Tightrope*	1972	7,4*
24.	*Badlands* (Terra de Ninguém)	1973	7,9
25.	*The Day of the Jackal* (O dia do Chacal)	1973	7,8
26.	*The Texas Chain Saw Massacre* (O massacre da serra elétrica)	1974	7,5
27.	*Death Wish* (Desejo de Matar)	1974	7,0
28.	Profondo Rosso (Prelúdio Para Matar –EUA: *Deep Red*)	1975	7,7
29.	*Eyes of Laura Mars* (Os olhos de Laura Mars)	1978	6,1
30.	*Halloween* (Halloween – A noite do terror)	1978	7,9
31.	*Cruising* (Parceiros da Noite)	1980	6,4
32.	*Maniac* (O Maníaco)	1980	6,5
33.	*Dressed to Kill* (Vestida para matar)	1980	7,1
34.	*Halloween II* (Halloween 2 – o pesadelo continua)	1981	6,5
35.	*Halloween III: season of the witch* (Halloween III: a noite das bruxas)	1982	4,6
36.	*Psycho II* (Psicose 2)	1983	6,4
37.	*Sudden Impact* (Impacto fulminante)	1983	6,6
38.	*Manhunter* (Dragão Vermelho)	1986	7,2
39.	*Psycho III* (Psicose 3)	1986	5,3
40.	*Henry: Portrait of a serial killer* (Retrato de um Assassino) / baseado em fatos reais	1986	7,0
41.	*Black Widow* (O mistério da viúva negra)	1987	6,3
42.	*The Rosary Murders* (O mistério do Rosário Negro)	1987	5,7*
43.	*A nightmare on Elm Street 3: dream warriors* (A hora do pesadelo 3 – os guerreiros dos sonhos)	1987	6,6
44.	*Cop* (Um Policial Acima da Lei)	1988	6,4
45.	*Maniac Cop* (*Maniac Cop* - O Exterminador)	1988	6,0
46.	Jack – O estripador	1988	7,7
47.	*The Dead Pool* (Dirty Harry na lista negra)	1988	6,3
48.	*Sea of love* (Vítimas de uma paixão)	1989	6,8

[123] Avaliação realizado no site IMDb. O usuário que assistiu o filme dá uma nota de 0 a 10, sendo 10 a maior nota. Disponível em: http://www.imdb.com. Acesso em: 3 dez. 2016.

* Menos de 1000 votos.

** Nota alta, mas somente 10 votos. Por isso não vamos considerer a nota como relevante.

49.	*Halloween 5* (*Halloween* 5 - A vingança de *Michael Myers)*	1989	5,2
50.	*Psycho IV: The beginning* (Psicose 4 – O início)	1990	5,5
51.	*The Silence of the Lambs* (O Silêncio dos Inocentes)	1991	8,6
52.	*Basic Instinct* (Instinto Selvagem)	1992	6,9
53.	*To catch a killer*	1992	7,5
54.	*Jennifer* 8 (Jennifer 8 – a próxima vítima)	1992	6,2
55.	*Man Bites Dog* (Aconteceu perto da sua casa)	1992	7,6
56.	*La Madre Muerta*	1993	7,2*
57.	*In the Line of Fire* (Na linha do fogo)	1993	7,2
58.	*Kalifornia* (Kalifornia - uma viagem ao inferno)	1993	6,7
59.	*Kika* (filme espanhol de Pedro Almodóvar)	1993	6,5
60.	*Malice* (Malícia)	1993	6,4
61.	*Natural Born Killers* (Assassinos por natureza)	1994	7,3
62.	*Se7en* (*Seven:* os sete pecados capitais)	1995	8,6
63.	*Citizen X* (Cidadão X)	1995	7,6
64.	*Copycat* (Copycat- A vida imita a morte)	1995	6,6
65.	*Halloween: the curse of Michael Myres* (Halloween 6- a última vingança)	1995	5,0
66.	*Killer: a journal of murder* (Confissões de um assassino)	1995	6,4
67.	*Tesis* (Morte ao vivo)	1996	7,5
68.	*Freeway* – Sem saída	1996	6,9
69.	*Scream* (Pânico)	1996	7,2
70.	*Kiss The Girls* (Beijos que matam)	1997	6,6
71.	*Nightwatch* (O principal suspeito)	1997	6,2
72.	*Switchback* (Um assassino à solta)	1997	6,4
73.	Scream 2 (Pânico 2)	1997	6,1
74.	*Fallen* (Possuídos)	1998	7,0
75.	Psycho (Psicose) – refilmagem do clássico de 1960	1998	4,6
76.	*The Summer of Sam* (O verão de Sam)	1999	6,6
77.	The Bone Collector (O colecionador de ossos)	1999	6,7
78.	Ressurrection (Ressurreição – retalhos de um crime)	1999	6,2
79.	In Dreams (A premonição)	1999	5,5
80.	8MM (8mm - oito milímetros)	1999	6,5
81.	*Crimson Rivers* (Rios vermelhos)	2000	6,9
82.	*American Psycho* (Psicopata americano)	2000	7,6
83.	*After Alice* (Visões perigosas)	2000	5,3
84.	*The Sight* (Visões – Você pode me ajudar?)	2000	6,2
85.	*The watcher* (O observador)	2000	5,3
86.	*The cell* (A cela)	2000	6,3
87.	*Scream* 3 (Pânico 3)	2000	5,5
88.	*In the light of the moon* (*Ed Gein* – O serial killer)	2000	5,6
89.	*Hannibal*	2001	6,8
90.	*Along Came a Spider* (Na teia da aranha)	2001	6,3
91.	*Scary Movie* 2 (Todo mundo em pânico 2)	2001	5,3
92.	*From Hell* (Do inferno) - releitura de Jack O estripador	2001	6,8
93.	*The Pledge* (A promessa)	2001	6,8
94.	*Red Dragon* (Dragão vermelho)	2002	7,2
95.	*D-Tox*	2002	5,3
96.	*Murder by Numbers* (Cálculo mortal)	2002	6,1
97.	*Insomnia* (Insônia)	2002	7,2
98.	*Ted Bundy*	2002	5,9
99.	*Frailty* (A Mão do Diabo)	2002	9,3**
100.	*Dahmer* (Dahmer – mente assassina)	2002	5,6
101.	*Blood Work* (Dívida de sangue)	2002	6,4
102.	*High Crimes* (Crimes em primeiro grau)	2002	6,3
103.	*Halloween: Resurrection* (Halloween – Ressurreição)	2002	4,1
104.	*Salinui chueok* (Memórias de um assassino)	2003	8,1
105.	*In the Cut* (Em carne viva)	2003	5,3
106.	*Gacy*	2003	4,7

107.	*Monster* (Monster – Desejo assassino)	2003	7,3
108.	*Evilenko*	2004	6,2
109.	*The Hillside Strangler* (O estrangulador)	2004	5,3
110.	*Suspect Zero* (Suspeito zero)	2004	5,9
111.	*Starkweather* (Fúria assassina)	2004	4,9
112.	*Taking lives* (Roubando vidas)	2004	6,2
113.	*Helter Skelter* – baseado em fatos reais	2004	6,5
114.	*Mindhunters* (Caçadores de mentes)	2004	6,4
115.	*Twisted* (A Marca)	2004	5,2
116.	*Saw* (Jogos Mortais)	2004	7,7
117.	*Wolf Creek* (*Wolf Creek* – Viagem ao inferno)	2005	6,3
118.	*Saw* II (Jogos mortais 2)	2005	6,6
119.	*Antibodies: evil is a virus* (Antikörper)	2005	7,1
120.	*The hunt for the BTK killer* (Caçada ao assassino BTK)	2005	5,8
121.	*Perfume: The story of a murderer (*Perfume: a história de um assassino)	2006	7,5
122.	*Raising Jeffrey Dahmer*	2006	4,1*
123.	*Saw* III (Jogos mortais)	2006	6,2
124.	*Basic Instinct 2 (*Instinto selvagem 2)	2006	4,2
125.	*Karla* (Karla: paixão assassina)	2006	5,5
126.	*Sweeney Todd: the demon barber of fleet street* (Sweeney Todd: o barbeiro demoníaco da rua Fleet)	2007	7,4
127.	*Mr. Brooks* (Instinto Secreto)	2007	7,4
128.	*The Brave One* (Valente)	2007	6,8
129.	*Zodiac* (Zodíaco)	2007	7,7
130.	*Death Proof* (À prova de morte)	2007	7,1
131.	*Anamorph* (*Anamorph* - A arte de matar)	2007	5,5
132.	*Saw* IV (Jogos mortais 4)	2007	5,9
133.	*The Alphabet Killer* (O assassin do alfabeto)	2008	5,3
134.	*The Hunt for the BTK Killer (*Caçada ao assassino BTK)	2008	5,8
135.	*Bathory* (Condessa de sangue)	2008	6,0
136.	*Chugyeogja - Chaser* (O caçador)	2008	7,9
137.	*Drifter: Henry Lee* Lucas	2009	4,1*
138.	*Saw* VI (Jogos mortais 6)	2009	6,0
139.	*The Lovely Bones* (Um olhar do paraíso)	2009	6,7
140.	*Dahmer vs. Gacy*	2010	2,5*
141.	*The Killer Inside Me* (O assassino em mim)	2010	6,1
142.	*I Saw the Devil* (Eu vi o diabo)	2010	7,8
143.	Porto dos mortos (filme brasileiro) – *Beyond the Grave*	2010	4,2*
144.	*Saw* 3D (Jogos mortais – o final)	2010	5,6
145.	Luz nas Trevas – O retorno do bandido da luz vermelha (filme brasileiro)	2010	6,2*
146.	*Män som hatar ksinnor* (O homem que não amava as mulheres)	2009	7,8
147.	*Faces in the crowd* (Visões de um crime)	2011	5,8
148.	*Blitz*	2011	6,2
149.	*Scream* 4 (Pânico 4)	2011	6,2
150.	*The River Murders* (Relações criminosas)	2011	5,3
151.	*The girl with the dragon tattoo* (O homem que não amava as mulheres)	2011	7,8
152.	*Smiley* (A face da morte)	2012	3,5
153.	*The Raven* (O corvo)	2012	6,4
154.	*Gone* (12 horas)	2012	5,9
155.	*The iceman* (O homem do gelo)	2012	6,9
156.	*House of Manson*	2014	5,6*
157.	Cruel	2014	6,6*