

## Aqui há dragões: o serial killer e a banalidade do monstro<sup>1</sup>

Bernardo Demaria Ignácio BRUM<sup>2</sup>  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

### RESUMO

De acordo com Warwick (2006), os assassinatos de Whitechapel entre 1888 e 1891 criam a partir dos crimes de Jack, O Estripador a figura do assassino em série, popularizada ao longo dos séculos XX e XXI com obras ficcionais inspiradas em casos reais. Após conceituarmos na introdução o conceito de monstro, iremos partir da hipótese de como o serial killer substitui figuras sobrenaturais clássicas afinando a linha entre ficto e fato. A partir do conceito de devir-monstro, pensa-se no criminoso como um monstro normativo, matando para afirmar seu poder. Refletiremos tal poder expresso a partir da leitura de mal irrefletido mirando corpos passíveis de destruição; ótica que parte da figura do humano, criador dos limiares de onde surgem os monstros. Para materializar o grande predador da cultura contemporânea e seus caçadores, pensamos como tal leitura aplicada a icônicos filmes e séries podem ajudar a refletir seus impactos e complexidades.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema; séries; assassinos em série; monstros; representação.

### Introdução

*Porque há certas estradas que você não deveria seguir. Porque mapas costumavam dizer: "Aqui há dragões". Agora não dizem mais. Mas isso não significa que os dragões não estão lá.*

Lorne Malvo (FARGO, 2014-)

Para discutir assassinos seriais como novos monstros na cultura popular é necessário perceber o entrecruzamento de ambos os conceitos, isto é, uma leitura crítica de quando o medo do desconhecido deixa de residir em figuras folclóricas como vampiros e lobisomens e passa a habitar em medos urbanos de indivíduos à margem da lei cometendo assassinatos. Para capturar a essência o assassino em série como ameaça

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, 24º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação pela UERJ. Formado em Jornalismo pelo Centro Universitário Carioca e Mestre em Comunicação Social pela UERJ. Bolsista CAPES. Organizador do Simpósio Discente Territórios, Tecnologia Cultura - TETECUL no PPGCOM-UERJ. Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8881604524185552>. Contato: [bernardodibrum@gmail.com](mailto:bernardodibrum@gmail.com).

no inconsciente coletivo, partimos da hipótese da construção do monstro como um discurso político.

A palavra monstro vem do latim *monstrum*, do verbo *monstrare* (indicar, mostrar), designando uma indicação de mau presságio, uma interpretação recorrente em arquetípicas histórias fantásticas: por exemplo, o mito do lobisomem surge na Antiga Grécia quando o Rei Licaón é amaldiçoado por Zeus, transformando-se em lobo. Pode-se descrever nesse sentido a monstrosidade como o indivíduo sob o risco do Outro, que habita o limiar do fantástico - como os meio-homens da mitologia, entre eles o Minotauro, centauros e sátiros - podendo ter um potencial de trazer o indivíduo para o seu limiar: podemos pensar na mordida do vampiro, que Bram Stoker descreve em *Drácula* (1897) como capaz de tornar pessoas comuns em outro vampiro. Assim,

O monstro, ao contrário, nas suas mais diferentes formas, não está fora, mas no limite do humano. Um limite “interno”, produtor de figuras estranhas em relação às quais não deixamos de nos perguntar se são efetivamente humanas, já que nos surgem como “desfiguração” do Mesmo no Outro. (TUCHERMAN, 2012, p. 78)

A qualidade monstruosa pode habitar tanto no plano físico, com seres híbridos como as sereias, quanto simbólico, como a visão ocidental de dragões encarnando conceitos negativos como a maldade. O monstro representa a angústia de tornar-se, um “intervalo” entre pessoa e animal ou divindade que José Gil (2000) chama de “devir-monstro”. Se nas culturas antigas há o entendimento de povos fantásticos como ninfas, elfos e fadas, a iconografia cristã os transforma através de uma cisão entre a ordem e o maravilhoso, como aponta Tucherman (2012, p. 88). A anomalia, sob essa lógica, é capaz de tornar o corpo estranho, ameaçando a alma humana. As mudanças culturais e científicas também impõem sua própria interpretação:

Assim, insistimos na grande transformação que sofre a monstrosidade na Renascença: o interesse pelos nascimentos monstruosos impõe-se totalmente, apagando as raças fabulosas. É o próprio corpo do homem que muda, assim como a sua representação e o seu modo de viver o espaço e o tempo. (GIL, 2000, p. 175)

Estar consciente da anomalia é incômodo; por exemplo, a Criatura de *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* (1818), de Mary Shelley, é uma aberração inteligente feita de partes humanas, e Gregor Samsa em *A Metamorfose* (1915), de Franz Kafka, se transforma em um gigantesco inseto ainda capaz de pensar e sentir

emoções. O medo de contemplar o horror do limiar é para Jeffrey Jerome Cohen (2000, p. 53) o que torna o conceito interessante; para o autor, o monstro “é o fragmento abjeto que permite a formação de todos os tipos de identidade — pessoal, nacional, cultural, econômica, sexual, psicológica, universal, particular”, que “nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão” (idem, p. 55).

Muitos estudiosos argumentam a função do monstro como figura desviante - pode-se citar *Carmilla* (1872), personagem-título do livro de Sheridan Le Fanu, uma vampira lésbica que seduz uma virgem inocente, ou *A Sombra Sobre Innsmouth* (1936), onde H.P. Lovecraft descreve moradores monstruosos de uma vila nascidos do cruzamento entre humanos e criaturas marinhas; uma leitura do monstro como resultado do comportamento transgressor.

Podemos entrecruzar a figura do assassino com a do monstro através da leitura de Tucherman (2012, p. 91) da figura do *freak*, pertencente ao momento de “individuação dos monstros”. Por muito tempo, a categoria foi dedicada a pessoas com nanismo, pessoas intersexo, gêmeos siameses, entre outros, notados como desvios do “natural” e até mesmo “punições” por desvios de conduta dos genitores. Eles serão agregados à lógica do espetáculo através dos *freak show* no século XIX, pensados como “uma teatralização, um show ao vivo da reunião do que não se reúne” (idem, p. 98), uma lógica de espanto domesticado, do interesse de quem adentra esse tipo de espetáculo (idem, p. 102).

À época do auge dos *freak shows*, outros movimentos operam o encontro do Um, descrito por Tucherman (2012, p. 103) como “o inglês vitoriano, branco e racional”, com o Outro, descrito como “irracional, anormal e materializado” (ibidem): primeiro, a psicanálise convencionava o transtorno de comportamento antissocial conhecido como psicopatia ou sociopatia, documentado ainda no século XIX. Segundo, surge a figura do assassino em série, tornado famoso através do caso nunca solucionado de Jack, O Estripador, no distrito periférico inglês de Whitechapel, reunindo vários clichês pelos quais viria a ser conhecido: a escolha preferencial de vítimas (mulheres que trabalhavam com prostituição), um *modus operandi* específico para os assassinatos e grande cobertura midiática da investigação. Warwick (2006, p. 554) diferencia os assassinatos ocorridos em Whitechapel de Jack, O Estripador: o segundo seria “um

construto discursivo que emergiu desses assassinatos”, sendo “não um ato deliberado de invenção, mas um processo complexo de acumulação de ideias e representações”. Para a autora, a criação discursiva do assassino de Whitechapel conjuga o momento histórico de como as grandes cidades viam uma explosão de violência e o desenvolvimento de ciências como a criminologia e a psicologia, porém não perdendo a conexão com o imaginário gótico

A ficção gótica em si é uma das formas de onde o gênero de ficção de detetives emerge nesse período, e em relação com Jack, O Estripador o entrelaçamento é mais óbvio nas múltiplas maneiras em que o detetive ficcional Sherlock Holmes e os monstros góticos, Senhor Hyde e Drácula (que apareceu em 1897), foram colocados juntos em romances e novelas desde então. Também há um processo nítido de importação/exportação dessas imagens entre a Bretanha e os Estados Unidos. A adoção americana das formas culturais de Romantismo e Gótico no século XIX significa que esse conjunto de ideias tornou-se parte do imaginário cultural Americano, e as histórias britânicas vitorianas de detetive e mistério encontraram uma grande audiência através do Atlântico. As estruturas e figuras dessas ficções portanto facilmente sustentou o trabalho de perfilamento do FBI dos anos 1980, sendo então re-importado para a Bretanha através da prática de perfiladores britânicos e o consumo de mídia americana. (WARWICK, 2006, p. 558)

Obviamente, Jack não foi o primeiro criminoso a cometer homicídios de maneira patológica. Mas, na perspectiva antiga, tais atos deveriam ser de monstros sobrenaturais:

Por conta da natureza viciosa de tais atos (...) pessoas pré-modernas acreditavam que uma força sobrenatural, tal como um vampiro ou lobisomem (do que um homem), deveria ser responsável. (...) Um ofensor, Gilles Garnier, que atacou sexualmente, matou, canibalizou e enforcou várias crianças, usou licantropia - considerado um fenômeno médico válido - como defesa do seu julgamento em 1573. (SCHLESINGER, 2008. p. 18)

Muitos assassinos seriais receberam epítetos na mídia os identificando como monstros: Albert Fish foi chamado de “O Lobisomem de Wysteria”; Peter Kürten, de “O Vampiro de Düsseldorf”; Ed Gein, de “O Carniçal de Plainfield”; Ed Kemper, de “O Titã Louco” e “O Ogro de Aptos”, entre outros. Mas mesmo existido há tempos, uma

conjunção de fatores contribuiu para sua ascensão como monstro contemporâneo; se antes reconhecíamos monstros, de acordo com Tucherman (2012, p. 80) a partir do nosso “orgulho de sermos homens, corpos racionais como nossos espíritos”, ao chegar no século XX, o horror presenciado pela ação humana em episódios como o Holocausto nazista nos dariam vergonha da nossa humanidade.

O entrecruzamento entre o perigo do monstro e a patologia mental humana criaram um arquétipo popular, onde analisaremos aqui sua formação e desenvolvimento através de quatro obras audiovisuais: *Psicose* (1960), que populariza o tema e influenciou subgêneros de terror sobre assassinos como o *giallo* e o *slasher*, *O Silêncio dos Inocentes* (1991), que influencia a aproximação desse tipo de narrativa com o real, *Zodíaco* (2007) e a série de televisão *Mindhunter* (2017-2019), que adaptam fatos reais para o cinema.

### ***Psicose* (1960) e *O Silêncio dos Inocentes* (1991): materializando o assassino**

Diretores não demorariam a representar o fenômeno do assassino serial no cinema: o expressionismo alemão nos daria os clássicos *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene e *M, O Vampiro de Dusseldorf* (1931), de Fritz Lang sobre o fenômeno. Porém, o diretor inglês Alfred Hitchcock, que já havia abordado o tema em *O Inquilino Sinistro* (1927), foi o responsável por popularizar o tema com o seu maior clássico, *Psicose* (1960); junto com o controverso contemporâneo *A Tortura do Silêncio* (1960), de Michael Powell e Emeric Pressburger, que compartilhava similaridades com seu assassino *voyeur*, podemos colocar que o filme estabeleceu o *serial killer* como um novo tropo cinematográfico.

Isso se dá por conta do que Matos (2013, p. 67-68) afirma sobre o legado da obra em influenciar os filmes de assassino em série, influenciando os filmes italianos *giallo* e os filmes *slasher* dos Estados Unidos, devido a uma carga de violência que impressionou à época, consagrada na famosa cena do chuveiro e pela construção do assassino Norman Bates: “Diferentemente de uma abordagem voltada propriamente para o contexto social, como as produções de Fritz Lang, *Psicose* se propôs a expor ideias sobre o que leva um assassino a cometer seus crimes, dentro de uma reflexão psicológica” (ibidem).

Adaptado do livro homônimo de Robert Bloch lançado em 1959, *Psicose* foi

inspirado da prisão do criminoso Ed Gein em 1957. Como o assassino da vida real, o personagem Norman Bates teve uma infância conturbada, obcecado pela figura materna e tido até a descoberta dos seus crimes como um indivíduo acima de qualquer suspeita.

Na literatura e cinema, o tropo narrativo é o que Michael Rizzo (2014) define como “uma imagem universalmente identificada imbuída de várias camadas de significado contextual criando uma nova metáfora visual”. O caubói heroico do faroeste ou o detetive ambíguo do filme *noir* seriam tropos de seus gêneros por reunirem características identificáveis e discutíveis. Para interpretar o *serial killer* como um novo tropo de monstro, é necessário identificar suas características recorrentes. Em *Psicose*, podemos notar que

Bloch (...) foi pioneiro na “noção que o homem da porta vizinha pode ser um monstro insuspeito mesmo no microcosmo governado por fofocas da vida de cidade pequena (...). Sabendo relativamente pouco sobre Gein, Bloch ficou algo surpreso anos depois quando ele “descobriu quão perto o personagem imaginário que eu criei lembrava o verdadeiro Ed Gein tanto no comportamento quanto na motivação aparente”. (GURAN, 1999)

A palavra-chave que governa este monstro é a sua humanidade, isto é, um homem caçado não por especialistas no sobrenatural, mas por ciências como neurologia e psicologia:

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

A noção do crime patologizado impacta uma nova geração de filmes de horror, influenciando o subgênero de horror conhecido como *slasher*, onde, pelo menos em princípio, assassinos em filmes como *Aniversário Macabro* (1972), *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), *Quadrilha de Sádicos* (1977), *Halloween* (1978) e *Sexta-Feira 13* (1980) não eram bestas sobrenaturais, mas humanos comuns<sup>3</sup>. A violência explícita era

---

<sup>3</sup> Apesar das características sobrenaturais que o vilão Michael Myers apresenta no final do primeiro *Halloween* (1978) e que o vilão Jason Voorhees apresenta a partir de *Jason Vai para o Inferno: A Última Sexta-Feira* (1993) ressaltamos que, ao menos em princípio, os personagens são construídos como humanos disfuncionais: Myers matou a irmã e passou a vida em um

o fator de interesse dessas obras, com funções moralistas: Barbara Creed (1993), por exemplo, percebe a figura da “fêmea castradora”, seja a mãe de Jason, assassina de adolescentes sexualmente ativos em *Sexta-Feira 13*, por exemplo, ou a virgem promovida a heroína no arquétipo conhecido como *Final Girl*, que tem em em *Halloween* (1978) seu exemplo primordial.

A temática teria um amadurecimento a partir da década de 70, quando os agentes do FBI John E. Douglas e Robert K. Ressler conduziram pesquisas pioneiras de perfis criminosos entrevistando assassinos em série. Ressler é tido por muitos como o criador do termo *serial killer* em 1974, influenciado pelo chefe da polícia de Berlim, Ernst August Ferdinand Gennat (1880-1939), que usou o termo *serienmörder*. De acordo com Simpson (2000, p. 71), o agente do FBI aconselhou o escritor Thomas Harris na escritura do romance *Dragão Vermelho* (1981), mostrando os perfis psicológicos de Ed Gein, Richard Chase e Edmund Kemper. Harris afirma que, em agradecimento, seu personagem agente veterano do FBI Jack Crawford é modelado segundo Ressler. Simpson sugere, inclusive, que o apoio do FBI ao livro de Harris se dá justamente por conta da obra “santificar, até mesmo glorificar, a abordagem reativa da aplicação da lei ao crime violento (ibidem).

O livro de Harris é importante por ser uma das primeiras histórias protagonizadas por Will Graham, agente do FBI especialista em perfis criminais; além disso, introduz o célebre psiquiatra canibal Hannibal Lecter. Como aconteceu na vida real, as conversas de Graham com Lecter são fundamentais para o investigador prender o assassino em série foragido Francis Dolarhyde - assim como Norman Bates, inspirado em um assassino real, Dennis Rader. Lecter voltaria no romance *O Silêncio dos Inocentes* (1988), cuja adaptação cinematográfica de 1991 consagra a temática como um dos poucos filmes a conquistar no Oscar as principais categorias da premiação: Melhor Filme, Diretor, Roteiro, Atriz e Ator, com a performance de Anthony Hopkins como Lecter tornando-se icônica.

Pouco a pouco, o *serial killer* deixava os filmes de matança escapistas e adentrava no terreno do *thriller* policial, sendo “inventado” para a sociedade contemporânea; o perfil de vítimas, modo de agir e a cena do crime são percebidas

---

sanatório, enquanto Jason sobrevive a um incidente no Acampamento Crystal Lake e cresce em uma floresta, tornando-se selvagem e agressivo com o passar dos anos.

como onde se materializa a fantasia de criação do assassino, dissolvendo a distinção entre sujeito e espaço em uma notada influência gótica (WARWICK, 2006, p. 561). Como a tragédia de Roderick Usher era exposta pela sua casa em *A Queda da Casa de Usher* (1839), de Edgar Allan Poe, o assassino é narrado para o público através de elementos identificáveis como armas, proximidade entre os crimes, gênero e/ou grupo étnico da vítima, sinais ou não de luta e afins.

Essa influência gótica é compartilhada pela percepção de Alexandra Warwick (2006, p. 556) no legado da ficção criminal na abordagem real dos crimes. Afinal, os crimes eram reportados de forma seriada, descrito pela autora como “o modo dominante de publicação da ficção Vitoriana, e a história curta (especialmente a história de detetive) era um elemento popular do periódico”. O assassino em série é marcado pela repetição, bem como os autores da ficção do assunto e o consumo do público. Outra influência é nos investigadores: para Philip L. Simpson (2000, p. 79), “a ontologia de todo o processo hiperracional de perfis como canonizado pelo Departamento Federal de Investigação está na ficção de detetives”, com detetives reais acreditando na “habilidade de pistas formarem uma corrente dedutiva de lógica”; o agente John E. Douglas, por exemplo descreve com orgulho ser chamado de “Sherlock Holmes moderno do FBI” por um jornal. (DOUGLAS e OLSHAKER, 2017, p. 30). A percepção de serem versões modernas do caçador Abraham Van Helsing, arqui-inimigo de Drácula, está no título dos livros de Ressler *Whoever Fights Monsters: My Twenty Years Tracking Serial Killers for the FBI* (“Aquele que Luta com Monstros: Meus Vinte Anos Rastreamento Assassinos em Série Para o FBI”, 1992), e *I Have Lived in the Monster: Inside the Minds of the World's Most Notorious Serial Killers* (“Eu Vivi no Monstro: Dentro das Mentes dos Assassinos em Série Mais Famosos do Mundo”, 1998).

A trama do assassino caçado pelo detetive marca um período de grandes mudanças sociais; para Philip Simpson (2000, p. 28), o Gótico é “cheio de ambiguidade, perversão sexual, descentramento, auto-referencialidade, repetição e exagero, produto do selvagem e do incivilizado”. Essa disputa entre transgressão e investigação acaba por tomar um novo movimento que coloca tal campo da ficção em um mais próximo do real.

### ***Zodíaco* (2007), *Mindhunter* (2017-2019): a violência do real**

Se o *serial killer* nasce da individuação do autor do ato monstruoso, ao longo da história do cinema a sua apresentação muitas vezes difere de um indivíduo ordinário. O diretor David Fincher, por exemplo, afirma que na vida real os assassinos em série são “seres tristes, muitas vezes patéticos, que tiveram experiências de vida terríveis e cometeram atos horrendos”<sup>4</sup>, lógica que introjeta nos seus projetos *Zodíaco* (2007) e *Mindhunter* (2017-2019). As obras retratam momentos icônicos da história estadunidense: a investigação do Assassino do Zodíaco, famoso por matar ao menos cinco vítimas entre 1968 e 1969 e escrever cartas publicadas em jornais até 1974, com sua identidade nunca tendo sido revelada, e a criação do projeto de entrevistar criminosos violentos capitaneado por Douglas e Ressler em 1977.

*Zodíaco* acompanha a jornada obsessiva do cartunista do San Francisco Chronicle Robert Graysmith (Jake Gyllenhaal) pelo assassino. Ao fazer um filme sobre um assassino nunca identificado, a obra de Fincher serve como comentário sobre os detetives amadores incluindo o público, obcecado por assassinos em série. Fincher também opina que o envio de cartas do Zodíaco publicadas pelo San Francisco Chronicle do Zodíaco acaba se tornando “muito mais gratificante e mais sedutor do que o que ele começou a fazer”<sup>5</sup>. A obsessão também é criticada quando o jornalista Paul Avery (Robert Downey Jr.) cita que “morrem mais pessoas na região Bay Area a cada três meses do que esse idiota jamais matou”; apesar da exposição midiática, segundo o FBI, o homicídio serial é um evento relativamente raro, não somando mais que 1% de todos os assassinatos anuais dos Estados Unidos<sup>6</sup>.

A aproximação do real, para Rodewald (2022, p. 96), se dá pela falha; parte fundamental do filme de David Fincher é um protagonista imperfeito fadado a aceitar que a “anormalidade assassina é parte da sociedade”. Para a autora (idem, p. 93), a

---

<sup>4</sup> David Fincher: “Não é necessário contratar estrelas, podemos criar algumas novas”.

Disponível em:

[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/12/cultura/1507802096\\_341789.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/12/cultura/1507802096_341789.html). Acesso em 17/08/2023.

<sup>5</sup> David Fincher on Zodiac. Disponível em:

<https://timesofindia.indiatimes.com/bangalore-times/david-fincher-on-zodiac/articleshow/2218128.cms>. Acesso em 17/08/2023.

<sup>6</sup> 5 Myths about Serial Killers and Why They Persist [Excerpt]. Disponível em:

<https://www.scientificamerican.com/article/5-myths-about-serial-killers-and-why-they-persist-excerpt/>. Acesso em 17/08/2023.

figura do criminalista aposenta a masculinidade idealizada do policial “durão” o suficiente para solucionar qualquer caso. Ao admitir a existência de uma história sem solução, admite-se um mundo sem respostas fáceis, suspendendo as narrativas criadas em tornos de conceito como o bem e o mal (RODEWALD, 2022, p. 99). Fincher aprofunda isso nas duas temporadas de *Mindhunter*, série que produziu para o da *streaming* Netflix ao lado de Joe Penhall.

Nota-se um esforço em *Mindhunter* para limar qualquer traço de “gênios do mal” e apresentar o assassino e seus atos como parte da sociedade. Seus atos não são encenados com exagero gráfico, mas descritos através de conversas. Cada uma das recriações evoca características humanas dos assassinos, como a polidez contida de Ed Kemper (Cameron Britton) ou o cinismo provocador de Jerry Brudos (Happy Anderson). O impacto popular dos criminosos também é retratado, como quando o investigador Holden Ford (Jonathan Groff) se levanta ansioso para conversar com o líder cultista Charles Manson (Damon Herriman).

Repete-se a ideia contemporânea de desconstruir o monstro. De *Drácula de Bram Stoker* (1992) a *A Forma da Água* (2017), várias criaturas sobrenaturais ganharam cores humanas; no caso do monstro-homem, as obras passam a focar menos sua brutalidade, como *Henry - Retrato de um Assassino* (1986), e mais sua intimidade, como *Ted Bundy: A Irresistível Face do Mal* (2019) e a série *Dahmer: Um Canibal Americano* (2022). Decerto, essa “normalização” do devir-monstro nos lembra o que Gil (2000, p. 165) aponta como o surgimento de uma “monstruosidade banal”: monstros por todos os lugares, a ponto de despertar simpatia. É encarnada na figura do assassino em série - próximo o bastante para passar despercebido, cruel o bastante para ser temido.

Na verdade, sua maldade monstruosa é tão comum quanto sua aparência. A leitura biopolítica de Kimberly Tyrrell (2001, p. 275) aponta uma limitação da leitura do “monstro ordinário” como o desviante dos pressupostos do homem cisgênero, branco e heterossexual, retratado como “marginal, perigoso e deficiente”. Lembremos do caso série *Dahmer: Um Canibal Americano* (2022), sobre Jeffrey Dahmer, homem branco e cisgênero, causando revolta entre ativistas ao ser incluída na categoria LGBTQIAPN+ do aplicativo da Netflix<sup>7</sup>. O destaque faz uma associação infeliz em uma comunidade

<sup>7</sup> Dahmer: comunidade LGBTQIA+ se revolta com série da Netflix. Disponível em:

que luta contra discriminação; Ted Bundy, por exemplo, não era descrito como um “assassino heterossexual”.

Se por trás de cada monstro mora um discurso, como Tucherman (2012) explica, seja a da perversão sexual do vampiro até os perigos da tecnologia nuclear em *Godzilla* (1954), para Tyrell (2001, p. 276) o discurso expresso pelo assassino em série é o descrito por Hannah Arendt em *Eichmann em Jerusalém*, publicado em 1963: a banalidade do mal. Para Arendt (1999), o nazista Adolf Eichmann não era um maníaco desvairado, mas um sujeito comum, cuja crença no sistema foi base para, sem culpa na consciência, mandar judeus para a morte. Não era uma banalidade no sentido de pouco importante, mas no sentido de ser superficial:

Foi pura irreflexão — algo de maneira nenhuma idêntico à burrice — que o predisps a se tornar um dos grandes criminosos desta época. E se isso é “banal” e até engraçado, se nem com a maior boa vontade do mundo se pode extrair qualquer profundidade diabólica ou demoníaca de Eichmann, isso está longe de se chamar lugar-comum. (ARENDR, 1999)

Kimberly Tyrell (2001, p. 276) identifica o horror causado por essa disparidade entre “atos de violência horrível e perpetradores insossos”. Se a maioria dos assassinos em série compartilham as características de serem homens cisgênero brancos, heterossexuais e de classe média, não é apenas suas origens que os unem, mas também tais seus atos: Jack, O Estripador matava prostitutas em distrito pobre; Jeffrey Dahmer morava em um bairro de baixa renda e matava jovens de minorias étnicas; Ted Bundy e Dennis Rader matavam mulheres solitárias; John Wayne Gacy disfarçava-se de palhaço para atrair crianças.

A leitura do assassinato em série normativo reflete a demografia da violência no geral. No caso, brasileiro, por exemplo, segundo o Mapa da Violência de Gênero, em 2017, 89% das vítimas de abuso eram mulheres e 68% dos homicídios são contra homens negros<sup>8</sup>, com 257.764 casos de violência contra pessoas LGBTQIAPN+; segundo o Atlas da Violência de 2020 do IPEA, o assassinato de jovens corresponde a

---

<https://canalcienciascriminais.com.br/dahmer-lgbtqia-revolta-netflix/>. Acesso em 18/08/2023.

<sup>8</sup> Mapa da Violência de Gênero. Disponível em: <https://mapadaviolenciadegenero.com.br/>. Acesso em 18/08/2023.

53,3%<sup>9</sup>. O estudo do psicólogo Michael G. Aamodt da demografia estadunidense de vítimas de homicídio serial é semelhante: mais da metade são mulheres (51%), o grupo mais afetado são pessoas negras (24% das vítimas, sendo 13.3% da população) e mais da metade (51%) têm menos de 30 anos<sup>10</sup>.

Essas mortes expressam desejo de controle, motivação frequente em relatórios forenses e essa “estética de morte” carrega consigo o discurso da “matabilidade”, como diz Agamben (2010, p. 16) dos *homo sacer*, figura do direito romano resgatada pelo autor refletir sobre a “vida nua”, incluída no ordenamento apenas para ser excluído. Por serem vidas consagradas aos deuses íferos, tirá-las não consiste em sacrilégio, já que seriam impuras (idem, p. 80-81). No caso do *serial killer*, podemos pensar em Jeffrey Dahmer, cujas 16 vítimas de minorias que matou entre novembro de 1987 e junho de 1991 passaram despercebidas para uma polícia com histórico de racismo e homofobia.

Como diz Warwick (2006, p. 553), “a figura do assassino em série está sendo usada de maneira que vai além do entretenimento e trabalho policial, tendo mais a ver com maneiras de entender a nós mesmos e a sociedade moderna”. Em última análise, nessa nova etapa o investigador deixa de suceder procurando um monstro clássico e passa a lidar com a violência de um monstro cujo discurso não é tão diferente do seu.

## Conclusão

Esse artigo procurou refletir como a figura do monstro, que tanto aterrorizou culturas através de lendas, recebeu uma grande transformação na sua representação através do desenvolvimento da ciência e psicologia forenses; com isso, o assassino em série acaba como o autor midiático de crimes escabrosos em substituição aos monstros sobrenaturais. Procuramos pensar como filmes e séries refletiram crenças populares e serviram como influência para a compreensão desses crimes e como refletiram o *zeitgeist* cultural da época. Para tanto, pensamos primeiro no conceito de monstro, para então pensar como capturar como se aplica ao indivíduo que preda outros indivíduos.

A fase posterior de obras de *serial killers* explicita um distanciamento de obras mais fantásticas e engenhosas e se introjeta de maior carga de realidade através do uso

---

<sup>9</sup> Atlas da Violência 2020. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/24/atlas-da-violencia-2020>. Acesso em 18/08/2023.

<sup>10</sup> What data on 3,000 murderers and 10,000 victims tells us about serial killers?. Disponível em: <https://www.vox.com/2016/12/2/13803158/serial-killers-victims-data>. Acesso em 18/08/2023

de nomes e fatos reais, bem como uma estética reconstitutiva e detalhista. Com isso, vê-se através das produções de temática forense como os assassinos afirmam seu poder sobre as vítimas, impingindo-lhes uma violência normativa, reproduzindo nossas disparidades sociais. Por sua vez, a figura do investigador, operando em contra-discurso, tenta reconstituir um sentido de legalidade, amparado na narrativa de racionalidade.

Assim, a conclusão de pensar uma categoria legal como o assassino em série como um monstro - conceito imbuído de sua própria teratologia, ou seja, análise do que seria anômalo - reflete um microcosmo de crime e mídia e de como a lógica normativa continua a impor seu poder. Assim, quando se pensa até onde o devir-monstro pode ser tensionado, é interessante também pensar em que lado dessa distinção a lógica onde vivemos nos posiciona.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: O Poder Soberano e Vida Nua I. 2.** ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010. 197 p.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal.** Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999. 344 p.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Pedagogia dos monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras.** Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis.** Abingdon: Routledge, 2015. 192 p.

DOUGLAS, J. E.; OLSHAKER, M. **Mindhunter: O primeiro caçador de serial killers americano.** Rio de Janeiro: Intrínseca. 2017. 392 p.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: O devir-monstro. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Pedagogia dos monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras.** Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 165-184.

GURAN, Paula. **BEHIND THE BATES MOTEL: Robert Bloch.** In: Dark Echo. [S. l.], 1999. Disponível em:  
<https://web.archive.org/web/20110814074208/http://darkecho.com/darkecho/horroronline/bloch.html>. Acesso em: 16 ago. 2023.

MATOS, Daniel Ivori de. **Serial Killers e imaginários sociais: uma crescente filmografia.** Revista De História Da UEG, v. 2, n. 1, p. 59-82, 2013.

RIZZO, Michael. **The Art Direction Handbook for Film.** EUA: Focal Press, 2014. 513 p.

RODEWALD, Theresa. **Subverting the Investigator as Hero**: Masculinity and Failure in David Fincher's Zodiac. In: SORRENTO, Matthew (ed.). *David Fincher's Zodiac: Cinema of Investigation and (Mis)Interpretation*. EUA: Fairleigh Dickinson University Press, 2022. p. 85-100.

SCHLESINGER, Louis B. **Compulsive-Repetitive Offenders**: Behavioral Patterns, Motivational Dynamics. In: KOCSIS, Richard N. (ed.). *Serial Murder and The Psychology of Violent Crimes*. Sydney: Humana Press, 2008. cap. 2, p. 15-34.

SIMPSON, Philip L. **Psycho Paths**: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction. Illinois: Southern Illinois University Press, 2000. 264 p.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve História do Corpo e de Seus Monstros**. Pontinha: Vega, 2012. 204 p.

TYRELL, Kimberley. **The Serial Killer in Cinema**. *Alternative Law Journal*, Monash, v. 26, ed. 6, p. 274-277, 2001.

WARWICK, Alexandra. **The Scene of the Crime**: Inventing the Serial Killer. *Social & Legal Studies*, Londres, p. 552-569, 2006.