



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RENATO DA SILVA OLIVEIRA

DIÁLOGO ENTRE ROMANCE E SÉRIE DE TV:

Uma leitura de *The Alienist*

Recife-PE

2025

RENATO DA SILVA OLIVEIRA

DIÁLOGO ENTRE ROMANCE E SÉRIE DE TV:

Uma leitura de *The Alienist*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Darío de Jesús Gomez Sánchez

Recife-PE

2025

Oliveira, Renato da Silva.

Diálogo entre romance e série de TV: uma leitura de The Alienist / Renato da Silva Oliveira. - Recife, 2025.
170f.: il.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.

Orientação: Dário de Jesús Gomez Sanchez.
Inclui referências.

1. The Alienist; 2. Adaptação; 3. Romance policial; 4. Film noir; 5. Narrativa audiovisual. I. Sanchez, Dário de Jesús Gomez. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

RENATO DA SILVA OLIVEIRA

DIÁLOGO ENTRE ROMANCE E SÉRIE DE TV:

Uma leitura de *The Alienist*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como pré-requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em: 25/03/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Darío de Jesús Gomez Sanchez (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dr. Auricelio Soares Fernandes (Examinador Externo)

Universidade Estadual da Paraíba - UEPB

Prof. Dr. João Paulo da Silva Fernandes (Examinador Externo)

Universidade Federal do Vale do São Francisco - UNIVASF

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola (Examinador Interno)

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dr. Yuri Jivago Amorim Caribe (Examinador Interno)

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Aos que me ensinaram as primeiras palavras e, com elas, abriram caminhos.

A Pedro Costa, Solange Freire (minha mãe) e Riselda Norberto, que, com paciência e generosidade, me ensinaram a ler e escrever, dedico. Esta tese é fruto do caminho que iniciamos juntos e da base que construíram em mim.

AGRADECIMENTOS

Ao longo da minha trajetória como estudante e, sobretudo, no intenso processo de escrita desta tese, vivi momentos que me marcaram profundamente e contei com o apoio essencial de pessoas que, de diferentes formas, tornaram possível a conclusão desta jornada. A elas, minha eterna gratidão.

Ao meu irmão, Robson Kelvin, meu parceiro de vida, que me inspira e me fortalece, lembrando sempre que os desafios existem para serem superados e que alcançaremos todos os nossos desejos e sonhos.

À minha mãe, Solange Freire, que me ensinou a ler e escrever e, mais do que isso, me mostrou que as palavras podiam abrir caminhos. Foi ela quem mais insistiu para que eu me tornasse professor e seguisse essa carreira, profissão que me ofereceu experiências inimagináveis e um propósito que hoje carrego com orgulho.

À minha amiga e melhor colega de mestrado, Adriana Minervina, com ela compartilhei todos os desafios de ser um estudante de pós-graduação e trabalhar 40 horas semanais. Ela é uma das pessoas mais fortes e inspiradoras que conheço, e sua amizade é um presente que levarei para toda a vida.

Aos professores Pedro Costa e Riselda Norberto, que junto da minha mãe, foram essenciais no meu processo de alfabetização e continuam sendo referências de profissionalismo e dedicação.

Ao professor Darío, meu orientador, que acompanhou de perto cada desafio e cada conquista ao longo deste doutorado. Sua paciência, generosidade e confiança no meu trabalho fizeram toda a diferença, especialmente em momentos difíceis.

Ao professor Auricelio Fernandes, cuja trajetória me inspira desde a graduação e que foi o primeiro a me fazer enxergar a pesquisa como um caminho possível. Sua postura e comprometimento com a formação de estudantes são marcas que carrego sempre comigo.

Ao professor João Paulo Fernandes, que está presente na minha vida acadêmica desde o primeiro dia que pisei na universidade, há 15 anos atrás, e foi quem me aproximou da literatura e sempre mostrou ter um olhar atento aos seus estudantes.

Aos professores Yuri Caribé, Rosângela Neres, Monalisa Rios e Eveline Alvarez, por contribuírem para minha formação, seja nos ensinamentos compartilhados, seja no incentivo ao meu crescimento profissional e intelectual.

À minha tia Maria, a quem guardo no coração com carinho especial. Suas mãos sempre me oferecem, com a mesma humildade e ternura de sempre, o beijú que me transporta à infância e ao aconchego do sítio, onde tive as melhores experiências da vida.

Às amigas que a escola me deu desde a infância, que acompanham minha trajetória mesmo à distância: Layze Lima e Kaline Lima, obrigado por testemunharem minhas conquistas e celebrarem comigo as alegrias da vida.

Aos amigos que se tornaram irmãos ao longo da caminhada: Clara Carvalho, Vivianne Sousa e José Carlos, por todas as trocas, pelo apoio incondicional e pelas conversas que tornaram os dias mais leves, seja no trabalho ou na vida.

Aos meus amigos recifenses, Mariana Campachi, Danilo Campachi, Maruza Lima e Thiago Coelho, casais por quem tenho imenso apreço, minha gratidão por todo apoio ao longo da minha trajetória na pós-graduação. Obrigado por sempre me acolherem, me receberem em suas casas e estarem comigo nos mais diversos momentos.

Aos colegas de trabalho, Juliana Mangussi, Caroline Vieira, Taci Vaz, Stella Lobo, Marcela Aguiar, Cristiane Carvalho, Ana Paula Bastos, Paulo Roberto, Ana Beatriz, Carina Toledano, Rita Jobim, Rodolfo Santos e Rogers Mendes, pela amizade, pelo companheirismo e pela parceria em tantos projetos que contribuíram para a melhoria da educação no Brasil.

À Foz do Iguaçu, minha casa nos últimos meses deste doutorado, minha gratidão pelo acolhimento caloroso. Estar na tríplice fronteira foi mais do que uma experiência profissional, foi um mergulho em uma diversidade cultural vibrante, que se refletiu nas paisagens, nos encontros e nas histórias compartilhadas. Agradeço aos amigos que fiz nesse caminho, que tornaram essa jornada mais leve e significativa. E, claro, ao tererê, fiel companheiro das longas horas de estudo, que me manteve desperto para seguir em frente.

A João Pessoa, cidade que marcou um divisor de águas na minha trajetória e reforçou, a cada passo, meu sentimento de pertencimento. Aqui, realizo um sonho que há muito tempo vibra em mim, o de chamar este lugar de lar. É onde tenho uma casa, não apenas como um espaço físico, mas como um refúgio de conquistas, afetos e novos começos.

E, por fim, ao universo, às energias que me cercam, aos temporais que me fizeram crescer e às boas oportunidades que a vida me trouxe. Agradeço a Deus por ter colocado tantas pessoas incríveis no meu caminho. Carrego um pouco de cada uma delas comigo e sou imensamente grato por tê-las ao meu lado.

Quem costuma vir de onde eu sou
Às vezes não tem motivos pra seguir
Então levanta e anda
Vai, levanta e anda
Vai, levanta e anda
Mas eu sei que vai
Que o sonho te traz coisas que te faz prosseguir
Vai, levanta e anda
Vai, levanta e anda
Vai, levanta e anda
Vai, levanta e anda

Irmão
Você não percebeu que você é o único representante do seu sonho na face da Terra?
Se isso não fizer você correr, chapa
Eu não sei o que vai

Emicida / Rael

RESUMO

As características do romance policial e do denominado *film noir* são alvo de diferentes leituras ao longo do tempo, adaptando-se às mudanças na linguagem literária e nas plataformas midiáticas. Nesta perspectiva, esta tese tem como objetivo principal analisar como *The Alienist*, tanto na versão literária de Caleb Carr, publicada originalmente em 1994, quanto na adaptação televisiva realizada em 2018, reconfigura esses gêneros, estabelecendo um diálogo que integra questões narrativas e socioculturais entre os dois objetos. No romance, os elementos da narrativa policial estruturam-se a partir da investigação conduzida por personagens que seguem a tradição do detetive analítico, remetendo às convenções do gênero estabelecidas por Edgar Allan Poe (1841), Wilkie Collins (1868) e Arthur Conan Doyle (1892). Já na série, a estética *noir* se manifesta ao utilizar elementos visuais como sombras, iluminação dramática e cenários opressivos para criar uma atmosfera de tensão e mistério. Por meio de uma metodologia comparativa e interdisciplinar, que integra estudos de adaptação (Hutcheon, 2013; McFarlane, 1996), narrativa audiovisual (Esquenazi, 2010; Jost, 2007), romance policial (Todorov, 2003; Reimão, 2005) e o *noir* como reflexo sociocultural (Ortegosa, 2010; Mascarello, 2006, Silver e Orsini, 2004), esta tese explora, além de algumas questões sobre intersemiose, como as elaborações narrativas e visuais do romance e da série refletem e amplificam debates sobre o contexto histórico e suas reverberações na contemporaneidade, para concluir que *The Alienist* evidencia como a ficção - literária e televisiva - pode funcionar como uma ferramenta crítica para repensar valores sociais, culturais e éticos.

Palavras-chave: *The Alienist*; adaptação; romance policial; *film noir*; narrativa audiovisual.

ABSTRACT

The feature of detective fiction and the so-called film noir have been subject to different interpretations over time, adapting to changes in literary language and media platforms. From this perspective, this thesis aims to analyze how *The Alienist*, both in Caleb Carr's literary version, originally published in 1994, and in its television adaptation released in 2018, reconfigures these genres, establishing a dialogue that integrates narrative and sociocultural issues between the two works. In the novel, the elements of detective fiction are structured around the investigation conducted by characters who follow the tradition of the analytical detective, referencing the conventions of the genre established by Edgar Allan Poe (1841), Wilkie Collins (1868), and Arthur Conan Doyle (1892). In contrast, the series manifests *noir* aesthetics by employing visual elements such as shadows, dramatic lighting, and oppressive settings to create an atmosphere of tension and mystery. Through a comparative and interdisciplinary methodology that integrates adaptation studies (Hutcheon, 2013; McFarlane, 1996), audiovisual narrative (Esquenazi, 2010; Jost, 2007), detective fiction (Todorov, 2003; Reimão, 2005), and *noir* as a sociocultural reflection (Ortegosa, 2010; Mascarello, 2006; Silver and Orsini, 2004), this thesis explores not only intersemiotic issues but also how the narrative and visual constructions of the novel and the series reflect and amplify debates about the historical context and its reverberations in contemporary times. Ultimately, it concludes that *The Alienist* demonstrates how fiction—both literary and televisual—can function as a critical tool for rethinking social, cultural, and ethical values.

Keywords: *The Alienist*; adaptation; detective fiction; *film noir*; audiovisual narrative.

RESUMEN

Las características de la novela policial y del denominado film noir han sido objeto de diferentes lecturas a lo largo del tiempo, adaptándose a los cambios en el lenguaje literario y en las plataformas mediáticas. Desde esta perspectiva, esta tesis tiene como objetivo principal analizar cómo *The Alienist*, tanto en la versión literaria de Caleb Carr, publicada originalmente en 1994, como en su adaptación televisiva realizada en 2018, reconfigura estos géneros, estableciendo un diálogo que integra cuestiones narrativas y socioculturales entre ambas obras. En la novela, los elementos de la narrativa policial se estructuran a partir de la investigación llevada a cabo por personajes que siguen la tradición del detective analítico, remitiendo a las convenciones del género establecidas por Edgar Allan Poe (1841), Wilkie Collins (1868) y Arthur Conan Doyle (1892). En cambio, en la serie, la estética noir se manifiesta mediante el uso de elementos visuales como sombras, iluminación dramática y escenarios opresivos para crear una atmósfera de tensión y misterio. A través de una metodología comparativa e interdisciplinaria, que integra estudios de adaptación (Hutcheon, 2013; McFarlane, 1996), narrativa audiovisual (Esquenazi, 2010; Jost, 2007), novela policial (Todorov, 2003; Reimão, 2005) y el noir como reflejo sociocultural (Ortegosa, 2010; Mascarello, 2006; Silver y Orsini, 2004), esta tesis explora, además de algunas cuestiones sobre intersemiosis, cómo las elaboraciones narrativas y visuales de la novela y la serie reflejan y amplifican debates sobre el contexto histórico y sus repercusiones en la contemporaneidad. En última instancia, concluye que *The Alienist* evidencia cómo la ficción, tanto literaria como televisiva, puede funcionar como una herramienta crítica para repensar valores sociales, culturales y éticos.

Palabras clave: *The Alienist*; adaptación; novela policial; *film noir*; narrativa audiovisual.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Principais personagens da série.....	61
Figura 2: Retrato das ruas de Nova York no final do século XIX.....	63
Figura 3: Representação visual do serial killer.....	64
Figura 4: Contrastes entre luz e sombra na narrativa visual.....	90
Figura 5: Iluminação externa clareando o ambiente.....	92
Figura 6: Foco externo na iluminação do rosto da personagem.....	96
Figura 7: Foco luminoso nos rostos dos personagens.....	97
Figura 8: Iluminação externa destacando formas de objetos e personagens.....	98
Figura 9: Sara Howard observando seu reflexo no espelho em um quarto iluminado.....	100
Figura 10: Retrato do espaço urbano na série.....	101
Figura 11: Detalhe de vítima capturado com lente extra big close-up.....	102
Figura 12: Close extremo na cavidade ocular da vítima.....	103
Figura 13: Sara Howard em atuação na investigação.....	105
Figura 14: Enquadramento plongée da personagem Sara Howard.....	106
Figura 15: Retrato de Sara Howard como figura feminina atuante.....	111
Figura 16: Sara Howard fumando, um hábito incomum entre mulheres da época.....	113
Figura 17: Cena de Sara Howard liderando a investigação.....	115
Figura 18: Expressão de medo de Sara Howard após ameaça do capitão Connor.....	116
Figura 19: Mary Palmer compartilhando uma refeição com Laszlo Kreizler.....	119
Figura 20: Mary Palmer em seus serviços na casa do Alienista.....	121
Figura 21: Representação da multidão nas ruas de Nova York.....	126
Figura 22: Condições de pobreza retratadas na série.....	127
Figura 23: Representação de um restaurante luxuoso.....	130
Figura 24: Irmãos Isaacson analisando um crânio durante a investigação.....	132
Figura 25: Vítima encontrada aos pés da Estátua da Liberdade.....	134
Figura 26: Cyrus sofrendo um atentado contra a casa de Kreizler.....	136

Figura 27: Theodore Roosevelt em meio aos policiais corruptos.....	140
Figura 28: Theodore Roosevelt enfrentando a corrupção no departamento policial.....	141
Figura 29: Retrato da pobreza infantil nas ruas de Nova York.....	143
Figura 30: Adolescente retratado em bordéis da cidade.....	146
Figura 31: Cena em que John Moore busca entender como os jovens são capturados.....	149
Figura 32: Personagem Stevie atuando com isca para atrair o assassino.....	152
Figura 33: Jovem encontrado pelos investigadores em uma das coberturas do prédio.....	152
Figura 34: Jovem dançando em um bordel de Nova York.....	153

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	15
2. O <i>SERIAL KILLER</i>: DA MÍDIA IMPRESSA À FICÇÃO TELEVISIVA.....	22
2.1 <i>Serial killers</i> : Representação na história.....	22
2.2. Ficção literária do <i>serial killer</i> : Do jornal ao texto contemporâneo.....	29
2.3 O <i>serial killer</i> no cinema e na televisão.....	37
3. DA LITERATURA AO AUDIOVISUAL: PROCESSOS E ESTRATÉGIAS.....	46
3.1. Adaptação: Conceitos fundamentais.....	46
3.2. A evolução das séries: Do texto literário à produção televisiva.....	51
4. DO ROMANCE POLICIAL AO FILME <i>NOIR</i>: TRANSIÇÕES EM <i>THE ALIENIST</i>.	60
4.1 As tramas de <i>The Alienist</i>: Contexto e composição narrativa.....	60
4.2. A narrativa policial em <i>The Alienist</i>	66
4.3. A estética <i>noir</i> na adaptação televisiva.....	87
5. DA MARGINALIDADE À ALTERIDADE EM <i>THE ALIENIST</i>.....	110
5.1 Protagonismo Feminino: Perspectivas de gênero no romance e na série.....	110
5.2 Imigração, racismo e política nas narrativas literária e televisiva.....	126
5.3. Vulnerabilidade social e minorias: Infância, o queer e as vítimas do <i>serial killer</i>	143
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	158
REFERÊNCIAS.....	163

1. INTRODUÇÃO

O romance *The Alienist*, de Caleb Carr, de 1994, foi publicado no Brasil com o título *O Alienista* em 1995 pela editora Record e em 2018 pela Única Editora, com tradução de Pinheiro de Lemos. No mesmo ano dessa última publicação, foi lançada no canal TNT (Turner Network Television) e posteriormente lançada no Brasil pelo serviço de streaming Netflix, a adaptação para série de televisão *The Alienist*, constituída por 10 episódios em sua primeira temporada¹.

O *Alienista* foi publicado na coleção intitulada *Romance Histórico*², que ainda inclui os livros *The Angel of Darkness* (1998) e *Killing time: a novel of the future* (2000). A produção literária de Caleb Carr é marcada por uma abordagem sobre a sociedade e seus dilemas, especialmente na representação da violência e da exclusão social. Após os ataques de 11 de setembro de 2001, ele publicou *The Lessons of Terror* (2002), um estudo sobre terrorismo, e continuou explorando mistérios inspirados em Sherlock Holmes. Conforme o autor explica, suas histórias frequentemente abordam a morte de crianças "descartáveis", destacando questões negligenciadas pela sociedade. Em 2016, com o romance *Surrender, New York*, Carr revisitou o personagem Dr. Laszlo Kreizler, protagonista de *O Alienista* (1994), agora inserido no contexto contemporâneo de Nova York, reafirmando sua capacidade de conectar questões históricas com as complexidades do mundo atual.

No caso da série *The Alienist* (2018), foi a primeira produção de suspense da TNT, caracterizada pelo canal televisivo como uma narrativa de drama, apresentando lugares sombrios de Nova York no final do século XIX. A adaptação foi dirigida por Jakob Verbruggen, cineasta belga que já havia explorado o gênero policial em *The Fall* (2013), uma série que combina investigação de múltiplos assassinatos com um estudo aprofundado do comportamento dos personagens. Seu repertório inclui também trabalhos como *London Spy* (2015), *Men Against Fire*, um episódio de *Black Mirror* (2016), e episódios de *House of Cards* (2016), evidenciando sua habilidade em transitar por narrativas complexas.

¹ Neste trabalho, adota-se a distinção entre o romance e a série com base na versão disponível em português. A edição do romance utilizada é *O Alienista* (2018), publicada com a capa da adaptação televisiva, enquanto a série é referida pelo título original, *The Alienist* (2018). O título original do romance (*The Alienist*) sem especificação do ano será utilizado apenas quando o contexto não exigir uma distinção direta entre as duas narrativas. Essa escolha visa garantir clareza na diferenciação entre os dois objetos de análise ao longo da tese.

² A coleção *Romance Histórico*, da qual *O Alienista* (1994) faz parte, integra um grupo de três livros que apresenta investigações criminais e de suspense psicológico em um cenário histórico verídico, recriando a Nova York do final século XIX com base em pesquisas sobre a sociedade, a política e os avanços científicos da época.

A dinâmica de construção da adaptação para série de TV apresenta uma estrutura narrativa semelhante e o mesmo grupo de investigadores do romance de Carr que lhe serviu de inspiração, para retratar o *serial killer* e seu *modus operandi*. Tanto no romance quanto na série, um alienista (Dr Kreizler), um jornalista (Jonh Moore - ilustrador, na série), dois investigadores profissionais (Marcus e Lucius) e uma secretária de um departamento de polícia (Sara Howard) juntam-se para investigar e pôr fim à carnificina de crianças que começam a aparecer escabrosamente esquartejadas, sem os olhos e com seus corpos encontrados em macabro enquadramento.

A violência é um elemento central na construção de personagens e narrativas que envolvem *serial killers*, e, no caso do romance *O Alienista* (2018) e de sua adaptação para a série de TV, ela apresenta múltiplas camadas de significado. A violência física, manifestada nos crimes cometidos, não apenas caracteriza a brutalidade do assassino, mas também reflete a violência simbólica e social presente na sociedade do final do século XIX, marcada por desigualdades e preconceitos.

O romance de Carr é dividido em três partes: “Percepção”, “Associação” e “Vontade”, e nas primeiras páginas do livro há uma nota que também aparece em texto no início de cada um dos 10 episódios da primeira temporada da série, apresentando o conceito-chave da narrativa ambientada na última década do século XIX:

Antes do século XX, as pessoas que sofriam de doenças mentais eram consideradas “alienadas”, não apenas do resto da sociedade, mas também de suas próprias naturezas. Os especialistas que estudavam as patologias mentais eram, por isso, conhecidos como alienistas (Carr, 2018, p.6).

Historicamente, os indivíduos diagnosticados com transtornos mentais eram considerados "estranhos a si mesmos e à sociedade", justificando o uso do termo nos textos introdutórios. A ideia de “pessoas alienadas”, presente no romance e na série, ressoa tanto no contexto psiquiátrico do século XIX quanto na construção psicossocial dos personagens. Mas essa alienação vai além do campo da psiquiatria e se expande para a condição social de *outsiders*, abrangendo personagens que, por diferentes razões, são marginalizados como Dr. Kreizler, um alienista rejeitado por suas ideias inovadoras; John Moore, um jornalista/ilustrador que transita entre os bastidores do poder e a brutalidade das ruas; Sara Howard, uma mulher que desafia o patriarcado ao reivindicar um papel na investigação criminal; os irmãos Marcus e Lucius Isaacson, policiais judeus cuja abordagem científica para a resolução de crimes é frequentemente questionada e descredibilizada por seus colegas e o próprio assassino, cuja alienação está enraizada em um histórico de rejeição e trauma. Esse deslocamento social também se manifesta na representação dos imigrantes e das classes

marginalizadas, que, como as vítimas do *serial killer*, são vistas como descartáveis para a sociedade.

Essa ampla dimensão da alienação dialoga diretamente com o conceito de “*alien*” no inglês, que se remete ao estrangeiro e ao que não pertence ao seu meio natural. Ao explorar esse conceito em diferentes camadas narrativas, o romance e a série enfatizam como a exclusão gera impactos profundos, tanto na formação da identidade dos indivíduos quanto na percepção social da violência. Assim, as narrativas não apenas retratam a alienação como uma característica do criminoso, mas como um sintoma social mais amplo, evidenciando o ciclo de exclusão, rejeição e violência que molda a trajetória de cada um dos personagens.

Em outras palavras, essa compreensão da alienação como um estado de exclusão social e psicológica ressoa diretamente na construção dos protagonistas e na maneira como eles se aproximam da investigação dos crimes. Cada um dos personagens centrais, à sua maneira, também ocupa um espaço liminar na sociedade, seja por desafiar normas estabelecidas ou por carregar traumas e experiências que os afastam do *status quo*.

No romance e na série, a investigação é conduzida à revelia das autoridades, que optam por negligenciar os crimes, a gravidade dos assassinatos, a prostituição e exploração infantil. No entanto, o grupo recorre a técnicas inovadoras para a época, como perfis criminais, ciência forense, impressão digital e métodos indiretos para traçar a identidade do assassino e obter sua descrição física.

Assim sendo, torna-se relevante realizar uma leitura do romance *O Alienista* de Caleb Carr e da primeira temporada de sua adaptação para série de TV não só porque permite uma discussão sobre as características do gênero policial e sua adaptação, mas também porque proporciona uma reflexão sobre as características da sociedade em diferentes extratos sociais. A partir das leituras de Cook (2017) sobre ficção literária do *serial killer* é possível trazer para o campo da pesquisa acadêmica uma leitura sobre os diálogos desse gênero com outros aspectos psicossociais que estão presentes no romance policial.

O romance de Caleb Carr não traz apenas uma investigação sobre crimes brutais ocorridos em Nova York no final do século XIX, mas também mergulha na mente de seus personagens, incluindo o próprio criminoso, para explorar os traumas, motivações e dilemas éticos que moldam suas ações. Essa abordagem reflete uma tentativa de compreender o comportamento humano em um contexto de rápidas transformações sociais e científicas, abordando questões como marginalização e os impactos da violência nas relações individuais e coletivas.

Por meio de um narrador-personagem e de descrições detalhadas, Carr constrói um universo narrativo onde a introspecção e os conflitos internos dos personagens se entrelaçam com os mistérios da trama. No entanto, o romance e a série capturam essas nuances de mistério e suspense apresentando discussões sobre valores éticos, identitários e ideológicos pelos quais os personagens vivenciam os enredos.

A série, em particular, destaca-se por sua incorporação de elementos característicos do *film noir* cuja abordagem explora temas como prostituição, a dinâmica das grandes metrópoles, a pobreza, o *queer*, a vida noturna, a criminalidade e, de forma preeminente, questões de gênero. Ao longo dos 10 capítulos, os elementos da estética *noir* se manifestam não apenas na ambientação e na fotografia sombria, mas também pela forma como questões sociais são entrelaçadas na trama. A representação da prostituição, da pobreza e da criminalidade, por exemplo, é inserida de maneira a refletir a marginalização e a decadência das grandes metrópoles, características típicas do gênero. Esses elementos não se limitam ao cenário, mas se fundem à construção psicológica das personagens proveniente do romance.

No caso de *O Alienista* (2018), a narrativa segue as convenções do gênero policial ao estruturar sua narrativa em torno de uma investigação fundamentada na racionalidade e na análise de evidências. A adaptação televisiva, por sua vez, intensifica a estética do *film noir*, incorporando suas convenções visuais e narrativas para acentuar o clima de opressão e corrupção, destacando a marginalidade e os dilemas morais dos personagens em um ambiente social marcado pela violência e pela decadência institucional.

Além disso, tanto o romance de Carr quanto a série *The Alienist* (2018) abordam temas que dialogam com o contexto cultural da época. As narrativas, ambientadas no *fin de siècle*, destacam as ansiedades e medos da sociedade diante da chegada do século XX, marcada por uma mistura de expectativas de progresso e, ao mesmo tempo, um sentimento de decadência. Essas discussões são desenvolvidas através da construção dos enredos, assim como na maneira em que são retratadas as mulheres, as crianças, os pobres e os imigrantes.

Nessa perspectiva, essa tese pretende responder a seguinte questão: De que forma a adaptação do romance *O Alienista* para a série de TV reconfigura os elementos narrativos do romance policial ao incorporar características do *film noir* e ressignificar temas como gênero, marginalidade e investigação criminal na construção do *serial killer*? Para discutir sobre essa questão, a pesquisa analisa a transposição do romance policial para o roteiro audiovisual, investigando como a série *The Alienist* (2018) reformula a construção do *serial killer* e incorpora os elementos narrativos, visuais e estilísticos do *film noir*, considerando o uso da ambientação sombria; como os arquétipos do gênero reconstróem a abordagem tradicional do

detetive e da investigação policial; compara a construção dos personagens no romance e na adaptação, identificando como as mudanças narrativas e visuais dialogam tanto com as convenções do *film noir* quanto com as expectativas contemporâneas sobre protagonismo feminino, e se propõe a discutir o impacto do contexto histórico e cultural na narrativa policial, enfatizando a maneira como os temas de raça, imigração e identidade *queer* são ressignificados na série para refletir debates atuais sobre marginalidade, violência urbana e desigualdade social.

Sendo assim, defendemos a hipótese de que a adaptação de *O Alienista* para a série de TV redefine as representações de gênero ao ampliar o protagonismo feminino na narrativa, ao mesmo tempo em que transforma a condução da investigação, incorporando uma perspectiva que destaca as interações sociais e os efeitos da violência urbana sobre grupos tradicionalmente marginalizados.

A relevância deste estudo se justifica pela necessidade de ampliar o repertório de pesquisas sobre as adaptações de ficção de *serial killers* para o audiovisual, especialmente no que se refere à influência do *film noir* nesse processo de adaptação. Dessa forma, esta investigação propõe compreender como o *film noir* influencia a caracterização dos personagens e a representação da violência. E ainda, problematiza como a adaptação ressignifica as tensões sociais da narrativa literária, ampliando a presença de personagens *outsiders* e discutindo a representação da violência de gênero. Este estudo se insere no campo da crítica cultural e dos estudos narrativos ao demonstrar que adaptações literárias não são meras transposições, mas reinterpretações que dialogam com novas convenções estilísticas e demandas socioculturais.

A análise de *O Alienista* (2018) como um híbrido entre romance policial e *film noir* oferece uma contribuição significativa para a compreensão das relações entre literatura, audiovisual e representação do crime na cultura contemporânea. Assim, a pesquisa evidencia como a adaptação não apenas atualiza o enredo do romance, mas também amplia sua carga simbólica ao estabelecer um diálogo entre as visões do passado e as inquietações do presente, consolidando o papel das narrativas policiais como espaços de reflexão sobre as contradições da sociedade.

Nos Estados Unidos, algumas pesquisas acadêmicas têm investigado a representação de *serial killers* na cultura, seja na literatura, no cinema ou na televisão. A dissertação *The Serial Killer as a Literary Figure* (2015), de Sarah E. Foulkes, analisa a presença dessas figuras na ficção americana, enquanto a tese *Representations of the Serial Killer in American*

Popular Culture (2012), de Sarah Lynne Wakefield, examina como os *serial killers* são retratados na cultura popular no país.

Já no Brasil, alguns exemplos como o estudo *Mindhunter e a Representação dos Serial Killers: Uma Análise da Série da Netflix* (2019), de Lorena Santana Silva, investiga a construção dessas figuras na ficção televisiva, e o trabalho *Serial Killers: Uma Análise Bibliográfica dos Casos de Assassinatos Ed Gein e Ted Bundy e os Componentes que Contribuíram para os Seus Quadros Psicopatológicos de Transtorno de Personalidade Antissocial* (TPAS) (2019), de Bruna Eduarda Leandro, oferece uma abordagem que, apesar de focar em casos reais, fornece subsídios para compreender as bases que sustentam a criação de personagens ficcionais inspirados nesses criminosos.

Entretanto, ainda há poucos estudos que se dedicam a examinar o *serial killer* a partir de um viés intersemiótico, observando a transposição de um romance policial para o formato televisivo de série com características do *film noir*. A relevância desta pesquisa, portanto, reside em sua contribuição para os estudos de adaptação e televisão, ao demonstrar como *The Alienist* (2018), a série, ressignifica os elementos narrativos de *O Alienista* (2018), o romance, enfatizando o apelo visual e a construção psicológica dos personagens em um novo contexto midiático. Além disso, ao articular a análise da adaptação com a tradição literária e audiovisual que representa *serial killers*, este estudo amplia a compreensão sobre as estratégias narrativas que moldam a figura desses criminosos no imaginário cultural contemporâneo.

Para garantir o diálogo entre literatura e audiovisual a tese se organiza de forma a articular diferentes perspectivas sobre *O Alienista* (2018) e sua adaptação televisiva. O primeiro capítulo contextualiza historicamente a figura do *serial killer*, desde sua construção nas mídias impressas até sua consolidação como tema recorrente na literatura e no audiovisual. Com base em teóricos como Harold Schechter (2013) e Mark Seltzer (1998), a análise aborda como essas narrativas refletem medos sociais e dilemas éticos. O segundo capítulo aprofunda os processos de adaptação, discutindo as estratégias narrativas que permitem a transposição do romance para a série. A partir de Hutcheon (2013), McFarlane (1996), Duarte (2015) e Furuzawa (2013), o capítulo discute sobre os conceitos de adaptação e transferência e examina como as séries televisivas expandem os textos literários, incorporando elementos contemporâneos e ampliando a experiência narrativa.

O terceiro capítulo investiga como *O Alienista* (2018) articula o contexto policial do romance com a estética *noir* da série. Nessa abordagem, a análise do romance está centrada em sua estrutura narrativa e na condução da investigação, características fundamentais do

romance policial. Já a série é examinada por sua capacidade de incorporar elementos do *film noir*, como ambientes sombrios, a atmosfera de violência urbana e a presença de personagens moralmente ambíguos, reforçando um tom mais pessimista e crítico da sociedade, desenvolvendo, assim, uma comparação entre as narrativas. Por fim, o quarto capítulo expande a análise ao explorar como a adaptação televisiva amplia as questões de gênero, raça, imigração, política e identidade *queer*, ressignificando personagens e dinâmicas narrativas presentes no romance de Carr. A série não apenas intensifica o protagonismo feminino e a complexidade das personagens marginalizadas, mas também insere camadas adicionais de representatividade, tornando visíveis conflitos socioculturais que dialogam com debates contemporâneos. Essa abordagem ao longo dos capítulos permite compreender como a transposição do texto literário para a TV reformula hierarquias, desloca perspectivas e constrói novas leituras sobre crime, poder e desigualdades.

Dessa forma, esta pesquisa se insere em um campo em desenvolvimento de estudos sobre *serial killers* na ficção, explorando suas representações literárias e televisivas e analisando os processos de adaptação e reconfiguração da figura do criminoso, com atenção para as questões de gênero, marginalidade e tensões sociais que permeiam essas narrativas. Ao investigar como a adaptação televisiva ressignifica esses temas, este estudo contribui para a compreensão das relações entre crime, exclusão e representatividade, evidenciando como a ficção pode atuar como um espaço de debate sobre desigualdades e estruturas de poder na sociedade.

2. O SERIAL KILLER: DA MÍDIA IMPRESSA À FICÇÃO TELEVISIVA

2.1 *Serial killers*: Representação na história

A fascinação por *serial killers* atravessa séculos, permeando narrativas fictícias e relatos. Embora esse fenômeno tenha ganhado maior visibilidade com o avanço do jornalismo investigativo, assassinatos em série percorreram em diferentes períodos históricos, muitas vezes sem registros formais ou ampla cobertura midiática. Esse cenário sugere que crimes desse tipo sempre fizeram parte da sociedade, mas nem todos foram documentados e compreendidos à luz dos conceitos modernos de criminologia.

Para orientar a caracterização dos assassinos em série, esta pesquisa se apoia nas reflexões de Schechter (2013) em *Serial killers - Anatomia do Mal: Entre na mente dos psicopatas*. O autor revela que “a primeira assassina em série identificada publicamente” foi Locusta, uma envenenadora de renome na Roma Antiga, cujas ações ecoam um perfil perturbador de violência metódica e repetitiva (p. 58). Essa referência à figura de Locusta desafia a visão de que o *serial killer* seria um produto exclusivo da sociedade contemporânea.

Ao situar esse tipo de criminoso na antiguidade, Schechter (2013) sugere que o fascínio e o horror³ diante de tais figuras são parte inerente da condição humana, atravessando séculos e inspirando inúmeras histórias, inclusive narrativas literárias. Este ponto de partida nos permite compreender como a figura do *serial killer*, em seu perfil psicologicamente complexo e moralmente disruptivo, transcende as fronteiras do real e se estabelece como um arquétipo na ficção, inspirado e alimentado por episódios históricos que, como os de Locusta, deixam marcas profundas na memória cultural.

Na Idade Média, surgem figuras cujas atrocidades reforçam a continuidade histórica da violência serial, encarnando perfis que desafiam tanto a moralidade da época quanto às noções modernas de crueldade. Gilles de Rais, por exemplo, não apenas executava crianças do sexo masculino de maneira brutal, mas também subvertia a inocência ao infligir tortura, estrangulamento, decapitação e mutilação em um ciclo macabro de violência. Esse assassino exemplifica uma perversidade que transcende qualquer explicação simplista, expondo uma

³ Como ocorre em grande parte da produção literária, o folclore e o mito servem como bases para a ficção de temática do horror. Em *O Horror Sobrenatural em Literatura*, H. P. Lovecraft argumenta que a principal razão para tais narrativas reside no fato de que “a emoção mais antiga e forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e poderoso é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 2007, p. 13). Segundo o autor, o homem primitivo buscava compreender o incompreensível por meio de personificações e interpretações fantásticas, fazendo do desconhecido – posteriormente associado ao conceito de “sobrenatural” – a origem de forças benéficas e malignas. Para Lovecraft, a interação entre o medo do desconhecido, o sonho e as condições de vida primitivas explica por que as sociedades antigas eram permeadas por superstição e religião (pp. 14-15).

profundidade de crueldade e sadismo que alimenta a fascinante e perturbadora relação da humanidade com o mal.

Outro exemplo medieval, Vlad III, conhecido como “Vlad, o Empalador,” também ilustra essa relação entre o horror e o poder, com uma violência metódica. Torturando suas vítimas por empalamento, Vlad utilizava o próprio peso delas para intensificar o sofrimento ao longo de uma morte agonizante. A infâmia de seus métodos e sua figura aterrorizante foram imortalizadas na literatura por Bram Stoker em *Drácula* (1897), consolidando Vlad como um dos mais duradouros ícones do terror. Essa fusão entre história e ficção mostra como figuras reais de violência extrema tornam-se arquétipos que ecoam na cultura popular, sugerindo que a atração pelo mal e pela monstruosidade transcende o tempo e encontra novas expressões tanto no passado quanto no presente.

Se na Antiguidade e na Idade Média esses assassinos eram frequentemente ligados a posições de poder ou rituais específicos, no século XIX, o avanço da imprensa e da investigação criminal transformou a percepção pública sobre tais crimes, culminando na figura emblemática de Jack, o Estripador que tornou-se um dos *serial killers* mais notórios da história. Em meio à Inglaterra vitoriana, suas ações geraram horror e especulações que ainda hoje intrigam o imaginário popular.

Schechter (2013), escrito do livro: *Serial Killers: A anatomia do Mal*, relata que, em 1888, Jack brutalizou cinco prostitutas, submetendo-as a cortes, mutilações e à exposição dos órgãos, criando uma cena de horror que ultrapassava qualquer crime comum. A brutalidade de seus atos, somada ao fato de nunca ter sido identificado, elevou Jack a um status quase mítico, fazendo dele um símbolo de impunidade e de um mal insondável. Seu caso desafiou a polícia e a psiquiatria da época, estimulando especulações sobre o perfil psicológico do assassino e sobre o que poderia motivar alguém a tamanha barbárie. Ao invés de ser apenas mais um criminoso, Jack se tornou um enigma cultural, um reflexo das ansiedades e contradições da sociedade vitoriana, que, enquanto proclamava valores morais elevados, via-se confrontada com uma violência perturbadora em suas próprias ruas. Esse fenômeno evidencia como a figura do *serial killer* transcende o crime em si e passa a ser ressignificada conforme os valores, medos e interesses socioculturais de cada período.

Assim como Jack, outra figura emergiu entre os primeiros *serial killers*: Jesse Harding Pomeroy, cuja presença é lembrada na adaptação para série do romance *O Alienista* (2018). Pomeroy, que começou sua trajetória de crimes na infância, representa um caso perturbador de violência precoce e premeditada. Aos 12 anos, ele atraía outras crianças para sessões de tortura, exibindo um padrão de crueldade que ultrapassava a mera delinquência juvenil. Após

uma breve prisão, Pomeroy foi libertado e continuou suas atrocidades, incluindo mutilações que revelavam uma meticulosidade perturbadora. Condenado à morte, acabou recebendo pena de prisão perpétua em confinamento solitário, uma decisão que reflete a perplexidade das autoridades da época diante de uma maldade tão visceral e difícil de compreender em alguém tão jovem.

Schechter (2013) observa que, até o final do século XX, a mídia frequentemente evitava cobrir *serial killers*, mesmo em casos de violência chocante. Na época da Grande Depressão, por exemplo, Albert Fish aterrorizou os Estados Unidos com crimes de uma brutalidade raramente vista, mas a mídia se manteve cautelosa ao tratar de sua história, e o termo *serial killer* ainda não fazia parte do vocabulário popular. Fish, que se tornaria conhecido por métodos horrendos como práticas de canibalismo, sadismo extremo e automutilação, foi relegado a uma cobertura discreta, evidenciando um desconforto coletivo em lidar com a violência extrema e o medo que figuras como ele despertavam na sociedade. A ausência de uma designação formal para assassinos com tais perfis reforçava o isolamento do fenômeno, deixando, por muito tempo, esses crimes sem um conceito capaz de abarcar seu horror e complexidade.

Enquanto no passado as histórias de assassinos em série se confundiam com mitos e lendas sobre vilões implacáveis, a modernidade e os avanços na criminologia passaram a classificá-los sob um prisma científico, desmistificando sua figura e inserindo-a no campo da psicopatologia e da investigação criminal.

Até os anos 1970, crimes com múltiplas vítimas eram categorizados como homicídios em massa, sem uma distinção clara entre diferentes tipos de assassinos. Com o avanço das investigações criminais, o FBI estabeleceu um departamento especializado na análise de perfis criminosos, levando à formulação do termo *serial killer*, que diferenciava crimes recorrentes, como assaltos, estupros e homicídios sucessivos, dos assassinatos em massa. A expressão foi utilizada oficialmente pela primeira vez em 1981, no artigo *Leading The Hunt in Atlanta's Murders*, publicado por Myron A. Farber no *The New York Times*, consolidando uma nova compreensão sobre esses crimes e suas particularidades.

A definição oficial do FBI caracteriza o *serial killer* como um criminoso que realiza pelo menos três homicídios em locais distintos, com um intervalo de tempo entre os assassinatos, denominado “período de calmaria” (Schechter, 2013, p.16). Esse critério diferencia o *serial killer* do assassino em massa, que age impulsivamente, matando várias vítimas de uma só vez. Além disso, Schechter (2013) introduz o conceito de "assassino relâmpago", uma variação do assassino em massa que se desloca entre diferentes locais

cometendo crimes sequenciais. Esses perfis evidenciam a complexidade da violência extrema e a necessidade de abordagens investigativas específicas para compreender suas motivações e padrões.

O FBI também classifica os *serial killers* em organizados e desorganizados, distinguindo-os pelo grau de planejamento dos crimes. Os organizados premeditam seus assassinatos, deixando poucas evidências e conseguindo escapar das autoridades por longos períodos, enquanto os desorganizados agem impulsivamente, revelando transtornos mentais graves e deixando rastros que facilitam sua captura.

Schechter (2013) destaca que, embora a definição de *serial killer* enfatize a repetição dos homicídios, sua motivação psicológica é um fator essencial, frequentemente relacionada a traumas, desejos reprimidos e uma necessidade compulsiva de controle e poder. No estudo, *They Threaten, Seethe and Unhinge, Then Kill in Quantity*, Ford Fessenden⁴ analisa 102 assassinos impulsivos e observa que muitos desses crimes estão ligados à frustração diante da incapacidade de alcançar um status de vida desejável, reforçando a importância de compreender os aspectos psicológicos subjacentes a esses atos violentos.

A mídia, segundo Schechter (2013), frequentemente priorizou o sensacionalismo ao retratar *serial killers*, destacando o horror dos crimes sem aprofundar seus aspectos psicológicos. Essa abordagem contribuiu para a construção de uma imagem mítica desses criminosos no imaginário popular.

Embora a proposta da AICF, ao divulgar esses elementos, pareça buscar um entendimento mais definido do comportamento dos *serial killers*, é importante reconhecer que esse perfil não abarca a totalidade dos casos e pode, em alguns contextos, se mostrar limitador. Os *serial killers* que não se enquadram nesses traços, por exemplo, podem evidenciar a complexidade da categoria e desafiar a ideia de um "perfil único." A proposta da AICF é, portanto, mais útil como um guia aproximado, que deve ser aplicado com a devida cautela para evitar generalizações excessivas e permitir a consideração de outros fatores culturais, sociais e individuais que também influenciam a construção do *serial killer*.

No livro autobiográfico *Mindhunter: O Primeiro Caçador de Serial Killers Americano* (2017), Jonh Douglas e Mark Olshaker apresentam a forma como se deu o processo de investigação para criar os perfis dos assassinos. O principal método foi o de entrevistar os criminosos e as vítimas sobreviventes para compreender o *modus operandi* dos *serial killers*, ou seja, "um comportamento adquirido" que pode sofrer alterações. Todavia, para Douglas e Olshaker (2017), por algum período, há uma constância nesse comportamento, justamente

⁴ Repórter investigativo do jornal The New York Times.

porque isso é confortável para o assassino. Além do termo acima, usado para traçar o padrão comportamental do *serial killer*, o autor também discute sobre a assinatura, algo que delimita a marca e a personalidade do assassino, e que ele sempre precisa realizar para se satisfazer ou sentir prazer. (Douglas, Olshaker, 2017, p. 249).

A Unidade de Ciência Comportamental (Behavioral Science Unit, BSU) do FBI foi pioneira no desenvolvimento de perfis criminais para compreender o comportamento de *serial killers* e criminosos violentos. Criada nos anos 1970, a unidade buscava explorar o aspecto psicológico dos crimes, aplicando metodologias baseadas na análise de padrões comportamentais e motivacionais dos criminosos. A partir de entrevistas com assassinos já condenados e da análise detalhada de cenas de crime, a Unidade de Ciência Comportamental conseguiu estabelecer características recorrentes entre *serial killers*, o que contribuiu para a criação de métodos de investigação mais eficazes.

A abordagem da Unidade de Ciência Comportamental é motivada pelo interesse em desvendar as motivações complexas por trás dos atos dos *serial killers*. Ao longo de décadas, a unidade incorporou aspectos da condição social dos criminosos em seus estudos, observando que muitos *serial killers* compartilham traumas e problemas significativos em sua formação pessoal. Assim, a BSU contribuiu para ampliar a compreensão sobre a interseção entre fatores psicológicos e sociais na construção do perfil desses criminosos, fornecendo uma base para investigações mais precisas e informadas.

Segundo Schechter (2013), entre os dez criminosos estadunidenses apresentados, os cinco mais brutais em termos de crueldade são: H.H. Holmes (1860–1896), Albert Fish (1870–1936), Edward Gein (1906–1984), Ted Bundy (1946–1989), e Jeffrey Dahmer (1960–1994). Esses criminosos, descritos como exemplares de extrema brutalidade, marcaram profundamente a história criminal americana, não apenas pela natureza de seus crimes, mas também pelo impacto psicológico que causaram na sociedade. Cada um deles exibiu um *modus operandi* distinto, desde o engenhoso e sádico H.H. Holmes, com seu "castelo dos horrores," até a violência sexual e canibalismo de Jeffrey Dahmer. Essas figuras, além de serem lembradas pela crueldade, ajudaram a moldar o entendimento moderno sobre *serial killers*, contribuindo para o desenvolvimento de perfis psicológicos e o estudo da motivação criminosa.

Embora Schechter (2013) não inclua John Wayne Gacy (1942 – 1994) em sua lista dos cinco *serial killers* mais brutais, sua notoriedade e o impacto de seus crimes o colocam entre os casos mais estudados da criminologia. Ele torturou, estuprou e matou 33 rapazes em Illinois, Chicago, entre os anos de 1972 e 1978. A partir da história desse *serial killer*, os

autores Terry Sullivan e Peter T. Maiken escreveram um livro chamado: *Killer Clown Profile: Retrato de um Assassino* (2019) traduzido por Lucas Magdiel e Mariana Branco. Além disso, a Netflix também lançou um documentário em 2022 sobre a história deste assassino, com o título: *Conversando com um Serial Killer: O Palhaço Assassino* dirigido pelo diretor Joe Berlinger em três episódios de cinquenta minutos.

Outro assassino em série que teve sua história contada em um livro publicado pela editora Darkside, foi Gary Heidnik (1943 – 1999). Ken Englade escreveu a narrativa: *Heidnik Profile: Cordeiro Assassino* (2021) que teve a tradução feita por Diego Gerlach e narra os crimes reais de um bispo psicótico desejando construir uma família com seu próprio sangue. Por último, Jeffrey Dahmer (1960–1994) um dos assassinos mais notórios da história dos Estados Unidos, responsável pela morte de 17 homens entre 1978 e 1991. Seus crimes foram particularmente hediondos, envolvendo estupro, necrofilia e canibalismo.

Além de sua notoriedade como um dos *serial killers* mais brutais dos Estados Unidos, a história de Jeffrey Dahmer ultrapassou os registros criminais e passou a integrar o imaginário cultural, sendo representada em diversas produções ficcionais. Essa transposição para a mídia contribuiu para a construção de sua imagem como um ícone do horror e do crime.

Em 2022, a Netflix lançou a série *Dahmer – Um Canibal Americano*, que alcançou a maior audiência por vários dias. Com o sucesso da série, o serviço de streaming lançou também *Conversando com um Serial Killer: O Canibal de Milwaukee*, um documentário com gravações e áudios autênticos de Dahmer. No entanto, a representação de Dahmer na ficção e nas artes começou bem antes dessas produções televisivas. Embora publicado originalmente em 2012, *Meu Amigo Dahmer: Estudando com um Serial Killer* chegou ao Brasil em 2019, nele, o quadrinista Derf Backderf narra sua amizade com um dos serial killers mais cruéis da história.

Além disso, A história de Jeffrey Dahmer foi amplamente documentada, com narrativas como *Monster: The True Story of the Jeffrey Dahmer Murders* (2021) e *Meu Filho Dahmer* (1994), que oferecem diferentes perspectivas sobre sua vida e crimes. Essas narrativas se destacam por oferecer perspectivas variadas sobre a vida de Dahmer, desde relatos factuais e objetivos até abordagens mais íntimas e familiares. Em conjunto, elas contribuem para uma visão multifacetada de Dahmer, que ultrapassa o estereótipo de "monstro" amplamente difundido pela mídia e por adaptações ficcionais.

Neste contexto, outras biografias que contam histórias de assassinos, como: *Cruel: Índice da Maldade* (2023) de Michael H. Stone e Gary Brucato, e *Vítima: O Outro Lado do*

Assassinato (2023) de Gary Kinder, também se tornam relevantes para o estudo da representação dos *serial killers*. Publicadas pela DarkSides em português, essas obras complementam a discussão ao expandir a compreensão do público sobre os *serial killers*, não apenas descrevendo os crimes, mas também analisando perfis psicológicos, contextos sociais e históricos e os impactos culturais desses casos.

Da mesma forma que Dahmer, outros *serial killers* também tiveram suas histórias transpostas para a cultura popular. Um dos casos mais emblemáticos é o de Ed Gein, cuja trajetória criminosa influenciou diretamente a literatura e o cinema de horror. O próprio Schechter é autor do livro em quadrinhos *Ed Gein* (2022), publicado pela DarkSiders, que narra a história de um dos assassinos mais brutais e macabros dos Estados Unidos. *Ed Gein* (2022) não só cometeu crimes que chocaram o público, como também serviu de inspiração para várias figuras icônicas na literatura e no cinema. Sua história foi uma das bases para *Psicose* (1959), de Robert Bloch, adaptado para o cinema por Alfred Hitchcock, além de influenciar personagens como Leatherface, em *O Massacre da Serra Elétrica* (1974) de Tobe Hooper, e Buffalo Bill, em *O Silêncio dos Inocentes* (1988) de Thomas Harris.

Entretanto, embora a definição do FBI e as demais características discutidas por Schechter (2013) forneçam um parâmetro para identificar *serial killers*, é importante considerar que a representação ficcional desses personagens, muitas vezes extrapola esses limites formais. Elementos como motivação, desenvolvimento psicológico e o impacto social das ações dos assassinos são frequentemente explorados de forma mais complexa na ficção e podem não se adequar perfeitamente a sua caracterização.

Esse distanciamento entre a realidade criminológica e a ficção se intensifica nas adaptações audiovisuais, que, além de explorarem a psique do assassino, também ressignificam suas funções dentro da narrativa policial. *The Alienist* (2018) exemplifica essa tendência ao transformar a investigação tradicional do romance policial em uma estrutura influenciada pelo *film noir*, ampliando a complexidade simbólica do *serial killer* e reforçando as tensões sociais da trama. Esse movimento será examinado ao longo deste estudo, com foco na reconfiguração dos papéis de gênero e na forma como a marginalidade é reposicionada dentro da lógica investigativa da adaptação.

Neste sentido, ao trazer essas referências, busca-se evidenciar como a produção bibliográfica sobre *serial killers* transcende o simples relato de atrocidades. Essas narrativas não apenas moldam a percepção do público e reforçam o fascínio mórbido por esses personagens, mas também oferecem um terreno fértil para interpretações e adaptações na literatura e na televisão.

Sendo assim, o cinema e a televisão se apropriam de elementos da realidade para construir figuras que refletem nossos medos mais profundos. Logo, destacar essa conexão é essencial para entender que, na origem de muitos *serial killers* da ficção, há uma base real que reforça a dimensão sombria e inquietante desses personagens, revelando o impacto da realidade sobre o imaginário popular.

Nessa perspectiva, a análise das narrativas sobre *serial killers* revela como a mídia e a ficção constroem a figura do assassino, transformando-o em um ícone cultural ambíguo que transita entre o horror e o entretenimento. Essas representações não apenas exploram o lado psicológico desses personagens, mas também abordam a complexidade humana e social que envolve seus atos. Ao examinar essas histórias, o público é cativado não só pela imaginação que elas evocam, mas também pelo vislumbre da violência, que é exposta de forma calculada e sugestiva, posicionando o espectador entre a repulsa e a curiosidade.

Desse modo, figura do *serial killer*, ao ser transportada para a literatura e o audiovisual, deixa de ser apenas um registro de crueldade e passa a apresentar outras possibilidades para o público investigar e refletir sobre os limites da violência, da moralidade e da natureza humana.

2.2. Ficção literária do *serial killer*: Do jornal ao texto contemporâneo

Como já foi mencionado, a representação de crimes violentos e figuras criminosas tem raízes profundas que remontam à Idade Média, época em que eventos de brutalidade extrema eram registrados em crônicas, contos e baladas populares. Esses relatos, embora rudimentares, formaram as bases de uma tradição narrativa sobre crimes que misturava realidade e exagero, criando mitos em torno de figuras infames. Em uma sociedade onde o sobrenatural era frequentemente invocado para explicar o mal, esses registros iniciais não apenas transmitiam informações sobre os crimes, mas também refletiam e reforçavam os medos e a moralidade da época, formando os primeiros esboços de um gênero que se estabelecia pela exploração do lado sombrio da natureza humana.

No século XVIII, o jornalismo passou a relatar crimes com detalhes mais realistas, despertando o interesse do público e introduzindo um foco nas motivações dos criminosos. Essas narrativas jornalísticas também despertaram um interesse crescente pelos aspectos psicológicos dos criminosos, pavimentando o caminho para a literatura de ficção criminal que emergiria posteriormente.

Ao oferecer relatos realistas de crimes e perfis de assassinos, o jornalismo consolidou o interesse do público por histórias de violência, transformando casos reais em uma espécie de entretenimento e preparando o terreno para o surgimento da ficção literária do *serial killer*, que viria a explorar essas mesmas temáticas sob uma lente mais psicológica e crítica na contemporaneidade.

Como já observado por Schechter (2013) ao abordar as primeiras figuras que incorporam essa performance criminosa, Maria João Gaspar (2013) amplia essa perspectiva ao discutir sobre crimes reais como um fenômeno antigo de leitura e escrita. Essa análise destaca que o interesse por crimes e seus perpetradores já se configurava como uma prática de registro e transmissão de informações muito antes do advento do jornalismo contemporâneo.

A leitura e escrita de crimes reais não é um fenômeno recente. Os relatos de actos violentos, tão populares nos dias de hoje, já eram alvos de registo escrito durante a idade média, ainda que de forma distinta da observada na actualidade. Encontram-se crónicas medievais que relatam actos de desacato e assassinio cometidos por nobres e regentes. (Gaspar, 2013, p.3).

Diferentemente das produções contemporâneas que buscam atingir um público amplo, os relatos medievais destinavam-se principalmente às elites, funcionando como um meio de preservar a memória de eventos importantes para as classes governantes. A forma e a função desses registros eram, portanto, bastante distintas, servindo mais como documentos de poder e controle do que como entretenimento popular. A evolução das técnicas de impressão no período moderno ampliou a circulação dos relatos criminais, que passaram a incorporar elementos sensacionalistas e atingir um público cada vez maior.

De acordo com Gaspar (2013), no início do período contemporâneo, em uma tentativa de assegurar a ordem pública, o sistema judiciário passou a utilizar os meios de comunicação emergentes graças às novas técnicas de impressão, desenvolvendo assim os primeiros relatos jornalísticos de atos criminais. Com o aumento da produção de panfletos, essas narrativas começaram a alcançar um público cada vez maior e adquiriram características próprias.

O apelo visual e a prática de declamação oral dessas histórias ampliaram seu alcance, atingindo não apenas as classes mais elitizadas, mas também camadas populares. Esses panfletos ofereciam relatos detalhados de julgamentos, frequentemente transcritos por membros do clero, e incluíam a captura, confissão e últimas palavras dos condenados.

De acordo com Joy Wiltenburg (2004) em *True crime: the origins of modern sensationalism. The American Historical Review*, ao adotar um estilo melodramático, esses relatos enfatizavam aspectos chocantes e emocionais dos crimes, tornando-os acessíveis e atraentes para um público amplo. Essa característica, vista inicialmente como de “gosto

duvidoso” pela elite, na verdade democratizou o acesso a essas narrativas, oferecendo aos leitores de todas as classes sociais um vislumbre do lado mais obscuro da sociedade.

Essa popularização do crime enquanto espetáculo reflete um fenômeno que continua até hoje, em que o sensacionalismo é amplamente explorado para prender a atenção do público, tanto em mídias tradicionais quanto digitais. O apelo universal desses textos evidencia o desejo humano de compreender, ainda que de forma superficial, os desvios da moralidade e os limites da experiência humana. Contudo, essa abordagem também levanta questões sobre ética e responsabilidade, especialmente quando a linha entre informação e entretenimento se torna tênue.

Wiltenburg (2004), ainda destaca que os relatos de crimes no século XVI e XVII possuíam uma função social que ia além da simples informação. Dessa forma, ancorados em acontecimentos verdadeiros, esses textos buscavam legitimidade, diferindo de narrativas recreativas e apelando para um caráter de seriedade. Na Alemanha do século XVI, por exemplo, o termo "verdadeiro" começou a ser utilizado para distinguir notícias surpreendentes, conferindo-lhes um ar de autenticidade e importância.

Além disso, muitos panfletos traziam uma mensagem cristã que advertia sobre as consequências do pecado, apresentando o crime como um desvio moral com efeitos trágicos e uma advertência divina. Em meio a uma sociedade que ainda não contava com métodos científicos para investigar crimes, essas narrativas frequentemente usavam uma estrutura do bem contra o mal, colocando a punição divina como a solução para os crimes e incentivando a conformidade social. Assim, os relatos de crimes da época cumpriam uma função didática e moral, buscando não apenas informar, mas também disciplinar e alertar a sociedade sobre os limites da conduta aceitável.

Com o avanço da imprensa e a expansão da produção e circulação de jornais, os relatos detalhados sobre crimes tornaram-se fundamentais para atrair leitores e alavancar as vendas dessas publicações. À medida que o sistema judicial passou de práticas baseadas em tortura e confissão para um processo estruturado em torno da coleta e análise de provas, novos elementos foram incorporados às investigações. As entrevistas com testemunhas, exames forenses e julgamentos com apresentação de provas e motivação, por exemplo, passaram a integrar a narrativa dos casos, enriquecendo o conteúdo e conferindo um caráter investigativo e racional às notícias criminais.

Além disso, o surgimento do detetive como figura central no cenário policial também contribuiu para essa transformação, solidificando-o como um elemento essencial nas narrativas policiais e atraindo o interesse público para a solução dos mistérios criminais. Essa

mudança não só profissionalizou a abordagem dos crimes na mídia, mas também ajudou a moldar o gênero policial como o conhecemos hoje.

Além disso, o surgimento do detetive como figura central no cenário policial também contribuiu para essa transformação, solidificando-o como um elemento essencial nas narrativas criminais e atraindo o interesse público para a solução de mistérios. Essa mudança não apenas profissionalizou a abordagem dos crimes na mídia, mas também estruturou o gênero policial ao estabelecer novas convenções narrativas, como o método dedutivo e a lógica investigativa, que passaram a ser centrais na literatura sobre crimes.

Nessa perspectiva, o desenvolvimento da figura do detetive e a transformação das narrativas de crime jornalístico estabeleceram uma base sólida para o gênero policial e influenciaram profundamente a maneira como o público passou a consumir histórias de mistério e criminalidade. À medida que os relatos de crimes evoluíram e se sofisticaram, especialmente com a atenção a detalhes investigativos e psicológicos, o campo literário abriu-se para novas interpretações da violência e do mal, explorando perfis criminosos com maior complexidade.

Com a produção do gênero policial, essas convenções foram incorporadas à ficção do *serial killer*, termo empregado por Grant Cook (2017), emerge como uma categoria que estabelece um diálogo direto com o romance policial, inserindo-se na narrativa contemporânea, criando um contraste entre o detetive racional e o assassino meticuloso, muitas vezes igualmente inteligente. Essa dualidade entre investigador e criminoso refinou a estrutura do suspense e do mistério na literatura e no audiovisual, dando origem a narrativas mais complexas.

Philip Simpson (2000) defende que a desintegração das fronteiras entre as convenções literárias e as sociais se adequa à fluidez da “mentalidade contemporânea” por meio de uma relação de influência cultural e literária. O aumento na demanda de publicações de textos literários sobre assassinatos em série se configura como um dos caminhos que vai ao encontro de espetáculos violentos nas artes.

Dessa forma, conforme argumenta Cook (2017), a crescente fusão entre literatura e cultura midiática, impulsionada pela busca por narrativas que exploram a violência extrema, fortalece a centralidade do *serial killer* na ficção, transformando-o em um objeto de fascínio e análise.

Sob essa perspectiva, diante do complexo perfil psicossocial que envolve o *serial killer* na literatura e nas artes audiovisuais, uma vez que esse é um tema que desperta o

interesse e a curiosidade nas pessoas, também existe um olhar atento dos escritores, dos produtores e dos diretores de televisão na criação de obras de arte que abordam essa questão.

De acordo com Schmid (2005), o interesse do público por figuras como os *serial killers* é motivado pelo desejo de compreender a mente criminosa, assim como pela busca por emoções intensas e narrativas que desafiem o senso comum de moralidade. Nesse ponto de vista, escritores e produtores utilizam esses personagens para construir histórias que, além de entreter, provocam reflexões sobre os limites da normalidade e do comportamento humano.

De acordo com Cook (2017), os estadunidenses são muito interessados em histórias de *serial killer*. Nos anos 1980, esse interesse alcançou um pico expressivo, principalmente porque diversos meios de comunicação, agências e produtoras buscaram produzir textos relacionados à temática que se tornaram um “fenômeno americano”.

Sendo assim, pode-se considerar que essa crescente atenção por produções acerca do *serial killer* se deu por causa de algumas histórias apresentadas anteriormente, como é o caso de *Jack, o estripador*. Além da produção literária e audiovisual ter conquistado diversos leitores e telespectadores, as próprias reportagens na televisão despertaram esse interesse cultural pelo tema dos assassinos em série.

Esse interesse midiático não apenas consolidou a figura do *serial killer* como um fenômeno cultural, mas também influenciou a literatura, que passou a incorporar esses elementos narrativos de maneira mais aprofundada. A partir desse contexto, surgiram obras que exploraram o assassino em série sob novas perspectivas, como no romance *The Killer Inside Me* (1952), de Jim Thompson.

Segundo as ideias defendidas por Cook (2007), esse romance de Jim Thompson, é considerado o primeiro exemplo de ficção literária estadunidense do *serial killer* mais “pura” com elementos que narram um assassinato múltiplo que se encaixam na ficção policial, de mistério e detetive, assim como, de horror e guerra. Além disso, a narrativa faz uso de um narrador em primeira pessoa construído por um fluxo de consciência, com a inclusão de temas anti-autoritários de violência, de subterfúgio psicológico e de delírios.

Dentro desse contexto, o fluxo de consciência se estabelece como uma técnica narrativa que busca representar os pensamentos, sensações e percepções do personagem de maneira contínua e espontânea, sem a necessidade de uma organização lógica ou sintática convencional. Esse recurso literário permite que o leitor acesse diretamente a mente do narrador, acompanhando sua experiência subjetiva e sua forma de processar os acontecimentos, muitas vezes de maneira fragmentada e não linear.

Algumas narrativas possuem características semelhantes à de Jim Thompson, como *The Mystery of the Dead Police* (1933), de Philip MacDonald, *Dexter - A Mão Esquerda de Deus* (2008), de Jeff Lindsay, e *Cat of Many Tails* (1949), de Ellery Queen, que são exemplos de romances que constroem uma narração em primeira pessoa com um foco na psicopatia representada pelo assassino, o que exige ainda mais do leitor.

Esse tipo de narrativa requer uma leitura mais crítica e atenta, uma vez que o leitor é constantemente confrontado com a subjetividade do narrador, um ponto de vista que distorce a realidade e, muitas vezes, justifica comportamentos violentos. Assim, a exigência está em discernir as nuances da psicopatia, entender as motivações implícitas e, ao mesmo tempo, questionar a veracidade dos eventos narrados, já que a proximidade com a mente do assassino pode induzir a uma falsa empatia ou compreensão. Desse modo, o leitor é desafiado a manter um distanciamento crítico, resistindo à manipulação narrativa que o próprio autor constrói para provocar desconforto e tensão.

Segundo Cook (2017), o que diferencia a ficção do *serial killer* dos demais gêneros literários que tratam sobre essa temática é a atenção dada à análise sobre o psicológico dos personagens e de suas ações violentas. Essa ênfase na dimensão psicológica não se restringe à explicação de comportamentos patológicos, mas busca, muitas vezes, penetrar na mente do assassino, apresentando ao leitor um ponto de vista que simultaneamente o fascina e o perturba.

As narrativas que mergulham nas motivações internas dos *serial killers*, exploram suas obsessões, traumas e racionalizações para os atos violentos. Essa abordagem permite que o gênero transcenda o simples relato criminal, promovendo uma espécie de viagem ao inconsciente do assassino e trazendo à tona questões existenciais e morais que desafiam as concepções do leitor sobre o bem e o mal.

A tentativa de encontrar justificativas para compreender as razões que levam o assassino a cometer atos de extrema violência implica em uma análise aprofundada do perfil do personagem. Isso envolve a exploração de sua história pessoal, suas relações interpessoais, traumas, memórias e as influências de outros *serial killers*. Ao traçar essas conexões, a narrativa abre caminhos para entender a complexa origem de sua violência e a forma como ela se manifesta em múltiplas vítimas, revelando camadas psicológicas e sociais que moldam o comportamento destrutivo do assassino.

Nesse ínterim, algumas características são fundamentais para compreender as narrativas que se enquadram na categoria em questão, como por exemplo, a presença de representações que padronizam o perfil de um assassino comum aos crimes contemporâneos.

Por mais que essa seja uma questão sutil, de acordo com Cook (2017), é possível discerni-la, porque tem a personagem do *serial killer* como seu foco central. “Essas obras também são caracterizadas por inovação técnica, influências hermenêuticas sociológicas e psicológicas e uma autoconsciência que informa a narrativa”⁵ (Cook, 2017, p.10, tradução nossa).

Segundo Cook (2017), após a Segunda Guerra Mundial, muitos romancistas conseguiram retratar a figura do assassino. Possivelmente, a experiência de ver tanta violência na guerra serviu para a construção de referenciais na produção de narrativas de crime, de mistério e de assassinatos múltiplos. Essas características evidenciam a diversidade de ideias para o desenvolvimento de um gênero literário que coloca o *serial killer* como a discussão central da narrativa.

No compêndio *A Companion to Crime Fiction*, Charles J. Rzepka e Lee Horsley (2010) apontam, no texto *Crime Fiction and the Literary Canon*, que geralmente os assassinos em série não costumam assumir o papel de protagonista nas narrativas literárias, eles são incorporados nas estruturas de ficção investigativa:

Os protagonistas assassinos nessas obras "imitam" e, portanto, expõem uma moral da sociedade falida, onde as preocupações estéticas com a sensação e a aparência têm eclipsado totalmente qualquer senso de ética e responsabilidade social. Nessas ficções neo-noir, assassinos psicopatas substituíram os detetives como agentes de revelação em um mundo onde a redenção não parece mais possível. Tudo o que resta para escritores literários e populares de ficção policial a fazer, é expor o mundo agitado que conhecemos como ficção, e revelar o mundo real como a paisagem urbana deserta que ele se tornou⁶. (2010, p.85, tradução nossa).

A partir dessas características que descrevem o papel do personagem *serial killer* nas narrativas, é possível considerar que, com o surgimento da ficção literária do *serial killer*, textos como *The Killer Inside Me* (1952) de Jim Thompson e *O Talentoso Ripley* (1955) de Patricia Highsmith, começaram a ser vistos como mais complexos, distanciando-se dos enredos repletos de estereótipos com as quais os leitores estavam acostumados.

Essas narrativas introduziram personagens com perfis psicológicos profundos, explorando questões de identidade e moralidade de maneiras inovadoras. Com as diversas progressões na escrita literária do gênero, incluindo textos posteriores como *American Psycho* (1991) de Bret Easton Ellis e *Silêncio dos Inocentes* (1988) de Thomas Harris, essas histórias

⁵ These works are also characterised by technical innovation, sociological and psychological hermeneutic influences, and a self-consciousness that informs the narrative. (COOK, 2017, p.10)

⁶ The murderous protagonists in these works “mimic,” and thereby expose, a morally bankrupt society where aesthetic concerns with sensation and appearance have fully eclipsed any sense of ethics and social responsibility. In these neo- noir fictions, psychopathic killers have replaced detectives as agents of revelation in a world where redemption no longer seems possible. All that is left for literary and popular writers of crime fiction to do is to expose the bustling world that we know for the fiction it is, and to reveal the real world as the deserted cityscape that it has become. (RZEPKA, HORSLEY, 2010, p.85)

passaram a representar um movimento literário e social dentro da ficção policial, desafiando convenções e oferecendo uma visão multifacetada do mal. Segundo Jenkins (1994)

as representações de assassinos em série na narrativa contemporânea, funcionam como personificações dos "piores pesadelos e fantasias da sociedade. [Incorporando o que] Em outras épocas ou outras regiões pode muito bem ser fixados no sobrenatural ou demônios populares imaginários - vampiros, lobisomens, bruxas, feiticeiros do mal"⁷ (p.112-113, tradução nossa).

Essa discussão que Jenkins sugere sobre as representações contemporâneas de *serial killers* funcionam como encarnações dos "piores pesadelos e fantasias da sociedade", atuando como uma projeção moderna do que, em outras épocas ou regiões, poderia ter sido atribuído a figuras sobrenaturais.

A partir da perspectiva de Seltzer (1998), o *serial killer* contemporâneo não pode ser compreendido apenas como um indivíduo isolado, mas como um fenômeno profundamente enraizado nas estruturas culturais e midiáticas da sociedade pós-moderna. A ideia de que a violência extrema se torna um espetáculo amplificado pela mídia ressoa na noção de que os *serial killers* são figuras moldadas tanto pela criminalidade quanto pelo consumo cultural.

Nesse sentido, a "cultura das feridas" mencionada pelo autor indica que a sociedade não apenas se assusta com os assassinatos em série, mas também os transforma em um produto de interesse popular, promovendo sua estetização em diversos formatos narrativos, como literatura, cinema e televisão. Assim, a exposição constante desses crimes na mídia reforça um ciclo no qual o horror e o fascínio pelo assassino são constantemente reapropriados e ressignificados.

Além disso, a construção do *serial killer* contemporâneo se dá em um contexto de crescente interseção entre violência, identidade e tecnologia, onde a espetacularização do crime e a busca por sentido na brutalidade reforçam sua posição central na cultura popular. Seltzer (1998) argumenta que a compulsão da sociedade em examinar, documentar e dissecar a mente do assassino contribui para sua mitificação, tornando-o, paradoxalmente, uma figura tanto temida quanto admirada.

O consumo de narrativas sobre *serial killers*, seja no jornalismo sensacionalista ou na ficção televisiva, responde a essa necessidade de compreender o mal, ainda que de forma simplificada e por vezes romantizada. Nesse sentido, a sociedade pós-industrial constrói o

⁷ suggests that representations of serial killers in contemporary narratives, function as embodiments of societies' "worst nightmares and fantasies [incorporating that which] in other eras or other regions might well be fastened onto supernatural or imaginary folk-devils – vampires, werewolves, witches, evil sorcerers" (JENKINS, 2010, p.112-113).

serial killer como um duplo simbólico: ao mesmo tempo em que ele encarna o terror da violência irracional, ele também representa o desejo de controle sobre a desordem e o caos.

Dessa forma, ao dialogar com Cook (2017), as ideias de Seltzer (1998) revelam que o *serial killer* não é apenas um criminoso, mas um reflexo das ansiedades coletivas e um agente que encarna os medos de uma sociedade em crise. O impacto da modernidade tardia, caracterizado pela fragmentação social, pela alienação e pela crise das instituições tradicionais, intensifica a necessidade de personificar o mal em figuras individuais. Assim, a ficção e os estudos criminológicos não apenas tentam compreender esse fenômeno, mas também o retroalimentam, criando um espaço onde a representação do *serial killer* oscila entre a crítica social e o espetáculo midiático.

Nesse sentido, ao analisar como o *serial killer* é construído na literatura e no audiovisual, torna-se evidente que suas representações variam conforme o contexto histórico e os interesses culturais de cada época. Essa flexibilidade narrativa será fundamental para entender a transposição de *O Alienista* (2018), investigando como a adaptação ressignifica temas como gênero, marginalidade, identidade queer e investigação criminal dentro da tradição do romance policial, a partir das características do *film noir*.

Dada a grande repercussão do tema dos *serial killers* na cultura contemporânea, surge a ideia de que esse fascínio se manifesta de forma marcante em narrativas literárias e audiovisuais que exploram a complexidade psicológica e moral desses personagens. Um exemplo significativo é o romance objeto desta tese, em suas versões literária e televisiva, incorpora as características típicas do gênero ao abordar o perfil de um assassino em série no contexto de uma narrativa policial.

Embora ambas as versões compartilhem elementos essenciais, apresentam também diferenças que refletem adaptações às linguagens específicas de cada mídia, trazendo à tona nuances distintas na construção do *serial killer* e no desenvolvimento da trama. Essas variações oferecem um campo fértil para investigar como o tema dos *serial killers* é apropriado e transformado conforme as demandas e expectativas dos leitores e espectadores contemporâneos.

2.3 O *serial killer* no cinema e na televisão

O *serial killer* consolidou-se como uma figura emblemática da cultura contemporânea, com presença marcante em diversas narrativas. Inicialmente retratado em crônicas jornalísticas e explorado pela literatura, o interesse por esse personagem complexo e

perturbador expandiu-se para o cinema e a televisão, onde ganhou novos contornos e um alcance ainda mais amplo. No audiovisual, o personagem possibilitou o crescimento de reflexões sobre as inquietações da sociedade e a fascinação pelo lado obscuro da mente humana, tornando-se um dos símbolos mais importantes da narrativa criminal moderna.

A forte atração que a figura do *serial killer* exerce na contemporaneidade não é mera coincidência, ela reflete temas centrais e recorrentes no modo de ser contemporâneo. O personagem encarna questões cruciais como a fragmentação da identidade, em que a ideia de uma identidade única e coerente cede espaço a múltiplas facetas e ambiguidades.

Além disso, ele representa o ciclo incessante de consumo e repetição, tanto em seus atos quanto na forma como sua imagem é reproduzida e consumida pela cultura midiática. A própria destemporalização da história, característica da contemporaneidade que mescla o passado e o presente, também se manifesta na figura do *serial killer*, que muitas vezes traz para o presente as sombras do passado, revivendo traumas e violências de outras épocas como parte de sua narrativa. Assim, o *serial killer* não apenas fascina, mas personifica o mal-estar, as contradições e tornando-se um espelho sombrio da sociedade contemporânea.

Durante as décadas de 1970 e 1980, um novo gênero cinematográfico ganhou destaque pela exploração explícita de violência e pela presença de assassinos impiedosos: os *slasher movies*, populares principalmente nos Estados Unidos e Canadá. Conhecidos por cenas gráficas de violência e um apelo à nudez, os *slashers* se tornaram um fenômeno cultural, atraindo o público por sua combinação de suspense e choque.

Stephen Prince (2003) em seu texto: *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema 1930-1968* observa que essa intensificação da violência nas telas só foi possível após 1968, quando o *Production Code* dos Estados Unidos, que limitava a representação de conteúdo explícito, praticamente foi abandonado. Esse novo cenário abriu espaço para produções que exploravam os limites do horror e do suspense, refletindo e amplificando as ansiedades sociais da época por meio de personagens perturbadores e tramas aterrorizantes.

A popularidade dos *slasher movies* também se deve à influência dos chamados *exploitation films*, um estilo de cinema que surgiu entre as décadas de 1920 e 1950. Esse tipo de filme se caracterizava por explorar temas considerados sensacionalistas e tabus para atrair o público, abordando questões como sexo, uso de drogas e delinquência juvenil, que eram evitadas no cinema convencional da época. Com uma produção de baixo orçamento e apelo direto ao choque e à controvérsia, os *exploitation films* estabeleceram uma fórmula que chamou a atenção, principalmente do público jovem.

De acordo com Prince (2003), entre as décadas de 1950 e 1960, a indústria do cinema começou a direcionar produções especialmente para esse público, integrando o estilo provocativo do *exploitation* para manter o interesse dos espectadores e moldar o caminho para o surgimento dos *slasher movies* como uma evolução desse estilo.

Nessa perspectiva, mesmo com a crise dos grandes estúdios nos Estados Unidos, impulsionada pela migração de investimentos do cinema para a televisão, o público jovem continuava a ver o cinema como uma forma atrativa de entretenimento. Para capturar esse público, os estúdios passaram a focar em temas de interesse juvenil, uma vez que atrair o público adulto exigiria orçamentos significativamente maiores.

É nesse contexto que surgem produções de grande sucesso como *O Selvagem* (*The Wild One*, 1953), dirigido por László Benedek e estrelado por Marlon Brando, e *Juventude Transviada* (*Rebel Without A Cause*, 1955), sob a direção de Nicholas Ray e com James Dean no papel principal. Essas e outras produções deram início a um novo subgênero conhecido como *teenpics*, filmes voltados para as inquietações e experiências da juventude, consolidando o cinema como um espaço de expressão e identificação para o público jovem.

De acordo com Price (2003), essas tendências no cinema hollywoodiano, do cinema marginal produzido para exibição em *drive-ins* nos anos 1960 à forte influência estética e narrativa do *giallo*, foram acompanhadas pela popularização da televisão, que ampliou o acesso do público a informações sobre crimes em todo os EUA, especialmente em relação aos assassinatos em série entre as décadas de 1950 e 1970. Esse conjunto de influências, tanto cinematográficas quanto sociais, foi crucial para o surgimento dos *slasher movies* e para a formação de um imaginário social em torno dos *serial killers*.

Nos *slasher movies*, os assassinos servem como ponto central para os enredos, com narrativas que tentam explicar o que os "tornou" violentos, justificando assim as sequências de mortes brutais. Essas produções frequentemente incorporam aspectos morais, abordando temas como sexo pré-nupcial, uso de drogas, e ideias ligadas à virgindade feminina, transformando esses temas em estereótipos que acabaram se tornando clichês. Embora nem todos os filmes do gênero apresentem um assassino que possa ser classificado como um *serial killer*, muitos se apoiam nesses elementos para criar um código narrativo que explora o medo e o fascínio em torno da figura do assassino.

Algumas das produções mais emblemáticas que incorporam esses elementos são *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974) de Tobe Hooper; *Halloween: A Noite do Terror* (*Halloween*, 1978) dirigido por John Carpenter; e *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, 1980) sob direção de Sean S. Cunningham. Essas produções visavam

atrair o público jovem por meio de temas chocantes e subversivos, contrastando com as grandes produções hollywoodianas das décadas de 1970 e 1980.

O gênero *slasher* também teve presença no Brasil, como exemplificado pela produção *Shock!: Diversão Diabólica* (1984), dirigida por Jair Correia. Inspirada nos *slashers* estadunidenses, essa produção adaptou o estilo ao contexto brasileiro, retratando aspectos da juventude urbana no país durante a década de 1980.

Além dos fatores sociais, é interessante notar que, embora muitos personagens em *slasher movies* não se enquadrem tecnicamente como *serial killers*, esses filmes apresentam, entre 1974 e 1986, características que os aproximam do perfil clássico de um assassino em série. As motivações dos assassinatos, geralmente introduzidas no início do filme, e os métodos utilizados pelos assassinos são exemplos disso.

Nos *slashers*, as vítimas raramente são mortas com armas de fogo; em vez disso, armas brancas, como facas e machados, predominam nas cenas de violência. Esse aspecto se assemelha aos casos reais de *serial killers*, que frequentemente optam por armas brancas, enquanto armas de fogo são raramente usadas, criando uma conexão entre o real e o fictício e acentuando o impacto visceral e psicológico dessas produções.

Em 1972, Alfred Hitchcock voltou a abordar o tema de assassinatos em série com o filme *Frenesi* (*Frenzy*), ambientado em Londres e inspirado no caso de Alberto DeSalvo. A produção começa com uma cena em *plongée*⁸ sobre o rio Tâmisa e uma multidão, onde um homem discursa sobre a limpeza do rio, comemorando a eliminação dos resíduos industriais e sociais. Logo após esse discurso, o corpo de uma mulher é encontrado à margem do rio, sugerindo simbolicamente que a vítima representa o impacto da violência social e que o assassino, de certa forma, é um produto das falhas e tensões da própria sociedade.

Entre as décadas de 1960 e 1980, embora os filmes *slasher movies* tenham ganhado destaque na abordagem de assassinatos em série, eles não foram os únicos a explorar essa temática. Outros gêneros, como o drama e o suspense, também continuaram a tratar de crimes em série, porém com uma abordagem distinta, muitas vezes inserindo esses temas em produções de estilo policial e focando mais no desenvolvimento investigativo e psicológico do enredo.

Em 1986, o cinema estadunidense apresentou diversas produções que exploraram a temática de assassinos em série, com destaque para *Caçada ao Amanhecer* (*Manhunter*), dirigido por Michael Mann e baseado no livro *Dragão Vermelho* (1981) de Thomas Harris. O

⁸ Palavra francesa. Literalmente, significa “mergulho”. A câmera “vê” os acontecimentos de cima para baixo. Classicamente, tem o efeito de “esmagar” o que é visto. Designa, portanto, um olhar de superioridade”. ARAUJO, Inácio. *Cinema: o mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995, p. 38.

filme oferece uma visão dos métodos e recursos utilizados pelo FBI na identificação e captura de *serial killers*, destacando o papel da ciência forense na resolução de casos complexos. A narrativa introduz os *profilers*, especialistas em criminologia responsáveis por traçar perfis psicológicos e comportamentais dos assassinos, evidenciando a importância dessa abordagem investigativa no combate a crimes em série.

Conforme já mencionado neste texto, *O Silêncio dos Inocentes* (1991) é uma das produções hollywoodianas de maior sucesso a retratar *serial killers* no universo audiovisual. O filme tornou-se um marco na representação do assassino em série inteligente, com a figura icônica de Hannibal Lecter. A construção do personagem principal foi inspirada em três notórios *serial killers* estadunidenses, Ted Bundy, Gary Heidnik e Ed Gein, além do assassino em série soviético Andrey Chikatilo, cujo histórico aterrorizante contribuiu para enriquecer a complexidade do personagem.

Essas produções, fortalecidas por filmes como *O Silêncio dos Inocentes* (1991), tornaram-se ainda mais predominantes ao longo das décadas de 1990 e 2000, expandindo-se não apenas em filmes, mas também em seriados de televisão. Com cenas violentas e um enfoque nos aspectos sociais e culturais dos crimes, o gênero consolidou-se como uma forma de ficção que, frequentemente, eleva o *serial killer* à condição de figura famosa, associado a crimes hediondos. Esse fenômeno é tão impactante que, por vezes, assassinos criados para a ficção são tomados como reais, assim como os detetives e *profilers* que protagonizam essas narrativas.

Nesse cenário, os imaginários científicos em torno dos *serial killers* ganharam ainda mais força, a partir do momento em que os avanços da ciência forense tornaram-se um elemento recorrente e central em diversas produções. Alguns filmes e séries começaram a explorar essas temáticas em profundidade, destacando a investigação e a análise técnica como parte essencial das tramas.

Em seriados como *Dexter* (2008) e *Criminal Minds* (2005), o *serial killer* é frequentemente o centro da narrativa, enquanto em séries como *CSI: Investigação Criminal*, eles aparecem ocasionalmente como peças-chave de episódios específicos. Essas produções, todas originadas nos Estados Unidos, não apenas popularizaram o gênero, mas também contribuíram para a construção de um imaginário coletivo em torno do assassino em série, combinando ciência, ficção e entretenimento.

Segundo Steve Neale (2000), em *Genre and Hollywood*, *Dexter* (2008) se encaixa predominantemente no gênero de crime contemporâneo. A série apresenta inúmeras sequências centradas em assassinatos em série, destacando tanto as ações criminosas quanto

às investigações relacionadas a esses crimes. A ambiguidade moral e a complexidade psicológica do personagem reforçam a associação com a estética *noir*, evidenciando como *Dexter* (2008) transita entre convenções clássicas e contemporâneas dos gêneros criminais. Em um estudo de Alison Peirse (2010)

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 (p.191, tradução nossa).⁹

Na produção de séries de TV, o primeiro *serial killer* destaca-se a produção espanhola *¿Es usted el asesino? (É você o assassino?)*, lançada em 1967. Dirigida por Narciso Ibáñez Menta e composta por nove episódios, a série acompanha a investigação conduzida pelo Sr. Larose, que busca desvendar a identidade de um *serial killer* responsável pelo assassinato de um banqueiro rico logo após sua visita à casa da amante.

De acordo com Thiara Ribeiro Santos (2017) em sua tese: *O fascínio do serial killer: protagonismo e naturalização da anormalidade em Dexter*, essa produção pioneira trouxe para a televisão uma narrativa focada na figura do assassino em série, marcando o início da exploração desse tema no formato seriado e abrindo caminho para futuras representações televisivas.

Segundo Neale (200), na década de 1980, duas séries se destacaram ao explorar narrativas centradas na figura do *serial killer*: *The Nightmare Man* (1981) e *Chiefs* (1983). A primeira, produzida pela BBC em quatro episódios, é ambientada em uma ilha escocesa onde o cotidiano é abalado por um assassino misterioso, descrito como uma figura híbrida, metade homem e metade animal. Já *Chiefs* (1983), uma produção da CBS, acompanha a busca de três gerações de chefes de polícia pelo responsável por uma série de assassinatos em uma pequena cidade da Geórgia, nos Estados Unidos. Ambas as produções compartilham uma estrutura narrativa que prioriza a investigação e a tentativa de revelar a identidade do *serial killer*, contribuindo para consolidar o gênero no formato televisivo e refletindo o crescente fascínio cultural pela figura do assassino em série durante esse período.

Na década de 1990, houve a produção de cinco séries televisivas relevantes para a narrativa de *serial killers*: *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). Embora *It: Uma Obra Prima do Medo* (1990) seja considerado como um filme, trata-se, na

⁹ “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).

verdade, de uma minissérie americana baseada no livro de Stephen King e dirigida por Tommy Lee Wallace. Com uma temporada e apenas dois episódios, a série é ambientada na cidade fictícia de Derry, nos Estados Unidos, onde, 30 anos antes, um palhaço chamado Pennywise — conhecido como "a coisa" — aterrorizava a população e assassinava crianças. Quando os assassinatos parecem recomeçar, um jovem reúne seis amigos para confrontar o *serial killer*, mesclando elementos de horror e investigação em uma trama que explora o impacto do trauma coletivo e individual.

Essa evolução na representação do *serial killer* na televisão reflete uma ampliação das abordagens narrativas ao longo das décadas, evidenciando como o gênero policial e de horror se entrelaçam para construir tramas que exploram tanto a psicologia dos assassinos quanto os impactos de seus crimes na sociedade. Enquanto as produções da década de 1990 consolidaram o interesse do público por histórias de assassinatos em série, as séries mais recentes aprofundam a complexidade dos personagens e a interseção entre crime, trauma e política, como exemplificado em *The Killing* (2011–2014). Esse movimento demonstra uma transição do foco no medo e na ameaça representada pelos *serial killers* para uma análise mais ampla das dinâmicas sociais e institucionais envolvidas nesses casos, proporcionando uma experiência narrativa mais imersiva e realista.

Assim, a figura do *serial killer* tem sido amplamente explorada em diversas séries televisivas, refletindo o contínuo fascínio da sociedade por narrativas que investigam a mente criminoso e os impactos sociais de seus atos. Algumas produções recentes têm se destacado por abordagens inovadoras e aprofundadas sobre o tema.

Uma dessas produções é *Memento Mori* (2023), dirigida por Óscar Santos e Alberto Ruiz Rojo, uma série espanhola disponível na plataforma de streaming Amazon Prime Video. A trama acompanha o inspetor de polícia Ramiro Sancho na perseguição de um assassino em série narcisista e psicopata em Valladolid. A narrativa se distingue por sua complexidade psicológica e pela ambientação realista, oferecendo uma visão profunda sobre a mente criminoso e os desafios enfrentados pelas forças policiais.

Outra série que merece ser mencionada é *Until I Kill You* (2024), uma minissérie britânica baseada no livro autobiográfico *Living with a Serial Killer* de Delia Balmer (2017). A produção retrata a história real de Balmer, sobrevivente de um relacionamento abusivo com o *serial killer* John Sweeney. A série estreou no Reino Unido em novembro de 2024 e tem sido elogiada por sua abordagem sensível e realista dos traumas vivenciados por sobreviventes de violência extrema.

Essas séries exemplificam a contínua evolução das narrativas sobre *serial killers* na televisão contemporânea, combinando elementos de suspense, drama e investigação com profundidade psicológica e crítica social. Ao explorar tanto a mente dos criminosos quanto o impacto de seus atos nas vítimas e na sociedade, essas produções oferecem ao público uma compreensão mais abrangente e empática sobre o fenômeno dos *serial killers* na cultura atual.

Nos últimos anos, a Netflix tem consolidado seu catálogo com séries que abordam a temática dos *serial killers*, refletindo o interesse contínuo da sociedade contemporânea por narrativas que exploram a mente criminosa e seus impactos socioculturais. *Mindhunter* (2017–2019) permanece como uma referência relevante no estudo do comportamento criminoso na ficção televisiva. Baseada em eventos reais, a série narra o trabalho de agentes do FBI na década de 1970, quando métodos de perfilação criminal começaram a ser desenvolvidos por meio de entrevistas com *serial killers* já encarcerados. Essa abordagem aproxima o espectador do lado psicológico e investigativo, criando um vínculo entre a ficção e as práticas reais da criminologia.

Uma das produções mais impactantes e controversas recentes, já citadas nesse trabalho, é *Dahmer – Monstro: A História de Jeffrey Dahmer* (2022), da Netflix, que reconstitui os crimes de um dos mais notórios *serial killers* dos Estados Unidos. A série, dirigida por Ryan Murphy e Ian Brennan, apresenta um retrato profundamente perturbador de Jeffrey Dahmer, explorando não apenas os detalhes de seus atos brutais, mas também as falhas sistêmicas que permitiram que seus crimes permanecessem impunes por tanto tempo.

O diferencial de *Dahmer* reside na abordagem centrada nas vítimas e no impacto devastador dos crimes sobre suas famílias e comunidades, especialmente em um contexto de marginalização racial e social. A narrativa revela como preconceitos institucionais e negligência policial contribuíram para que *Dahmer* continuasse seus assassinatos, apesar de várias oportunidades para sua captura. Essa perspectiva oferece uma crítica social contundente, destacando as desigualdades que permeiam o sistema judicial e a mídia.

Ao mesmo tempo, a série reflete sobre o fascínio cultural pelo *serial killer*, problematizando a linha tênue entre a representação crítica e a glorificação de figuras tão violentas. Dessa forma, *Dahmer* não apenas reforça o assassino em série como um símbolo central da ficção contemporânea, mas também desafia o público a refletir sobre a responsabilidade ética de consumir e produzir narrativas baseadas em crimes reais. Como parte de uma antologia sobre assassinos em série, *Dahmer* (2022) reafirma o papel da ficção televisiva em abordar questões sociais mais amplas por meio de histórias profundamente inquietantes e provocativas.

Essas produções ilustram as fases do gênero na televisão, oferecendo ao público narrativas que vão além do entretenimento. Ao explorar o psicológico e o social, elas reafirmam o papel da ficção como um meio de refletir sobre os dilemas éticos, os medos coletivos e as dinâmicas culturais da sociedade contemporânea, e colocam o *serial killer* como uma figura emblemática da cultura contemporânea.

Diante desse panorama, este estudo propõe investigar como a adaptação do romance *O Alienista* (2018) para série de TV reconfigura os elementos narrativos do romance policial, ao incorporar características do *film noir*, transformando a construção do *serial killer* e ressignificando suas dinâmicas de investigação e representação social. A análise busca compreender como a transposição para o audiovisual recria a abordagem tradicional do romance policial, ampliando o protagonismo feminino e reposicionando a marginalidade social dentro da lógica investigativa. Assim, defendemos a hipótese de que a adaptação não apenas redefine as representações de gênero, mas também ressignifica a condução da investigação ao destacar as interações sociais e os impactos da violência urbana sobre grupos historicamente marginalizados.

A maneira como o *serial killer* é representado e ressignificado na mídia televisiva demonstra como a adaptação de um romance policial pode modificar não apenas a construção do crime e da investigação, mas também os arquétipos narrativos e os significados sociais atribuídos à criminalidade. Dessa forma, antes de avançar para a análise da adaptação de *O Alienista* (2018) para série de TV, é essencial compreender os processos e estratégias envolvidos na adaptação intersemiótica e como ela influencia a reconfiguração dos elementos narrativos entre diferentes mídias.

3. DA LITERATURA AO AUDIOVISUAL: PROCESSOS E ESTRATÉGIAS

3.1. Adaptação: Conceitos fundamentais

Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação* (2013), traz uma abordagem fundamental para compreender o fenômeno da adaptação, especialmente no contexto das relações entre literatura e audiovisual. Ela sugere que a adaptação, muitas vezes, vai além de uma simples transposição de um meio para outro e ainda a considera como um processo criativo, em que o adaptador não apenas recria uma narrativa, mas também estabelece um diálogo, considerando a cultura, o contexto e as expectativas de um novo público. Logo, a adaptação pode ser entendida como uma prática que carrega em si a capacidade de recontar histórias sob novas perspectivas e refletindo as inovações e particularidades do novo meio.

Hutcheon (2013) enfatiza que a adaptação deve ser vista tanto como um produto quanto como um processo. No aspecto do produto, uma adaptação pode ser apreciada como uma produção independente, com sua própria estética e estrutura narrativa, mesmo que se baseie em um material já existente. No entanto, é no processo de adaptação que surgem as questões mais complexas, uma vez que o adaptador precisa lidar com os desafios de traduzir uma narrativa de um meio para outro.

Essa teoria apresenta a adaptação como um campo de negociações entre o texto adaptado e sua recriação, processo que não se limita apenas às decisões criativas, como a seleção de cenas ou personagens a serem incluídos, mas também à adaptação de significados culturais e estéticos. Assim, as adaptações tornam-se produtos culturais que refletem tanto a fonte original quanto as novas interpretações inseridas pelos adaptadores.

No caso da adaptação de um livro para uma série de televisão, por exemplo, o processo inclui decisões sobre como converter a linguagem textual em elementos audiovisuais, como imagens, trilha sonora e diálogos, além de pensar na duração e no formato episódico, que pode exigir mudanças significativas na estrutura original da história. Sendo assim, esse processo de adaptação envolve, ainda, escolhas específicas dos adaptadores, que podem moldar o produto final de forma a atender aos objetivos de cada projeto. Um exemplo clássico disso pode ser observado nas adaptações de narrativas literárias para séries de TV de longa duração, como *Game of Thrones* (2011), baseada nos livros de George R. R. Martin. Nesse caso, os criadores da série tiveram que tomar diversas decisões sobre o que manter, alterar ou eliminar, com base não apenas no texto adaptado, mas também nas limitações de tempo e orçamento, além das expectativas do público televisivo. Essas escolhas criativas

evidenciam o quanto o processo de adaptação envolve um olhar crítico sobre o texto adaptado, ao mesmo tempo em que se constrói algo novo, que dialoga com o presente e com as demandas do meio audiovisual.

Para esta discussão, como citado neste tópico, considera-se para toda essa pesquisa, a utilização do termo “texto adaptado” invés de “texto fonte” ou “obra/texto original”, como sugerido por Hutcheon (2013, p.14). A autora discute que, mesmo que se use o termo “original” no sentido de definir o lugar dos textos, após a experiência de adaptação, não há necessidade de haver uma noção de prioridade, visto que as versões caminham de forma lateral, e não vertical, atribuição que configura lugares com diferentes valores para as artes. Essa perspectiva é importante porque questiona a noção tradicional de fidelidade na adaptação, que muitas vezes se concentra em quão “fiel” a adaptação é ao “texto adaptado”.

Além disso, ao afirmar que as versões caminham de forma lateral, e não vertical, Hutcheon (2013) sugere que o processo de adaptação é dialógico, em que a adaptação e o texto adaptado podem influenciar-se mutuamente. Por exemplo, uma série adaptada pode alterar a forma como o público lê e interpreta o romance, assim como o romance pode oferecer novas camadas de compreensão para a série. Por isso, as adaptações não são meros reflexos do texto adaptado, mas parte de um diálogo contínuo entre as diferentes formas de arte e suas interações com o público e a cultura.

Portanto, ao utilizar o termo “texto adaptado”, busca-se enfatizar a autonomia criativa da adaptação e reconhecer a pluralidade de interpretações e narrativas que emergem desse processo, entendendo a adaptação não como uma simples transposição de um meio para outro, mas como uma forma de expansão e reinvenção do texto, onde diferentes versões coexistem e se complementam.

Sendo assim, nesse processo, é impossível apreender de forma integral o significado de um texto adaptado. Sempre haverá um forte vínculo temático entre ele e a adaptação, e, mesmo assim, a sua construção terá características muito próprias, o que garante sua autonomia enquanto arte, mas que consegue sustentar a sua qualidade a partir de um novo significado.

Brian McFarlane, também traz no texto *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation* (1996), uma discussão sobre a adaptação a partir da distinção de dois procedimentos: o da *transferência* e o da *adaptação propriamente dita*. No primeiro, de acordo com o autor, alguns aspectos das narrativas são naturalmente transferíveis para outro

suporte textual; no segundo, se trata da necessidade de adaptar alguns elementos narrativos que são intransferíveis, como acontece sempre em qualquer processo de adaptação.

Transfer' será usado para denotar o processo pelo qual certos elementos narrativos de romances são revelados como suscetíveis de serem exibidos no filme, enquanto o termo amplamente utilizado 'adaptação' se referirá ao processo pelo qual outros elementos novelísticos devem encontrar equivalências completamente diferentes na mídia fílmica, quando tais equivalências são procuradas ou estão disponíveis.¹⁰ (Mcfarlane, 1996, p.13, tradução nossa)

A transferência em adaptação ocorre quando aspectos estruturais e narrativos de um texto são mantidos em outro meio sem mudar de código, diferindo da adaptação, que exige equivalências semióticas. Sendo assim, no caso de textos literários que se transformam em filmes ou séries, a transferência ocorre quando se preserva a estrutura narrativa, os eventos principais, os conflitos centrais e os desenvolvimentos dos personagens, sem alterar os significados ou a coerência interna do enredo. Esse tipo de transferência é possível porque esses elementos são essencialmente narrativos e, como tal, mantêm sua integridade ao serem deslocados para outro suporte midiático.

Em um processo de adaptação de romance para uma série de TV, por exemplo, a estrutura narrativa pode ser mantida intacta, mesmo que a forma como essa história é contada se transforme por completo, ao adotar uma abordagem visual ou episódica. Assim, a *transferência* é um mecanismo que possibilita que a narrativa transite entre meios, ainda que ela perpassa por transformações necessárias para se adequar ao novo suporte midiático.

Entretanto, é importante destacar que a *transferência*, por si só, não garante que a adaptação alcance o mesmo impacto emocional ou estético do texto adaptado. A narrativa, quando transportada para o cinema ou a TV, depende de outros elementos, como a atuação, a fotografia, a direção de arte e a trilha sonora, para traduzir nuances e sutilezas que, no texto literário, são alcançadas pela linguagem verbal. Por esse lado, a *transferência* preserva a integridade da história, mas exige que outros aspectos da adaptação assumam a responsabilidade de recriar a atmosfera e as tensões do enredo original. Esse equilíbrio entre a transferência narrativa e a adaptação semiótica constitui o verdadeiro desafio para o adaptador, que precisa ser capaz de manter o vínculo com o texto adaptado enquanto explora plenamente o potencial do novo meio.

¹⁰ “‘transfer’ will be used to denote the process whereby certain narrative elements of novels are revealed as amenable to display in film, whereas the widely used term ‘adaptation’ will refer to the process by which other novelistic elements must find quite different equivalences in the film medium, when such equivalences are sought or are available at all. (MCFARLANE, 1996, p.13)

Por exemplo, um romance policial que narra o desejo de um detetive encontrar um assassino pode ter sua linha narrativa principal transferida para um filme ou uma série de TV. Os eventos que marcam o progresso da investigação (como a descoberta de pistas, os confrontos com suspeitos e o clímax de revelação) são transferíveis porque constituem a espinha dorsal da narrativa e podem ser apresentados em diferentes mídias sem que sua essência narrativa seja modificada.

Quando se fala em transferência a partir do diálogo entre literatura e cinema ou, no caso, de um romance para uma série de TV, é importante observar que a transferência não envolve necessariamente aspectos estilísticos ou poéticos que estão ligados ao modo específico de enunciação do texto, mas sim aspectos que constituem o núcleo narrativo e discursivo da obra. Por isso, a transferência se difere da tradução intersemiótica, que requer a adaptação de elementos para um novo código comunicacional (como transformar descrições literárias em imagens visuais ou sonoras).

Nesse sentido, na adaptação da literatura para o cinema há sempre transferência e adaptação, agregando o fato de que a teoria da adaptação literária aplicada ao cinema pode ser estendida à análise de séries de TV, especialmente quando considera-se que a linguagem cinematográfica e a televisiva compartilham muitos recursos técnicos e estéticos. A partir desse ponto de vista, mesmo não sendo uma transposição direta para o cinema, a adaptação de um romance para a TV se beneficia de estratégias narrativas e estilísticas originadas no cinema. A série de TV deve ser entendida como um campo híbrido que utiliza, recria e ressignifica elementos cinematográficos para construir sua própria identidade narrativa.

As séries de TV combinam convenções cinematográficas, como flashbacks e montagem paralela, com a estrutura episódica da televisão, permitindo novas interpretações do texto literário. O campo híbrido que as séries ocupam, portanto, não só amplifica o potencial criativo da adaptação, mas também desafia as tradicionais fronteiras entre literatura, cinema e televisão, criando uma experiência narrativa multifacetada para o espectador.

Assim, ao considerar a adaptação do romance para a TV como um processo que vai além da transposição de uma mídia para outra e que se apropria dos recursos do cinema, é possível ver a série como um produto audiovisual que explora ao máximo os potenciais narrativos e estéticos da adaptação, aproximando-se da linguagem cinematográfica e, ao mesmo tempo, oferecendo uma nova forma de fruição do texto literário. Além disso, na relação da transposição de romances para o audiovisual, a adaptação propriamente dita tem a enunciação como recurso para tratar o “como aconteceu”, o que pode se concentrar em

elementos complexos para adaptar, porque são próprios do sistema semiótico, neste caso, a enunciação de cada sistema.

Para McFarlane (1996) “por enunciação, quero dizer todo o aparato expressivo que governa a apresentação - e recepção - da narrativa”¹¹ (p.20); sendo assim, elementos que trazem a marca da autoria. Na adaptação de textos literários para mídias audiovisuais, a transferência permite preservar a identidade narrativa do texto adaptado enquanto abre espaço para a experimentação com recursos estilísticos que são próprios do novo meio, como o uso de montagem, fotografia e trilha sonora no caso do cinema ou das séries de TV.

Esse conceito de enunciação apresentado por McFarlane (1996) além da simples transferência de uma história de um meio para outro, envolve uma reconfiguração completa da forma como o enredo é percebido pelo público. Na literatura, a voz do narrador, o fluxo de consciência e a descrição detalhada de ambientes e emoções são elementos fundamentais para a construção de significado. No cinema e na TV, esses aspectos precisam ser adaptados para os códigos visuais e sonoros, o que demanda uma interpretação criativa e, muitas vezes, autoral por parte do adaptador.

O processo de adaptação, portanto, torna-se um campo de inovação, onde os aspectos mais sutis de uma narrativa podem ser re-imaginados por meio da linguagem cinematográfica ou televisiva. A enunciação é o ponto em que a adaptação deixa de ser apenas uma transposição e se transforma em uma recriação artística. Cada adaptação carrega a marca de seu adaptador, como é o caso de Jakob Verbruggen em *The Alienist* (2018), e é nesse ponto que a autoria se torna evidente. A escolha de um ângulo de câmera, a forma como uma cena é montada, ou o uso específico de trilha sonora são decisões que aprimoram a experiência narrativa, oferecendo novas camadas de interpretação ao texto adaptado. Em vez de simplesmente contar "o que aconteceu", o cinema e a TV podem mostrar "como aconteceu" com uma riqueza de detalhes sensoriais que a literatura, limitada ao verbal, não consegue oferecer da mesma forma.

No entanto, essa liberdade de experimentação estilística também traz consigo o risco de afastar-se da identidade narrativa do texto adaptado. O equilíbrio entre preservar a integridade do enredo e permitir a experimentação com os recursos do novo meio é delicado. A enunciação cinematográfica pode, em alguns casos, subverter ou transformar o sentido original de um texto literário.

¹¹ “By enunciation, I mean the whole expressive apparatus that governs the presentation – and reception – of the narrative. (McFarlane, 1996, p. 20)

Ao mesmo tempo, é justamente essa capacidade de subversão que faz da adaptação um processo em que experimentação com montagem, fotografia e trilha sonora não só permite uma nova interpretação do texto adaptado, mas também o reinventa para um novo público, em um novo contexto cultural. Essa tensão para garantir inovação é o que torna a adaptação um exercício criativo, em que a narrativa, embora preservada, é enriquecida e ampliada por meio dos recursos únicos do audiovisual.

Essa capacidade de reinvenção, característica essencial do processo de adaptação, ganha ainda mais destaque quando analisa-se a transição do texto literário para a produção televisiva. Enquanto o romance oferece a introspecção e o poder da palavra escrita, a televisão expande essas narrativas, aproveitando recursos como imagens, trilha sonora e montagem para alcançar um público diversificado em novos contextos culturais. É nesse cenário que se insere a evolução das séries, que, ao traduzirem as complexidades da literatura para o audiovisual, não apenas preservam as histórias, mas as reconstróem, criando produções seriadas que exploram profundamente o potencial narrativo de ambos os formatos.

3.2. A evolução das séries: Do texto literário à produção televisiva

O diálogo entre a literatura e as linguagens audiovisuais é um fato frequente na história do cinema e da televisão, refletindo a capacidade de adaptação e reinvenção das narrativas literárias em novos formatos. Essa prática, que remonta o início do cinema, tem se intensificado nas últimas décadas, especialmente com o advento das plataformas de *streaming* e o aumento da demanda por conteúdos seriados. Com isso, as teorias sobre esse processo também têm se ampliado, explorando questões como a transposição narrativa, as mudanças estruturais e temáticas exigidas pelas diferentes mídias, e os impactos dessas adaptações na recepção do público.

Os estudos sobre intersemiose, que investigam as interações entre texto e imagem, têm ganhado destaque nesse cenário, oferecendo ferramentas para compreender como as linguagens literárias são ressignificadas ao serem traduzidas para o audiovisual. Essa intensificação das adaptações não é apenas um reflexo das mudanças tecnológicas, mas também um indicativo das transformações nos hábitos de consumo cultural. Dessa forma, a transição da literatura para o cinema e a televisão não apenas diversifica as formas de contar histórias, mas também enriquece o debate teórico sobre a relação entre essas linguagens, contribuindo para uma compreensão mais profunda das dinâmicas narrativas na cultura contemporânea.

Com o surgimento da televisão, múltiplos gêneros audiovisuais e imagens passaram a compor o nosso repertório cultural, ampliando as formas de comunicação e expressão artística. Ana Maria Balogh (2002) observa que “a televisão é o resultado de um complexo processo de evolução e entrelaçamentos entre os campos da tecnologia, das comunicações e das artes” (p. 23). Esse entrelaçamento cria uma linguagem híbrida, composta por elementos do rádio, da fotografia, da literatura, das artes plásticas e do cinema, que são reinterpretados e transformados em novas propostas, como se observa em videocliques, computação gráfica e publicidade.

O cinema e a televisão compartilham uma linguagem híbrida, apesar de diferenças tecnológicas e culturais. Metz (1974) reforça essa ideia ao afirmar que ambas são variações de um mesmo sistema narrativo, combinando fala, música, efeitos sonoros e imagens em movimento (p. 239). Esse diálogo entre as mídias sustenta a inovação narrativa, como se observa na transposição de romances para séries.

Embora essa transição entre sistemas semióticos seja frequente na história do cinema e da televisão, tem-se intensificado nos últimos anos, especialmente com a expansão das plataformas digitais e das possibilidades tecnológicas. Esse incremento não apenas diversificou as formas narrativas, mas também estimulou teorizações mais complexas sobre o processo de adaptação intersemiótica. O cinema e a televisão, embora apresentem diferenças tecnológicas, econômicas, sociais e culturais entre si, mantêm diálogos na produção de muitos conteúdos principalmente voltados à dramaturgia.

Williams, nos anos 1970, já previa na televisão uma mistura criativa que poderia oferecer diferentes conteúdos, além de entretenimento e informação. Em suas discussões, ele manteve a premissa de que “a televisão foi inventada como resultado de investigação científica e tecnológica” (2016, p. 23) e que “alterou o mundo em que vivemos” (p. 24), destacando o poder que ela tem como um dos meios de comunicação social de maior interação com o público.

As séries de televisão geralmente apresentam muitas temporadas, com episódios entre trinta minutos e uma hora, o que garante a possibilidade de apresentar diversas situações e conflitos na trama. Para Cássio Starling Carlos (2006) no texto *Em Tempo Real: Lost, 24 horas, Sex and the city e o impacto das novas séries de TV*

o folhetim é a origem da narrativa seriada vista hoje nas séries de TV: O folhetim, narrativa cujos capítulos eram entregues ao leitor em forma seriada em jornais e revistas, consolidou uma fórmula de consumo interessante para uma sociedade industrial que se constituía ao longo do século 19. A estrutura em capítulos já era padrão em romances, mas, na medida em que nela se acentua a temporalidade, com

a entrega de segredos ao leitor de forma regular, se consolida uma fidelidade à base da tensão e da atenção (p. 9).

Além de Carlos (2006), Jean Pierre Esquenazi (2010) também faz essa reflexão sobre o formato das séries no livro *As Séries Televisivas*, defendendo que esse formato não nasce necessariamente na televisão. “Para nos convenceremos disso, basta pensar nos romances populares do século XIX, que fornecem aventuras heróicas, dias após dias nos primeiros jornais modernos” (p. 27). Essa origem da narrativa seriada vista não somente na televisão, representa ao longo do tempo mudanças que trazem para a série de televisão, a necessidade de manter uma constância, seja na duração dos episódios, seja nos cenários idênticos durante toda a produção.

Nos folhetins há a provocação de sentimentos ligados à ansiedade de desvendar os mistérios das narrativas, da mesma forma que acontece com os telespectadores que assistem às séries. Normalmente, devido às questões de gravação e produção, as temporadas são lançadas com intervalos, por isso se criam tantas expectativas. No entanto, isso também acontece entre um episódio e outro. Há sempre a ansiedade no telespectador de assistir toda a temporada para compreender os conflitos e as possíveis resoluções deles dentro do enredo.

Essa tensão e atenção citada por Carlos (2006) em seu estudo quando trata sobre os folhetins é provocada também nas séries a partir de suspensões para chegar ao clímax dos episódios. Para que isso aconteça nas narrativas televisivas seriadas, as séries utilizam alguns recursos vindo da literatura e do cinema como o “prolepse” quando a história avança, ou seja, que consiste em um pulo temporal para o futuro, e o “analepse” quando ela retrocede, criando ganchos para o desdobramento das tramas.

A adaptação de textos literários para o formato audiovisual, especialmente nas séries televisivas, oferece uma oportunidade única de explorar os elementos do texto adaptado com maior profundidade e amplitude. Por ser estruturado em múltiplos episódios e temporadas, as séries permitem que aspectos narrativos, temáticos e dos personagens sejam desenvolvidos de forma mais detalhada e sob diferentes perspectivas, proporcionando uma experiência mais imersiva e próxima à complexidade da literatura.

No cinema, embora também seja possível adaptar textos literários, as limitações de tempo impostas pelo formato de longa-metragem exigem uma abordagem mais condensada e focada. Algumas questões e discussões precisam ser apresentadas de maneira mais rápida e direta, muitas vezes sacrificando subtramas ou nuances do texto original. Em contraste, as séries televisivas têm o benefício de oferecer um espaço narrativo expandido, permitindo

adaptações que dialogam com o texto literário de maneira mais abrangente e que respeitam a profundidade de suas camadas narrativas.

As discussões acerca da adaptação de um texto literário atualmente são comuns na internet, a partir do diálogo entre a literatura e as séries de TV. Embora partam de um mesmo conteúdo narrativo básico, a literatura e a adaptação para série de TV apresentam divergências com relação a aspectos considerados importantes à textualidade narrativa, elementos que remetem à especificidade do texto frente à particularidade da imagem televisiva. A discussão dessas divergências, e também de convergências, são comuns nos *posts* e críticas feitas na internet, principalmente quando o texto adaptado já teve dezenas de adaptações.

As séries, como parte da programação dos serviços de *streaming*, assim como integrantes da TV aberta, se situam a partir de circunstâncias culturais, sociais e econômicas. De acordo com François Jost (2012), as séries de TV são sintomas do nosso tempo. Neste sentido, é possível considerar que são narrativas capazes de manifestar formas de ver, pensar e perceber o mundo. O autor ainda acrescenta que, independentemente do seu país de origem, “elas se fundam em ideologias transnacionais, lugares comuns, como diriam os retóricos, que estão florescendo em muitos países” (2012, p. 29). Desse modo, o formato consagrado como “série de televisão” tem alcançado grande destaque dentro e fora dos padrões televisivos.

Nesse contexto, é essencial considerar as diferenças entre as adaptações para o cinema e para a televisão. Enquanto o cinema, com sua limitação temporal, frequentemente precisa condensar elementos da narrativa literária, privilegiando o essencial para a construção de uma trama coesa, as séries televisivas se beneficiam de uma estrutura serializada. Essa característica das séries permite explorar as camadas mais profundas do texto, incluindo subtramas, detalhes psicológicos e desenvolvimentos temáticos que muitas vezes são deixados de lado em produções cinematográficas. Assim, adaptações para a televisão frequentemente apresentam uma maior proximidade com a complexidade do material fonte, evidenciando como as especificidades de cada meio influenciam o modo como as histórias literárias são reimaginadas e consumidas.

Quanto à extensão e aos meios para produzir narrativas por meio de inúmeros caminhos, as séries de TV têm uma capacidade maior de garantir esse diálogo convergente com a literatura, uma vez que, podem desenvolver a narrativa em inúmeras temporadas. Essa escolha do formato não é apenas uma questão estética ou de duração, mas afeta diretamente o modo como o público se envolve com a narrativa. Em minisséries, por exemplo, a condensação da trama pode levar a uma perda de complexidade e desenvolvimento de personagens, algo que as séries com múltiplas temporadas conseguem explorar melhor.

Mittel (2012) usa o termo “equilíbrio volátil” para descrever a necessidade que as séries de TV têm de manter os formatos capitulares e episódicos em sua construção. Isso se dá também porque a mistura dos gêneros narrativos que formam essas produções televisivas pode definir algumas das características mais predominantes da televisão contemporânea. Sendo assim, há a necessidade de tornar legítimos o meio e as formas como se criam as séries de televisão, principalmente porque muitos de seus produtores são cineastas, e inevitavelmente trazem muito do cinema para as suas criações na TV.

A relação entre literatura e televisão é marcada por um processo de recriação. Desde os primeiros registros literários, narrativas intrigantes sobre crimes e personagens complexos capturaram a imaginação de leitores e, posteriormente, de espectadores. Com o avanço das tecnologias e a expansão das mídias, essas histórias migraram das páginas dos livros para as telas, inaugurando uma nova era de narrativas seriadas que mesclam elementos literários com as possibilidades audiovisuais.

No caso específico das séries de televisão, muitas produções buscaram inspiração em textos literários que exploram temas como investigação, mistério e, mais recentemente, a figura do *serial killer*. Essa evolução não apenas ampliou o alcance dessas histórias, mas também as reconfigurou, adaptando seus elementos estruturais e temáticos às demandas da linguagem televisiva. A ficção literária influenciou a construção narrativa de séries e, em resposta, às produções televisivas ressignificaram e expandiram os horizontes dessas histórias, criando um diálogo dinâmico entre texto e imagem que reflete as transformações culturais e sociais da contemporaneidade.

As narrativas seriadas sobre *serial killers* apresentam muitas das características do cinema, uma vez que as primeiras produções audiovisuais sobre essa temática foram criadas pela sétima arte. Desde a publicação do livro *Dragão Vermelho*, em 1981 de Thomas Harris, e da chegada aos cinemas do filme *O silêncio dos Inocentes* (1991), a indústria vem produzindo muito material audiovisual e literário que conta histórias de assassinos em série.

Assim, tem crescido o número de produções considerando o interesse do público na temática que abrange desde filmes como *Psicose* (1961), de Alfred Hitchcock, até a série *Dahmer: Um Canibal Americano* (2022). Fato é que sempre houve engajamento e fidelidade dos telespectadores na audiência dessas produções. Atualmente, séries como *Criminal Minds* (2005), *Hannibal* (2013) e as adaptações oriundas da literatura *Dexter* (2006), *Mindhunter* (2017) e *The Alienist* (2018) são produções aclamadas pelo público no tocante à figura do assassino em série.

Ao analisar séries e filmes que exploram a temática dos *serial killers*, percebe-se que muitas dessas produções possuem uma relação direta com textos literários, enquanto outras se inspiram em eventos reais ou práticas investigativas. *Psicose* (1961), por exemplo, é uma adaptação do romance homônimo de Robert Bloch, assim como *Hannibal* (2013) e *The Alienist* (2018), que transportam para o audiovisual os universos literários de Thomas Harris e Caleb Carr, respectivamente. *Dexter* (2006) e *Bones* (2005–2017) também têm suas raízes na literatura, baseando-se nos textos de Jeff Lindsay e Kathy Reichs.

Esse interesse por séries adaptadas também pode ser explicado pelo caráter multifacetado dos textos literários, que permitem múltiplas interpretações no formato seriado. Produções como *Hannibal* (2013) e *The Alienist* (2018) transportam para a tela os dilemas e os detalhes minuciosos já consagrados na literatura, proporcionando aos espectadores uma experiência imersiva e visualmente rica. Além disso, adaptações como *Dexter* (2006) e *Mindhunter* (2017) utilizam as bases literárias para criar conexões emocionais e intelectuais, transformando a audiência em cúmplice do processo investigativo ou da jornada do próprio assassino.

E ainda, é um interesse que está relacionado à contemporaneidade, que celebra a intertextualidade e a reconfiguração de narrativas conhecidas. Ao consumir séries adaptadas de textos literários, o público participa de um diálogo entre diferentes linguagens artísticas, apreciando não apenas a história, mas também as escolhas criativas que envolvem a transposição do texto para a imagem. Assim, o engajamento com essas séries reflete não apenas o fascínio pelo tema dos *serial killers*, mas também um interesse mais amplo pela complexidade da narrativa e pela experiência estética que as adaptações oferecem ao público.

Nessa perspectiva, esse espaço de interpretação mantém vivas as séries, classificando-as como as favoritas dentro das temáticas e sendo transmitidas por um longo período de tempo (Esquenazi, 2010, 39). No entanto, essa interação constante com o público nem sempre resulta em produções mais qualitativas. A pressão por atender às expectativas dos fãs pode levar a mudanças abruptas de enredo e a um foco excessivo em elementos de *fan service*, comprometendo a coerência e a identidade narrativa da série.

O conceito de *fan service*, que se refere à inclusão de elementos específicos para agradar diretamente o público, pode provocar um efeito ambivalente. Embora possa reforçar o engajamento e o entusiasmo dos fãs, muitas vezes esses acréscimos desviam o foco principal da narrativa, criando momentos que parecem desconexos dentro da lógica da história. Isso é especialmente problemático em séries que adaptam textos, pois as demandas da audiência torna-se uma tarefa desafiadora para os roteiristas.

A necessidade de corresponder aos fãs também pode levar à introdução de personagens e enredos que atendem mais às preferências do público do que às necessidades narrativas. Em alguns casos, vilões carismáticos ou personagens secundários ganham destaque excessivo, enquanto o arco central da história é relegado a segundo plano. Embora essas decisões possam garantir popularidade momentânea, elas frequentemente resultam em críticas negativas quanto à coerência da série como um todo.

Por fim, atender às expectativas do público é um elemento central para a longevidade de uma série, mas essa prática deve ser cuidadosamente equilibrada com a integridade criativa e narrativa da produção. Quando bem utilizado, o diálogo com os fãs pode enriquecer a série e ampliar seu alcance cultural. No entanto, quando o foco se desvia para agradar a qualquer custo, a identidade da produção pode se perder, resultando em uma narrativa fragmentada e em um impacto cultural limitado.

As séries de TV que abordam histórias de assassinos em série propõem uma leitura da violência que funciona como termômetro da sociedade contemporânea. Camila P. Furuzawa (2013) discute no texto *Seriam as séries policiais sintomas da sociedade contemporânea?* que as produções em questão, “mais que puro entretenimento, trazem para o espectador um espaço para reflexão sobre justiça e ética na sociedade, sobretudo ao buscar elementos no mundo real para compor sua obra ficcional” (p. 122).

Nesse sentido, a forma como as séries televisivas reconstróem narrativas de violência e criminalidade não apenas reflete ansiedades sociais, mas também reconfigura elementos centrais da investigação criminal e das relações de poder dentro dessas histórias. A adaptação do romance *O Alienista* (2018) para a série de TV exemplifica essa dinâmica ao recriar a investigação policial sob a ótica do *film noir*, resignificando questões de gênero, raça, marginalidade e injustiças sociais. A análise dessa adaptação, que será aprofundada no próximo capítulo, permitirá compreender como as escolhas narrativas e visuais transformam a representação do *serial killer*, enfatizando não apenas o mistério criminal, mas também as desigualdades e tensões sociais que permeiam as tramas.

Os sintomas sociais observados em produções literárias sobre *serial killers* foram os primeiros a destacar o papel da violência e da psique criminoso como reflexos das tensões de uma época. As leituras como *Psicose* (1959), de Robert Bloch, e *Dragão Vermelho* (1981), de Thomas Harris, estabeleceram uma narrativa que explorava não apenas os atos brutais dos assassinos, mas também as complexidades psicológicas que os moldaram. Essas histórias funcionavam como críticas às instituições sociais, evidenciando falhas nos sistemas de justiça e nas estruturas familiares, enquanto despertavam no público uma mistura de fascínio e

repulsa. Ao fazerem isso, essas narrativas literárias criaram um espaço para o debate sobre ética, justiça e as motivações humanas, transformando os *serial killers* em metáforas culturais para os medos e dilemas da sociedade.

Com a adaptação dessas narrativas para a televisão, o impacto social se ampliou, uma vez que as séries alcançaram um público muito mais diversificado e em maior escala. As séries televisivas conseguem aprofundar esses sintomas sociais por meio de narrativas serializadas que permitem um desenvolvimento mais detalhado dos personagens e de seus contextos.

Portanto, tanto a literatura quanto as séries de televisão que abordam *serial killers* funcionam como espelhos das tensões sociais de suas respectivas épocas. Enquanto a literatura construiu as bases para a reflexão sobre violência e moralidade, a televisão ampliou o alcance dessas discussões, adaptando-as para um público mais diversificado e em um formato mais visual. Contudo, ambas as mídias carregam o desafio de explorar as complexidades humanas com a responsabilidade ética, garantindo que as narrativas continuem a servir como espaços para reflexão e não apenas como entretenimento sensacionalista.

Essa relação entre literatura e audiovisual, especialmente no campo de estudos das adaptações, evidencia como narrativas são continuamente recriadas para atender a novas formas de recepção e interpretação. No caso da adaptação de *O Alienista* (2018) para série de TV, observa-se um processo que envolve a reconfiguração de elementos narrativos do romance policial ao incorporar características do *film noir*. Assim, essa pesquisa parte da hipótese de que a adaptação televisiva redefine as representações de gênero ao ampliar o protagonismo feminino, ao mesmo tempo em que transforma a condução da investigação criminal, destacando as interações sociais e os impactos da violência urbana sobre grupos tradicionalmente marginalizados.

Para fundamentar essa hipótese, é essencial compreender as convenções do romance policial e do *film noir*, gêneros que estruturam as narrativas literária e televisiva. O romance policial, historicamente vinculado à lógica dedutiva e à figura do detetive racional, estabelece um método de investigação pautado na revelação progressiva dos fatos. Já o *film noir* caracterizado pela atmosfera sombria, pelas ambiguidades morais e pela presença de personagens marginalizados, oferece uma abordagem visual e temática que desloca o foco da investigação para um cenário de tensões sociais.

Dessa forma, antes de aprofundarmos a análise da adaptação, torna-se necessário discutir os fundamentos desses gêneros, suas convenções narrativas e suas transformações ao longo do tempo. Essa abordagem permitirá compreender como *The Alienist* (2018) não apenas

adapta o romance de Carr, mas também ressignifica suas estruturas narrativas ao articular elementos do romance policial e do *film noir* para explorar novas perspectivas sobre o crime e o poder.

4. DO ROMANCE POLICIAL AO *FILME NOIR*: TRANSIÇÕES EM *THE ALIENIST*

4.1 As tramas de *The Alienist*: Contexto e composição narrativa

O título do romance *The Alienist*, traduzido no Brasil como *O Alienista*, pode gerar confusão com o conto homônimo de Machado de Assis. No entanto, enquanto o conto machadiano utiliza a loucura e o poder como elementos centrais de uma sátira social, o romance de Caleb Carr explora não apenas a investigação criminal, mas também os aspectos psicológicos dos personagens, os traumas dos detetives, e especialmente a mente do assassino.

O Alienista, de Caleb Carr, transporta o leitor para a Nova York da Era Dourada, um período de intensos contrastes sociais e avanços científicos. Narrado pelo personagem John Moore, repórter do *New York Times*, o romance acompanha a investigação conduzida por ele, uma mulher, dois judeus e pelo Dr. Laszlo Kreizler, um alienista, sobre uma série de assassinatos brutais. Na leitura, Carr nos guia por ruas escuras, noites geladas e cenários que variam de mansões luxuosas a cortiços degradantes, refletindo a desigualdade social da Nova York do final do século XIX. Já no trecho inicial, o autor prepara o leitor para uma narrativa envolvente e complexa: “Kreilzer e eu concentrávamos nosso coração na primavera de 1896 - há quase um quarto de século! - e em uma série de eventos que ainda parecem bizarros demais para haverem ocorrido até mesmo nesta cidade” (Carr, 2018, p. 8). Esse tom inicial já antecipa o desafio de desvendar não apenas o mistério dos assassinatos, mas também as motivações psicológicas do criminoso.

Na primeira parte do romance, intitulada "Percepção", o narrador apresenta a ambientação e o comportamento dos personagens, criando uma atmosfera densa e detalhada. A investigação dos assassinatos de crianças e adolescentes que se prostituem nas ruas é conduzida com rigor, e Kreizler reúne uma equipe heterogênea composta por especialistas e outsiders sociais. Essa escolha narrativa desafia as normas da época e revela tensões relacionadas a gênero, classe e etnia, como evidenciado pela inclusão de Sara Howard, a primeira mulher a trabalhar na área policial. A personagem enfrenta preconceitos constantes, mas sua força e resiliência destacam-se como um reflexo das barreiras enfrentadas por aqueles que ousam romper com o status quo.

O romance também se aprofunda na complexidade dos crimes. Em um dos momentos mais emblemáticos, Moore descreve uma das primeiras cenas de assassinato:

Digo ‘pessoa’ porque os atributos físicos eram de um rapaz adolescente, mas as roupas (pouco mais que uma blusa em que faltava uma manga) e a pintura no rosto

eram de uma moça. Ou melhor, de uma mulher e de uma reputação duvidosa ainda por cima (Carr, 2018, p. 20).

Essa descrição revela como as vítimas eram marginalizadas e invisibilizadas pela sociedade, enfatizando que suas mortes são um reflexo das desigualdades sociais e da hipocrisia da época. Além disso, Carr constrói uma crítica social incisiva ao expor a corrupção policial e os vínculos entre as autoridades e o crime organizado. Um exemplo disso está na passagem: “Stevie se permitiu a satisfação de fazer que bêbados, jogadores, viciados em morfina e cocaína, prostitutas e seus marujos e meros vagabundos pulassem para a segurança da calçada; e desse santuário quase todos nos xingaram” (Carr, 2018, p. 14). Esse trecho ilustra como o caos social permeia a trama e como os marginalizados são tratados com desprezo, compondo um cenário urbano onde o preconceito e a violência são naturalizados.

O desenvolvimento do perfil criminal do assassino é um dos pontos altos do romance. A tentativa de Kreizler de compreender a mente do criminoso revela um dos temas centrais da narração: a batalha entre natureza e criação, entre o que é inato e o que é moldado pelo ambiente. Ao abordar esse dilema, o autor leva o leitor a questionar se os assassinos são produtos de sua genética ou de suas experiências. É interessante observar como Carr utiliza Kreizler como um símbolo da ciência emergente, que tenta racionalizar e categorizar o irracional, em contraponto aos valores tradicionais da sociedade da época.

Na segunda parte do livro, intitulada “Associação”, os desafios aumentam. A equipe enfrenta ameaças de *gangsters*, figuras inspiradas em personagens reais do submundo de Nova York e que são um exemplo de como o autor mescla ficção e realidade para construir um cenário realista e multifacetado. As ameaças e perseguições que a equipe sofre evidenciam como o poder e a violência são usados para manter a ordem social, e como a busca pela verdade pode ser perigosa quando envolve interesses maiores.

Nesse viés, a trama adquire um tom ainda mais sombrio quando Kreizler e sua equipe percebem que estão lidando com um assassino extremamente calculista, que age seguindo padrões específicos. O modo como as vítimas são mutiladas e expostas aponta para uma mente perturbada e obcecada por controle. “Faltavam os olhos, os órgãos genitais haviam sido cortados e enfiados na boca, o tronco era cruzado por lacerações profundas, os pulsos estavam amarrados” (Carr, 2018, p. 152). Essa descrição intensa não é apenas uma tentativa de chocar o leitor, mas de colocar em evidência o grau de brutalidade que o assassino é capaz de alcançar para afirmar seu poder.

A terceira e última parte do romance, intitulada “Vontade”, traz uma reviravolta significativa. Kreizler se afasta temporariamente da investigação e esse afastamento abala a

equipe, mas também serve como um ponto de inflexão para que os personagens restantes mostrem sua determinação em resolver o caso. A volta de Kreizler marca um momento de amadurecimento e resiliência, e assim, a forma como ele e os demais se reorganizam para capturar o assassino revela a complexidade emocional e psicológica de cada um, tornando o final da narrativa surpreendente e catártico.

O desfecho do romance se desenvolve a partir da morte do assassino nas mãos de um dos policiais que impede que Kreizler obtenha as respostas que tanto procurava. A ciência, simbolizada pelo alienista, falha em trazer explicações definitivas para a maldade. É um final que desafia as expectativas do leitor, ao mesmo tempo em que reforça a temática central do livro: a luta para entender o incompreensível. Mesmo após a morte do assassino, a sensação de vazio e a falta de respostas ecoam, deixando claro que nem toda verdade pode ser alcançada.

Já a adaptação do romance de Carr para a série televisiva trouxe para as telas uma narrativa visualmente impactante, embora não isenta de controvérsias. Segundo o próprio autor Caleb Carr, foram “25 anos lutando contra interpretações realmente ruins deste livro” (The New York Times, 2018). Com filmagens em Budapeste que recriaram a Nova York do fim do século XIX, foi uma das produções mais caras da TNT, e estreou em 22 de janeiro de 2018, contando com Daniel Brühl, Dakota Fanning e Luke Evans nos papéis principais.

Figura 1: Principais personagens da série



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

A série apresenta um cenário cheio de contrastes, explorando com maior ênfase desde bordéis repletos de imigrantes pobres até mansões da elite, e reflete questões sociais e éticas que vão além da caça a um *serial killer*. A temática central sobre se o mal é inato ou moldado pelo ambiente é abordada por meio das investigações lideradas pelo alienista Dr. Laszlo Kreizler e sua equipe. Assim como no romance, eles buscam entender o perfil do assassino que ataca crianças e adolescentes que se prostituem nas ruas de Nova York.

A fotografia da série apresenta cores frias e contrastes entre luz e sombras, ressaltando a dualidade entre progresso e decadência moral, complementada pela trilha sonora de Rupert Gregson-Williams. Essas escolhas contribuem para o clima de tensão e mistério que permeia toda a narrativa. A série reforça, de forma explícita, temas como gênero, corrupção policial, racismo e abuso de autoridade.

Embora essas questões não estejam diretamente relacionadas ao *serial killer*, elas enriquecem o enredo e permitem ao espectador entender melhor o contexto social e as motivações dos personagens. Por exemplo, Sara Howard, interpretada por Dakota Fanning, luta contra o machismo ao ser a primeira mulher a trabalhar no departamento de polícia. A presença dela não apenas desafia os limites impostos às mulheres na época, mas também revela as dificuldades e preconceitos que enfrentou em sua busca por reconhecimento e justiça. Essa reconfiguração do papel feminino na adaptação televisiva reforça a hipótese desta pesquisa, ao demonstrar como *The Alienist* (2018) amplia o protagonismo feminino e ressignifica as dinâmicas de poder dentro da narrativa, deslocando a investigação criminal de um foco exclusivamente masculino para uma perspectiva que evidencia as desigualdades de gênero e a luta por espaço em um ambiente dominado por homens.

Nos primeiros episódios, dirigidos por Jakob Verbruggen, a série investe na apresentação da vida em Nova York em 1896, destacando a pobreza, a corrupção e a violência que permeiam as ruas. A ambientação é detalhada e bem construída, com panorâmicas de paisagens urbanas e interiores que refletem a sujeira física e moral da cidade capta a dualidade de uma sociedade que se apresenta como moderna, mas que, nas sombras, é corroída por gangues e exploração infantil.

Figura 2: Retrato das ruas de Nova York no final do século XIX



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

Durante o desenvolvimento da trama, a investigação do grupo liderado por Kreizler torna-se cada vez mais arriscada. No episódio 6 - Ascension, uma das estratégias para capturar o assassino é utilizar Stevie, um personagem adolescente e ajudante de Kreizler, como isca. Esse episódio é especialmente tenso, pois explora os limites da moralidade ao colocar um jovem em risco. Embora falhe, a tentativa revela a determinação do grupo e o quanto estão dispostos a sacrificar para obter justiça.

Outro momento impactante ocorre no episódio 8 - Psychopathia Sexualis, quando Kreizler se depara com Jesse Pomeroy, um dos primeiros assassinos em série na história americana. A cena é carregada de tensão psicológica, pois Kreizler busca entender a mente do assassino a partir de traumas familiares. Esse episódio, assim como no livro, aprofunda a discussão sobre o impacto de figuras maternas na formação de desvios de comportamento. A série e o romance apresentam um olhar clínico e analítico, colocando o leitor e espectador como testemunha de um diálogo denso e perturbador.

O desfecho da série também se dá com a captura e morte do assassino, Japheth Dury, por um dos policiais corruptos, frustrando Kreizler e os espectadores, que ansiavam por respostas mais profundas. A decisão de encerrar a trama com a morte do antagonista sem uma confissão ou análise detalhada de suas motivações é, em parte, frustrante. No entanto, também é um reflexo da complexidade da mente humana: algumas respostas talvez nunca sejam obtidas.

Figura 3: Representação visual do *serial killer*



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

Nesta perspectiva, a série *The Alienist* (2018) se destaca pela ambientação e pela profundidade com que explora o contexto social e psicológico dos personagens. A adaptação mantém a essência do romance, mas ao mesmo tempo oferece ao espectador uma experiência visualmente rica e emocionalmente perturbadora. As questões que levantam sobre moralidade, progresso e o que significa ser “normal” em uma sociedade repleta de injustiças permanecem atuais, fazendo deste um drama investigativo que vai além do entretenimento.

A série adota uma abordagem mais explícita e visual, o impacto da violência é frequentemente ilustrado por meio de cenas gráficas e da representação visual direta de ambientes corruptos e decadentes. Enquanto o romance se aprofunda na mente das personagens e nas implicações simbólicas do trauma, a série enfatiza as forças externas e os elementos visuais como reflexos do impacto social e histórico da violência. Essa diferença destaca como as duas mídias dialogam com o tema, explorando-o de formas complementares, mas com enfoques narrativos distintos.

As narrativas apresentadas, tanto no romance de Caleb Carr quanto na série homônima, destacam-se pela profundidade com que exploram questões sociais e históricas. O romance constrói uma trama densa e introspectiva, mergulhando no psicológico dos personagens e nos traumas que moldam suas ações, enquanto a série adapta essas complexidades para o audiovisual, utilizando a estética *noir* para amplificar a atmosfera

sombria e ambígua da história. Em seguida, por meio de uma abordagem comparativa, discutiremos como o romance policial é explorado no romance de Carr e como o *film noir* se desenvolve na adaptação televisiva, destacando os pontos de diálogo e as diferenças significativas entre as duas narrativas.

4.2. A narrativa policial em *The Alienist*

Antes de abordar o romance policial em termos gerais, é essencial destacar que o objetivo desta análise é caracterizar o romance de Carr, como um romance policial. A narrativa se insere dentro da tradição do gênero ao acompanhar uma investigação conduzida por detetives que buscam solucionar uma série de crimes a partir da observação meticulosa de pistas, do uso da dedução lógica e da construção de perfis psicológicos para prever o comportamento do criminoso. No entanto, Carr não apenas segue as convenções clássicas do gênero, mas também as expande ao incorporar elementos históricos, conferindo à narrativa uma abordagem mais densa.

Nessa perspectiva, o surgimento do romance policial não pode ser delimitado com precisão, mas é amplamente compreendido que sua consolidação ocorreu no século XIX, em um contexto marcado pelo avanço da indústria cultural. Esse período foi fundamental para a transformação do crime em um tema de interesse estético e objeto de análise literária.

Edgar Allan Poe, ao criar o detetive C. Auguste Dupin, introduziu um modelo narrativo centrado na lógica dedutiva, caracterizando suas histórias como um exercício intelectual voltado para leitores perspicazes. Suas narrativas, estruturadas em torno da resolução de crimes ou enigmas, estabelecem um padrão em que a racionalização é um elemento-chave para o desfecho. Com isso, Poe não apenas inaugura um novo gênero literário, mas também abre caminho para variações que, embora possam apresentar nuances distintas, frequentemente mantêm a estrutura fundamental composta pelos eixos do crime, da investigação e da solução.

Charles J. Rzepka, na antologia *A Companion to Crime Fiction* (2010), argumenta que o surgimento de narrativas policiais com os contos de Poe foi precedido por uma série de forças culturais que desempenharam um papel fundamental em sua consolidação. Essas influências estavam associadas à ampla circulação de relatos sobre crimes reais, publicados em panfletos e jornais na Europa e na América do Norte. Simultaneamente ao desenvolvimento desse gênero na literatura, no final do século XVIII, a Inglaterra

testemunhava a ascensão do romance gótico, cujas narrativas eram marcadas por atmosferas sombrias e tramas que envolviam crimes e mistérios.

A partir de 1841, Poe publica três contos que apresentam as características essenciais do gênero policial: *The Murders in the Rue Morgue* (1841), *The Mystery of Marie Rogêt* (1842) e *The Purloined Letter* (1844). Nessas narrativas, o detetive C. Auguste Dupin emerge como uma figura central, evidenciando a influência da literatura francesa ao mesmo tempo em que dialoga com as tendências literárias estadunidenses da época. Enquanto isso, na Inglaterra, esse contexto favoreceu o surgimento de *The Moonstone* (1868), de Wilkie Collins, amplamente reconhecido não por ser o primeiro romance de policial britânico, mas por consolidar diversas convenções que se tornaram marcas da narrativa policial.

No final do século XIX, um dos personagens mais icônicos da ficção policial ganha destaque: Sherlock Holmes. Sua trajetória, já inserida no contexto do *detective fiction*, termo registrado em um jornal londrino em 1887, fortaleceu as convenções do gênero e estabeleceu um modelo duradouro para a figura do detetive.

Em *Twentieth-Century Crime Fiction* (2009), Lee Horsley argumenta que nenhuma outra narrativa determinante para o surgimento de Sherlock Holmes consolidou tão bem a noção do "papel do detetive" e da "natureza da história" (p. 21). A influência de Holmes, no entanto, não se restringe à literatura. Sua popularidade no audiovisual é amplamente documentada, sendo um dos personagens mais adaptados para o cinema e a televisão. Tal é a força de sua representatividade que, assim como Hannibal Lecter se tornou um símbolo da ficção de *serial killers*, Holmes personifica o perfil do detetive ideal.

Em *O que é romance policial* (2005), Sandra Lúcia Reimão reforça essa notoriedade ao mencionar a curiosa confusão entre ficção e realidade: No endereço criado por Conan Doyle como sendo residência de Holmes, 221-B Baker Street, não paravam de chegar, e ainda chegam, cartas congratulando Holmes por seus feitos ou propondo-lhe serviço, cartas que são reenviadas ao filho de Doyle.” (p. 30). Esse fenômeno evidencia não apenas o impacto cultural do detetive Sherlock Holmes, mas também a maneira como o romance policial constroi narrativas envolventes e verossímeis que ultrapassam os limites da ficção, influenciando a percepção do público e reforçando o fascínio coletivo pela figura do investigador infalível.

Com o avanço do século XX, novas tendências começaram a reconfigurar o gênero policial. Munt (1994) identifica duas vertentes que se consolidaram entre os anos 1920 e 1930 na literatura policial anglófona: a *Golden Age*, predominante na Inglaterra é representada por autoras como Agatha Christie, Dorothy L. Sayers e Margery Allingham, e o *hard-boiled*,

desenvolvido nos Estados Unidos. A primeira consolidou a autoria feminina no gênero e se caracterizou por tramas que enfatizavam a dedução lógica e a resolução racional dos mistérios, geralmente ambientados em espaços isolados. Em contraste, a vertente americana adotou uma abordagem mais violenta e realista, enfatizando o ambiente urbano e a brutalidade do crime, elementos já explorados nas narrativas de Poe.

Essa evolução do gênero policial, marcada por sua diversificação entre a tradição britânica da *Golden Age* e a abordagem mais sombria do *hard-boiled* americano, demonstra como diferentes contextos históricos e culturais moldaram suas convenções narrativas. Enquanto a vertente britânica se concentra na lógica dedutiva e na figura do detetive meticuloso, a ficção *hard-boiled* enfatiza a violência, a corrupção e a ambiguidade moral, características que aproximam essa forma de narrativa da estética do *film noir*. Essa diversidade estrutural dentro do gênero policial foi analisada por Tzvetan Todorov em *Estruturas Narrativas* (2006), livro em que o autor propõe uma categorização baseada na composição narrativa do gênero.

O romance policial, enquanto gênero literário, apresenta uma estrutura narrativa distinta que evoluiu ao longo do tempo, passando por transformações que refletem não apenas mudanças estilísticas, mas também contextos históricos e culturais específicos. Todorov (2006) propõe uma categorização do gênero baseada em sua composição estrutural, destacando três formas principais: o romance de enigma, o romance negro e o romance de suspense. Ao categorizar as formas do romance policial, Todorov (2006) apresenta um panorama sistemático do gênero, distinguindo suas diferentes estruturas narrativas e as convenções que as sustentam. No entanto, sua análise permite inferir a flexibilidade do romance policial, que, ao longo do tempo, se moldou a novas exigências estéticas e discursivas. A partir dessa perspectiva, é possível perceber que essas características não permanecem restritas à literatura, mas se manifestam em adaptações audiovisuais que dialogam com o gênero.

A interseção entre literatura policial e o *film noir* no audiovisual é um reflexo da evolução do gênero, que adapta suas estruturas narrativas para novos formatos e públicos. Essa adaptação é especialmente visível em produções contemporâneas que exploram a figura do detetive em contextos visuais altamente estilizados, incorporando elementos de iluminação, composição e ritmo narrativo que reforçam a tensão e a complexidade das tramas.

No caso de *The Alienist* (2018), essa fusão entre o romance policial e *film noir* não apenas reconfigura a investigação criminal, mas também ressignifica temas como gênero e marginalidade. A adaptação enfatiza as dinâmicas sociais da trama, deslocando o foco da

lógica dedutiva tradicional para uma abordagem mais visual e atmosférica, na qual os contrastes de luz e sombra, os enquadramentos marcados e o tom melancólico contribuem para a construção de um universo em que a violência e a desigualdade estruturam a própria narrativa.

Dessa forma, a série reforça a hipótese deste estudo ao demonstrar como a incorporação do *film noir* transforma os arquétipos do romance policial, dando nova centralidade ao protagonismo feminino e ao impacto da violência urbana sobre grupos historicamente marginalizados.

Segundo Todorov (2006), o romance policial evidencia não apenas a diversidade estrutural do gênero, mas também sua capacidade de se reinventar ao longo do tempo. Nesse sentido, seja na literatura ou no audiovisual, a narrativa policial permanece como um espaço de exploração das fronteiras entre ordem e caos, razão e instinto, justiça e impunidade. Seu caráter mutável demonstra que, apesar das classificações teóricas, o gênero continua a se expandir e a desafiar suas próprias convenções, consolidando-se como uma das formas narrativas mais instigantes da cultura contemporânea.

Nessa perspectiva, a popularização do romance policial ocorreu de maneira imediata, conquistando o público pelo fascínio de acompanhar a resolução de um mistério e compreender a sequência de eventos que levam à conclusão da investigação. O êxito comercial dessas narrativas contribuiu para a formação de um público fiel e à consolidação de certas convenções e elementos recorrentes no gênero. Entre essas características, destacam-se a presença da violência, a figura do detetive, a *femme fatale*, uma linguagem próxima à cinematográfica e, em algumas vertentes, uma abordagem mais explícita da sexualidade.

Ao longo dos anos, essa concepção foi desconstruída por escritores como Nabokov, Borges, Bioy Casares, Rubem Fonseca, Cardoso Pires e Umberto Eco, entre outros, que incorporaram os elementos essenciais da narrativa policial, como morte, mistério, suspense e enigma em suas narrativas. Dessa forma, o público tradicional do gênero foi instigado a acompanhar textos com uma maior sofisticação estilística, enquanto leitores habituados à chamada “alta literatura” passaram a explorar o romance policial, atraídos pela experimentação narrativa promovida por esses renomados autores. Em *Teoria da Literatura de Massa*, Sodré (1985), discute que

(...) passa a ser o discurso de representação do espaço e do tempo sociais: o personagem representará o sujeito colocado num espaço organizado em níveis diferentes e num tempo estruturado numa progressão passado, presente e futuro.

Produzem-se aí duas funções do sujeito: o autor (o romance passa a ser assinado) e o leitor (indivíduo que compra e lê o romance) (p.80).

A partir do crescente interesse dos leitores por determinados autores, o romance policial passou a ser utilizado por escritores renomados como uma plataforma para desenvolver outras narrativas, funcionando como um recurso literário que possibilita inovações dentro desse gênero consolidado. Dessa forma, a estrutura do romance policial assumiu uma configuração híbrida, combinando o rigor dedutivo característico da investigação com um aprofundamento mais erudito na construção textual.

Além disso, a temática da morte e do crime tem sido amplamente explorada na ficção, e, a partir do final do século XX, tornou-se um elemento constante no cotidiano globalizado. A banalização da violência e da tragédia na mídia, seja por meio de filmes, jornais, revistas ou reportagens televisivas, reduziu o impacto emocional que essas representações antes provocavam. Assim, as novas gerações tendem a enxergar os romances policiais clássicos como relatos anacrônicos, cristalizados em um período no qual a criminalidade ainda causava grande comoção pública, como no emblemático caso de Jack, o Estripador, cujos crimes alteraram profundamente a dinâmica social da Londres vitoriana.

Uma das transformações mais notáveis nos romances policiais contemporâneos é a utilização do crime como instrumento narrativo para expor e denunciar diferentes formas de violência e brutalidade presentes na sociedade. Essa abordagem reformula a literatura policial que geralmente incorpora um narrador em primeira pessoa, uma linguagem dinâmica e urbana, além de uma escrita marcada pela exploração de tensões sociais, preconceitos e desigualdades estruturais, como abordado em *O Alienista* (2018). Sendo assim, caracterizado por uma forte carga imagética, esse tipo de narrativa busca aproximar o leitor de recursos estilísticos que remetem à linguagem dos telejornais, nos quais cenas de violência são apresentadas de maneira contínua e intensificada, apenas cedendo espaço para eventos ainda mais impactantes.

Dessa forma, reforça-se a noção de que vivemos em um período de convergência entre diferentes formas de expressão, no qual literatura e cinema compartilham estruturas narrativas semelhantes. O uso do enredo policial não apenas evidencia essa tendência, mas também consolida dois aspectos fundamentais do gênero: a ação como motor da narrativa e a investigação como eixo central, estruturada em torno da resolução de um mistério ou crime.

Dentro desse panorama, o romance policial se destaca por sua capacidade de abordar questões centrais da contemporaneidade, tais como o caos urbano, a violência, a transgressão ética, a efemeridade do tempo e a construção do espaço social. A escrita desse gênero reflete a

dinâmica acelerada da sociedade atual, caracterizando-se por uma estrutura narrativa concisa e objetiva, que acompanha o ritmo frenético da circulação de informações em um mundo onde a comunicação se dá instantaneamente por meio de dispositivos móveis. Além disso, a relação entre o texto literário e a linguagem cinematográfica tornou-se ainda mais estreita, resultando em narrativas altamente visuais, que exploram imagens e sequências ágeis, alinhadas às expectativas de um leitor cada vez mais habituado ao consumo rápido de conteúdos e à imersão em experiências narrativas visuais.

Nessa perspectiva, *O Alienista* (2018), de Caleb Carr, por meio das convenções do romance policial, estrutura sua narrativa em torno da busca por um assassino em série. Em vez de apenas relatar os eventos dos crimes, Carr constrói um enredo baseado na lógica investigativa, na análise do *modus operandi* do criminoso e no método dedutivo empregado pelo alienista dr. Kreizler e sua equipe.

No romance, Carr apresenta John Moore como narrador-personagem, adotando a perspectiva de primeira pessoa para relatar os acontecimentos. Essa escolha narrativa permite que o leitor acompanhe os eventos por um personagem diretamente envolvido na investigação, criando uma conexão direta com os fatos. Ao mesmo tempo, essa limitação de perspectiva preserva o suspense, já que Moore não tem acesso direto aos pensamentos de outros personagens ou à totalidade dos eventos, obrigando o leitor a descobrir os mistérios junto com ele. Essa abordagem psicológica, típica do romance negro, uma das categorizações de Todorov (2006), é um dos elementos que enriquece o romance e dialoga com a narrativa no formato televisivo, onde a adaptação reposiciona seus elementos centrais, consolidando o diálogo entre literatura, crime e representação audiovisual, como posteriormente será analisado.

A partir da narração de John Moore, o *modus operandi* do *serial killer* é desvendado gradualmente, uma escolha narrativa que se alinha à estrutura do romance policial. *O Alienista* (2018) constrói a figura do *serial killer* não apenas como um personagem, mas como um enigma a ser desvendado. Dessa forma, seus crimes são apresentados de maneira gradativa, deixando rastros que exigem a racionalização por parte dos investigadores e do próprio leitor.

Além disso, a narrativa de Moore mistura observações objetivas e reflexões pessoais, intensifica a imersão no universo do romance, oferecendo um ponto de vista intimista e ao mesmo tempo limitado, o que contribui para o suspense. O narrador revela suas próprias dúvidas e medos enquanto relata a investigação e não descreve apenas os eventos, mas também oferece reflexões subjetivas que contribuem com a trama. Por exemplo, ao explorar

os detalhes dos crimes e as interações com os outros membros da equipe de investigação, Moore frequentemente questiona suas próprias convicções, expondo as tensões sociais e psicológicas da época.

- Indica que eu estava certo. Sabemos muito pouco sobre o cérebro, Moore - Ele suspirou, mas logo fez um esforço para se reanimar. - Mas é verdade: à luz de nossos melhores conhecimentos psicológicos e médicos do momento, Jonh Beecham não era insano.

- Não importa - murmurei, reconhecendo com certa relutância que seria difícil para Kreizler encontrar alguma satisfação nessa conclusão. - São ou não, ele não é mais um perigo. E isso vale mais que qualquer coisa (Carr, 2018, p.502-503).

Além disso, sua posição como jornalista confere à narrativa um caráter histórico, permitindo que aspectos do cenário socioeconômico de Nova York sejam integrados ao enredo de maneira fluida. Essa característica reforça o vínculo entre a ficção e a realidade, um aspecto central do romance policial, que, segundo Mascarello (2006), busca explorar as intersecções entre o indivíduo e a sociedade.

Assim, Moore não é apenas um contador de histórias, assumindo o papel de detetive, é também uma figura que questiona, critica e dialoga sobre as inquietações e os dilemas morais da sociedade da Era Dourada. Nesse ínterim, a visão subjetiva e participação ativa do narrador na investigação criam uma narrativa que é ao mesmo tempo íntima e universal, explorando tanto as dimensões pessoais do crime quanto suas implicações sociais mais amplas da época.

Dessa forma, sua narração não apenas conduz o leitor pelos eventos de investigação, mas também enfatiza a brutalidade dos crimes, refletindo a tensão psicológica que permeia a trama. A construção dos detalhes narrativos não se limita à objetividade da investigação, ao contrário, destaca a intensidade emocional da cena do crime e como ela reverbera na percepção dos personagens, sobretudo na figura do próprio narrador. Esse recurso permite que o leitor compartilhe do impacto visceral da descoberta dos corpos, criando um envolvimento que vai além do simples relato dos acontecimentos.

Nesse sentido, a descrição da vítima, que segue a investigação inicial, reforça essa abordagem ao apresentar um cenário de extrema violência e degradação, onde cada detalhe evidencia a perversidade do assassino e a inquietação que suas ações provocam na sociedade:

O rosto não fora muito espancado - a maquiagem continuava intacta -, mas onde antes havia olhos, só existiam agora buracos vazios, ensanguentados e profundos. Um enigmático pedaço de carne se projetava da boca. Um talho largo se estendia pela garganta, mas havia pouco sangue perto da abertura. Cortes enormes cruzavam o abdome, deixando à mostra a massa de órgãos internos. A mão direita fora decepada. Havia outro ferimento escancarado e horrível na virilha, explicando o que se encontrava na boca - os órgãos genitais haviam sido cortados e enfiados ali. As nádegas também haviam sido rasgadas, no que pareciam ser enormes... só poderiam ser classificadas como entalhes (Carr, 2018, p. 20).

A descrição feita pelo narrador-personagem aprofunda essas impressões, oferecendo ao leitor uma visão imersiva sobre os detalhes do crime e, simultaneamente, destacando a inquietação e o fascínio psicológico gerados pela brutalidade do ato. Esse mergulho nos traços e habilidades do assassino não apenas traça um perfil técnico, mas também começa a construir uma complexidade que permeia toda a narrativa.

Torna-se evidente, assim, como a escrita de Caleb Carr oferece uma base significativa para a adaptação televisiva, devido à abundância de detalhes presentes no romance. Esses elementos não apenas facilitam a transposição dos acontecimentos para a linguagem audiovisual, mas também permitem que a série apresente os eventos de forma simultânea e com um ritmo mais acelerado, adaptando-se às demandas narrativas do formato televisivo.

Neste caso, a menção ao perfil do assassino, à condução detalhada da investigação e ao acesso às reflexões e deduções dos personagens reforçam em *O Alienista* (2018), as características do romance de enigma, no qual a lógica e a racionalidade desempenham um papel central na resolução do caso.

Nesse subgênero, discutido por Todorov (2006), a narrativa se estrutura em torno da investigação de um crime, em que pistas são gradualmente apresentadas ao leitor, que acompanha a dedução dos personagens até a resolução do mistério. Essa abordagem organiza a narrativa em torno da investigação e da busca progressiva pela verdade, ao mesmo tempo que aprofunda os dilemas morais e as estratégias dedutivas dos personagens.

Através da reconstrução lógica dos crimes e da coleta minuciosa de pistas, o romance segue a tradição do detetive clássico, permitindo que tanto os investigadores quanto o leitor acompanhem a decifração do mistério. Esse entrelaçamento entre a estrutura analítica e a investigação criminal não apenas fortalece a trama, mas também diversifica as formas de envolvimento do público, que se torna parte ativa do desvendamento do crime.

Uma das referências mais notáveis presentes em *O Alienista* (2018) é o caso de Jack, o Estripador, cuja associação se dá principalmente pela brutalidade dos assassinatos e pelo padrão de mutilação das vítimas. No romance policial de Caleb Carr, essa referência é incorporada diretamente na investigação, por meio das discussões entre os personagens sobre o *modus operandi* do criminoso. Nesse sentido, ao traçar paralelos com casos reais de *serial killers*, o romance amplia a complexidade do criminoso e dos investigadores, reforçando a tensão entre ordem e caos, um aspecto essencial do gênero.

A narrativa enfatiza a lógica dedutiva e a análise forense, seguindo a tradição do romance policial, onde a resolução do crime ocorre através da reconstrução racional dos eventos e da busca por padrões que liguem os assassinatos a um perfil criminoso estabelecido.

Além disso, o romance se insere dentro da tradição histórica, quando vincula os eventos ficcionais a referências criminais verídicas.

A presença de Jack, o Estripador, na narrativa não é apenas um recurso estilístico, mas um elemento central na construção do suspense e na formulação de hipóteses dentro da investigação. Nesse sentido, a narrativa prioriza o debate entre os personagens, reforçando o caráter investigativo e a complexidade da criminalidade na Nova York do século XIX. Essa interseção entre ficção e realidade confere ao romance um aspecto de autenticidade documental, essencial para o romance policial, além de reforçar a crítica social e a análise dos limites da ciência forense na identificação e compreensão dos assassinos em série.

Há alguns precedentes, sr. Morgan. Esforços similares, embora mais rudimentares, foram efetuados durante os assassinatos do Estripador, em Londres, há oito anos. E a Polícia francesa procura no momento seu próprio Estripador, e usa algumas técnicas que não são muito diferentes das nossas.

Byrnes o interrompeu:

- O Estripador de Londres não foi preso, que eu saiba, não é mesmo, doutor? Kreizler franziu o rosto.

- Não.

- E a Polícia francesa, usando essa antroporcaria, conseguiu fazer algum progresso no caso? (Carr, 2018, p. 319).

Esse trecho do romance ilustra uma das marcas distintivas do texto: o diálogo entre o método científico emergente e o ceticismo institucional frente a inovações investigativas. Ao mencionar Jack, o Estripador, e os esforços contemporâneos da polícia francesa, o romance conecta sua narrativa fictícia a casos reais, ancorando-se nas características do romance policial.

O embate entre os personagens Kreizler e Byrnes, uma das fortes autoridades no romance, representa a resistência histórica às novas abordagens científicas, como o uso de técnicas psicológicas e antropológicas para traçar perfis criminais. O ceticismo do personagem Byrnes, simbolizado pela rejeição do termo "antroporcaria", reflete a relutância de instituições tradicionais em adotar métodos que questionam as abordagens convencionais e expõem o impacto psicológico e social dos crimes.

A resistência das autoridades em aceitar métodos inovadores de investigação é um elemento central tanto no romance quanto na adaptação televisiva, mas na série essa hostilidade se manifesta de forma explícita já no primeiro episódio, *The Boy on the Bridge*. Desde o início, a presença do Dr. Laszlo Kreizler e de sua equipe é vista com desconfiança por policiais e figuras de poder, que rejeitam a aplicação da psicologia forense e a ideia de traçar um perfil criminal para capturar o assassino. Essa oposição não se restringe apenas à incredulidade científica, mas reflete também as tensões sociais e políticas da época, evidenciando como a hierarquia institucional se sente ameaçada por abordagens que desafiam

seus métodos tradicionais. A série intensifica essa resistência ao associá-la a um sistema corrupto e complacente com a violência contra grupos marginalizados, um aspecto que será aprofundado ao longo da narrativa e que reforça a crítica social presente na adaptação.

A resistência das autoridades está presente tanto no romance quanto na adaptação televisiva; contudo, a primeira diferença significativa surge na forma como a carta é abordada em cada uma das narrativas. Enquanto o romance constrói o suspense de forma detalhada, revelando o canibalismo posteriormente através de uma carta, a série opta por introduzir essa característica do assassino de maneira precoce, no primeiro episódio - *The Boy on the Bridge*, o que não apenas acelera o desenvolvimento da trama, mas também prepara o público para a extrema perversidade do criminoso. Essa escolha narrativa também aprofunda o impacto visual e emocional, reforçando o ambiente sombrio da série, estabelecendo um vínculo imediato com as referências de *serial killers* notórios, como Jack, o Estripador.

O romance apresenta uma busca constante para entender como e por que o assassino remove os olhos de suas vítimas. A investigação de uma arma cortante, um elemento adicional na série, juntamente com as referências que os personagens já possuem de outros assassinos, como Jack, o Estripador, levam à hipótese de que o criminoso poderia ser um canibal. No romance, essa ideia é introduzida mais gradualmente, através da perspectiva do narrador ao longo da primeira parte chamada “Percepção”. No entanto, na adaptação para série de TV, essa referência ao canibalismo é antecipada visualmente no primeiro episódio, quando o telespectador vê o assassino “assando” rins, o que sugere de imediato a prática do canibalismo.

Em algumas partes deste mundo de onde vieram imigrantes nojentos como você se come carne humana regularmente, *jaque* outras comidas são *escassa* e as pessoas iam passar fome sem isso. Li isso pessoalmente e sei que é verdade. Claro que em geral são *crianças* que as pessoas comem pois a carne é mais macia e tem mais bom gosto, ainda mais o traseiro de uma *criança* pequena.

Então essas pessoas que comem isso vêm para a América e cagam suas *criansinnhas* por toda parte, e isso pe sujo, mais sujo que um índio pele-vermelha.

No dia 18 de fevereiro vi seu filho se exibindo com a cara cheia de tinta e cinzas. Decidi esperar, e vi ele várias vezes antes de uma noite em que levei ele para AQUELE LUGAR. Um garoto atrevido, eu já sabia que devia comer ele. E por isso a gente foi direto para a ponte e amarrei ele e acabei com ele *depressa*. Tirei os olhos e a bunda, e foi minha comida por uma semana, com cebola e cenoura. [...] (Carr, 2018, p. 206)

Além dessa referência, o romance também apresenta outros sinais que caracterizam o perfil do assassino, a mãe da primeira vítima recebe a carta em que torna clara a referência ao canibalismo, ao sadismo sexual e à xenofobia. A carta na série tem o mesmo texto apresentado no capítulo 20 do romance, com alteração de poucas palavras e correção de ortografia. No caso da série, o único elemento hipotético para os personagens era o de

canibalismo, os demais temas só foram pensados posteriormente sobre o assassino. Na carta, é possível identificar alguns destes elementos.

Minha cara Sra. Santorelli, não sei se é você a origem das mentiras vis que li nos jornais ou se a polícia está atrás disto, e os repórteres são parte do plano deles, mas acho que deve ser você e aproveito a oportunidade de corrigi-la. Em algumas partes do mundo, tais como, de onde vocês, imigrantes imundos vieram, carne humana é comida com frequência, já que outros alimentos são escassos e as pessoas morreriam de fome sem elas. Claro, que geralmente, é a carne das crianças que é comida porque são mais tenras e de melhor sabor, principalmente o traseiro de uma criança pequena. Então, essas pessoas que a comem vêm para os Estados Unidos, mais sujos que um pele-vermelha. Em 19 de fevereiro, vi seu filho se exibindo do lado de fora da igreja com terra e tinta no rosto. Decidi esperar e o vi várias vezes, antes de, uma noite, tirá-lo daquele lugar. Menino atrevido, eu já sabia que deveria comê-lo. Então, fomos direto para a ponte, e eu o amarrei e o matei rapidamente. Recolhi os olhos e peguei seu traseiro, e isso me alimentou por uma semana, assados com cebolas e cenouras. Mas nunca fiz sexo com ele, embora pudesse ter feito. Ele teria gostado. Ele morreu intoxicado por mim, e os jornais devem dizer isso. (The Alienist, T1:E4, 45 min e 11seg)

Essa carta, lida integralmente na série *The Alienist* (2018) e adaptada do romance de Carr, é uma das representações mais perturbadoras do perfil do assassino. Sua presença na trama, aprofunda a exploração da mente criminoso, expondo um tipo de narcisismo violento que busca não apenas justificar seus atos, mas também provocar dor emocional na mãe da vítima. A escolha de manter o mesmo texto no romance e na série sugere a importância desse elemento para o núcleo psicológico das narrativas, funcionando como uma janela direta para a psique do criminoso e para os horrores de sua lógica distorcida.

A leitura da carta na série amplifica a carga emocional e psicológica por meio de recursos audiovisuais: a entonação da voz, a pausa entre palavras e os enquadramentos que mostram as reações das personagens ao conteúdo. Esses elementos transformam o texto escrito em uma experiência visceral, aumentando o impacto sobre o espectador e trazendo à tona a tensão entre o horror dos atos descritos e a frieza com que o assassino os relata. Essa escolha de reproduzir o mesmo texto do romance evidencia a intenção de Carr e dos roteiristas de preservar a autenticidade psicológica do personagem, destacando a importância desse momento para o desenrolar da trama.

No contexto das narrativas, a carta não é apenas uma confissão, mas uma ferramenta de manipulação. Ao atacar diretamente a mãe da vítima, o assassino tenta transferir parte da culpa para ela, um ato que reflete traços de sadismo psicológico. Além disso, o uso de descrições grotescas e perturbadoras, como a referência ao consumo de carne infantil, reforça o choque e a repulsa, provocando uma resposta emocional intensa. Esse artifício narrativo do romance não apenas impacta, mas também posiciona o leitor em um lugar de confronto direto com o mal, forçando uma reflexão sobre a mente do criminoso. A carta, portanto, se torna um

elemento que transcende a narrativa, funcionando como um veículo para explorar os limites do horror psicológico e expondo as complexidades da interação entre trauma, culpa e violência.

O tom da carta também reflete a tentativa do assassino de se posicionar como um observador crítico e superior, atribuindo seus atos a "costumes culturais" distorcidos e usando um discurso carregado de preconceito racial contra imigrantes. Isso não apenas desumaniza as vítimas, mas também conecta a violência do assassino às tensões sociais mais amplas da Nova York do século XIX, em que preconceitos contra imigrantes eram comuns.

A decisão de preservar o texto integral da carta na adaptação televisiva ressalta o compromisso da série em capturar a complexidade psicológica do romance. A leitura integral da carta promove uma experimentação diretamente com o desconforto e a tensão que o texto provoca, sem as mediações ou filtros narrativos que poderiam suavizar seu impacto. Além disso, ao utilizar a mesma carta, a série reafirma a centralidade do psicológico em sua construção narrativa.

Na narrativa, o narrador-personagem, John Moore, acompanhando de perto o desenvolvimento dos eventos ao lado de Laszlo Kreizler, busca por informações sobre o último suspeito Japheth/John Beecham e detalhes importantes sobre o contexto familiar e os traumas do criminoso. Sendo assim, o tema da religiosidade, também aparece nas investigações, o personagem John Moore desenvolve uma conversa com um bispo chamado Potter para entender como os sacerdotes estavam envolvidos em casos de assassinatos e com o próprio suspeito.

Perguntei se sabia que um homem vestido de sacerdote, com um anel de sinete que tinha a grande cruz vermelha e a branca menor da Igreja Episcopal, andara procurando pessoas que tinham informações sobre recentes assassinatos de crianças e lhes pagando elevadas quantias em dinheiro para ficarem caladas. Se a pergunta o chocou, ele não deixou transparecer; frio como pedra, disse que o homem era, com certeza, um impostor ou um lunático, se não as duas coisas; a Igreja Episcopal não tinha o menor interesse em interferir em nenhuma atividade da Polícia, muito menos em um caso de assassinato (Carr, 2018, p.236).

A partir desse contexto, era muito comum pensar que a igreja estava junto da polícia e das famílias de classe alta, uma vez que, eles precisavam de apoio para sustentar seus empreendimentos. Nessa abordagem, havia a percepção de que os padres, bispos e os religiosos estariam apoiando as decisões tomadas pelos policiais e empresários. Isso fica mais claro, em uma reflexão feita pelo narrador-personagem, quando ele questiona a ausência de interesse de ajudar nos casos, na busca pela paz, igualdade e combate da pobreza, possivelmente uma razão social da igreja.

Devo admitir que já me sentia um pouco desconfiado antes mesmo do encontro com Potter; mas sua falta de interesse, tão pouco religiosa, deixou-me ainda mais ressabiado. Onde estava o senso de preocupação pelas vítimas do crime? Onde estava a promessa de que se houvesse alguma coisa que ele pudesse fazer, eu só teria de pedir? Onde estava o desejo ansioso de que o brutal assassino fosse capturado? (Carr, 2018, 237).

No romance e na série, a conexão entre os dias santos e os assassinatos funciona não apenas como uma ferramenta investigativa, mas também como uma pista para desvendar a psique do assassino. A premeditação e a escolha de datas religiosas sugerem um vínculo psicológico profundo com a simbologia cristã, possivelmente ligado a um trauma ou crença distorcida que influencia seus atos. Essa relação é tratada pela equipe de investigação como uma chave para antecipar os próximos crimes, mas a inconsistência no padrão, com dias santos sem assassinatos, evidencia a complexidade do assassino, cujo comportamento não segue uma lógica previsível. Nesse sentido, essa busca por padrões e pistas é uma das marcas do romance policial, a relação entre datas religiosas e crimes exemplifica um método dedutivo característico das investigações policiais na literatura.

Esse trecho se insere na segunda parte do romance, “Associação”, momento em que os investigadores começam a identificar padrões e conexões entre os crimes, tentando traçar um perfil psicológico do assassino. Aqui, a equipe passa a perceber que os assassinatos seguem um possível critério religioso, mas as inconsistências no padrão sugerem que há algo mais profundo e subjetivo na mente do criminoso. Essa fase é crucial, pois desloca a investigação de uma simples busca por pistas físicas para uma análise mais complexa dos traumas e motivações que moldam o comportamento do assassino.

No episódio 5 - "Hildebrandt's Starling", a descoberta feita por Kreizler na igreja enfatiza o aspecto visual e investigativo, utilizando o calendário cristão como um elemento simbólico que guia a narrativa. Embora a relação com o psicológico do assassino seja sugerida, a adaptação opta por destacar mais o padrão como parte da dinâmica investigativa, apresentando-o de maneira mais direta e visual. O contraste entre as abordagens evidencia como o romance utiliza a introspecção para aprofundar a análise do comportamento do assassino, enquanto a série traduz essa complexidade em um formato mais imediato, focado no suspense e na tensão narrativa. Sendo assim, a equipe descarta essa proposição:

Sabíamos a que ele se referia. Suas recentes investigações sobre as ocasiões dos assassinatos haviam revelado que todos, à exceção de um, podiam ser vinculados ao calendário cristão: 1º de fevereiro era o dia da circuncisão de Jesus e o Festival dos Tolos, 2 de fevereiro era a Purificação da Virgem Maria; e Aliibn - Ghazi havia morrido na Sexta-feira Santa. Houve dias santificados em que não ocorreram assassinatos, é claro... a Epifania, por exemplo, transcorreu sem incidentes, assim como as Cinco Chagas de Cristo, em 20 de fevereiro. Entretanto, se no dia 3 de março, data da morte de Santorelli, tivesse alguma conotação cristã, poderíamos

contar com relativa certeza de que havia algum tipo de elemento religioso relacionado com a escolha das datas por nosso homem. Contudo, não havia nenhuma conotação. (Carr, 2018, p. 227).

A referência a São João Batista no romance transcende a mera simbologia religiosa e se conecta profundamente à análise psicológica presente na narrativa. A escolha do nome "John" pelo assassino e a relação com as datas santificadas, como a festa de São João Batista, refletem não apenas uma tentativa de ressignificação de identidade, mas também um possível mecanismo de racionalização dos seus atos. Esse vínculo entre o criminoso e o santo sugere uma internalização distorcida de valores religiosos, onde a violência adquire um significado ritualístico e justificado pela fé. Essa construção oferece uma camada mais profunda para a compreensão do personagem, explorando como traumas, crenças e impulsos inconscientes moldam suas escolhas e ações.

Além disso, o leitor é levado a decifrar a mente do criminoso juntamente com os investigadores, ampliando a tensão narrativa e o impacto emocional. Essa conexão entre religião, identidade e violência não apenas destaca a complexidade do *modus operandi* do *serial killer*, mas também enriquece o diálogo entre as dimensões psicológicas e sociais da narrativa, reforçando a capacidade do romance em retratar os dilemas humanos em profundidade.

- Pode não ser significativa para todos - ela disse, abrindo o calendário-, mas é para ele. Sara estendeu o livro indicando a página. Olhei para ver a anotação do dia 21 de junho, domingo: Dia de São João Batista. Meus olhos se esbugalharam.
- A maioria das igrejas não dá muito destaque hoje em dia - acrescentou Sara-, mas...
- São João Batista - murmurei. - Água!
- Ela acenou com a cabeça.
- Água!
- Beecham - sussurrei, fazendo ligação que talvez fosse um tiro no escuro, mas que, mesmo assim, parecia óbvia. - *Jonh Beecham...* (Carr, 2018, p. 392)

A análise dos personagens Sara Howard e John Moore sobre as trocas de nomes realizadas pelo assassino revela uma camada mais profunda de simbolismo e intenção por trás da construção da identidade de John Beecham. Sendo assim, a referência a São João Batista, com sua associação à purificação pela água, sugere uma tentativa de redenção ou justificação simbólica para os crimes cometidos, como explicado por Marcus Isaacson: "a ideia geral daquele sistema, que tinha entre os propósitos primários, o de facilitar o banho, podia ser relacionada, na mente de Beecham, em termos metafóricos, com a figura de João Batista" (Carr, 2018, p.458). Esse detalhe aprofunda a complexidade psicológica do assassino,

sugerindo que a escolha do nome "John" pode estar ligada a uma tentativa inconsciente de justificar ou ressignificar suas ações por meio de um viés religioso.

Além disso, a escolha do sobrenome "Beecham", que remete a George Beecham, um abusador que traumatizou Japheth Dury na infância, revela uma ligação direta entre a identidade do assassino e o passado de violência e abuso que moldou seu comportamento. Sendo assim, a citação de Sara Howard a uma passagem bíblica para sustentar a hipótese de que Japhet escolheu o nome "John" enfatiza a maneira como as narrativas também buscam explorar a dimensão simbólica dos nomes, conectando ao tema mais amplo de redenção, identidade e trauma. Essas escolhas, também presentes na série, não apenas revelam a motivação do assassino, mas também aprofundam a discussão sobre a influência de traumas passados e referências religiosas na construção de sua psicopatia.

Além disso, diversos elementos foram essenciais para a construção do perfil do assassino tanto no romance quanto na série, alinhando-se às convenções do romance policial. Em uma das conversas de Laszlo Kreizler, um capitão de batalhão descreveu-o como obediente, religioso, disciplinado, e distante de comportamentos como o consumo de álcool e a frequência de prostíbulos, características que contrastam com sua brutalidade, mas que ajudam a entender a complexidade de sua personalidade.

Eu o encontrei sentado sobre um grevista morto, um rapaz, um menino na verdade, em um beco. Ele apunhalava o corpo com uma faca, repentinamente. E isso não foi o pior. Ele estava nu. Banhado em sangue da cabeça aos pés. Lá embaixo, entre as pernas... Ele estava duro como um mastro. (The Alienist, 2018, 18 min e 38 seg)

Essa descrição ampliada na série reforça a hipótese de que o assassino é movido por um sadismo sexual, encontrando prazer no contato com corpos mutilados. No romance, durante uma discussão sobre o perfil do criminoso, a personagem Sara Howard questiona Kreizler sobre a possível homossexualidade do assassino, e o alienista responde que

Ele pode ser um homossexual, como também pode ser um pedófilo, mas o sadismo é a perversão predominante, e a violência parece ser muito mais característica de seus contatos íntimos que os sentimentos sexuais ou amorosos. É possível até que ele não seja capaz de distinguir entre violência e sexo. Com toda certeza, qualquer excitação parece depressa se traduzir em violência. E isso, estou certo, é um padrão que foi consolidado durante as experiências iniciais de sua formação. Os antagonistas nesses episódios eram, sem dúvida, do sexo masculino. Esse fato é mais manifesto que qualquer orientação homossexual genuína quando ele escolhe suas vítimas (Carr, 2018, p. 230).

Esse trecho do romance propõe uma análise sobre a complexidade psicológica do assassino. Kreizler sugere que, embora o criminoso possa ser homossexual ou pedófilo, o fator central que define seus atos é o sadismo, marcado pela necessidade de violência em seus contatos íntimos, mais do que por sentimentos sexuais ou amorosos.

Sendo assim, a perversão predominante é a fusão entre sexo e violência, ao ponto de o assassino não conseguir distinguir claramente entre os dois. Esse padrão é descrito como resultado de traumas ou experiências violentas durante sua formação, o que alinha a análise do personagem com as teorias da psicologia criminal. Além disso, o trecho revela como o assassino substitui qualquer forma de excitação sexual por violência, o que é um traço clássico em perfis de *serial killers* sádicos.

Neste contexto, essa análise aproxima o romance e a série das discussões mais amplas sobre como traumas e abusos na infância podem gerar comportamentos patológicos extremos, tornando o perfil do assassino ainda mais complexo e interligado à sua história pessoal de sofrimento e opressão. “Era ali que vivia o ser que fora outrora Japheth Dury, agora o assassino John Beecham; e dentro daquele buraco mínimo, deveria haver pistas, por mais difícil que fosse encontrá-las” (Carr, 2018, p.445). Essa conexão entre o passado do assassino e os indícios deixados em sua residência evidencia como a narrativa constrói a psicologia do criminoso a partir de elementos simbólicos e materiais.

No romance, a busca por pistas no espaço físico onde John Beecham vive reflete a tentativa dos investigadores de compreender sua mente e suas motivações. Já na série, essa construção é intensificada por meio da visualidade, ampliando o impacto da investigação ao incluir objetos que traduzem visualmente sua obsessão e meticulosidade. Assim, enquanto o romance se aprofunda na trajetória do assassino, a adaptação reforça essa construção ao utilizar cenografia e elementos concretos que dão corpo à perturbação mental do criminoso.

Nessa perspectiva, a série acrescenta alguns elementos nesse processo de traçar o perfil do assassino, incorporando técnicas investigativas que dialogam com as convenções do romance policial, como a análise de pistas, a construção de um detetive analítico e a progressão gradual das descobertas que levam à resolução do mistério. O mapa e as cordas penduradas encontradas na possível casa do *serial killer*, indicam a meticulosidade com que planeja seus crimes, enquanto que um coração em decomposição simboliza sua obsessão macabra por mutilações.

Assim, desvendando a identidade do assassino, é notável como, em ambos os formatos, as evidências vão se acumulando para construir um perfil ainda mais macabro. Embora os personagens estivessem cercados por sinais de que haviam encontrado a casa do assassino, o detalhe mais perturbador é a descoberta de olhos preservados em um recipiente de vidro. Mais do que um simples aspecto do *modus operandi*, esse elemento reforça o poder de controle do assassino sobre suas vítimas.

Lucius segurava um enorme jarro de vidro. Dentro, preservados em uma substância que eu só poderia supor que era formol, havia olhos humanos. Alguns ainda tinham gânglios de nervos óticos, outros eram redondos; alguns haviam sido extraídos havia pouco tempo, outros eram leitosos, obviamente antigos; alguns eram azuis, uns castanhos, outros cinza ou verdes. No entanto, não fora a descoberta ou a condição dos olhos, mas compreendo agora, que deixara Marcus atordoado. Fora a quantidade. Pois não eram apenas os dez olhos de nossos cinco garotos assassinados, nem mesmo os quatorze, para incluir as crianças Zweig; havia dezenas - isso mesmo dezenas - de olhos, de mais de vinte vítimas (Carr, 2018, p.446-47).

Nesse ponto, tanto no romance quanto na série, mesmo após a equipe encontrar evidências concretas sobre o assassino, como o recipiente cheio de olhos, eles continuam sendo surpreendidos por novos detalhes sobre sua vida e métodos. A partir dessas descobertas, os personagens passam a confirmar suas hipóteses, adquirindo informações que os aproximam cada vez mais da captura do criminoso. Esse ponto marca mais uma convergência entre as duas narrativas, que, ao aprofundar as investigações, destacam características clássicas do romance policial, ao mesmo tempo em que exploram os traumas psicológicos e os horrores visuais envolvidos no desfecho da trama.

No capítulo 34 do romance, durante uma conversa entre os personagens Laszlo Kreilzer e Jonh Moore com o Adam Dury, sobre que tipo de menino era o principal suspeito, no caso, seu irmão Japheth, que posteriormente se tornou Jhon Beecham, Dury relata que: “Suponho que não podia esperar muito de uma criança nascida da ira, indesejada pelo pai e pela mãe. Para minha mãe, ele era um símbolo de selvageria e luxúria de meu pai” (Carr, 2018, p. 359). Para salientar sobre a violência da figura materna contra Japheth, o personagem acrescenta:

- Aquela vaca cruel! Palavras duras, eu sei, para um homem usar para se referir à sua própria mãe falecida. Mas, se pudessem vê-la, senhores... e a ele, sempre ele! Quando Japheth se queixava, chorava ou tinha um acesso de raiva, minha mãe dizia palavras desprezíveis que eu jamais esperava ouvir, nem mesmo dela. [...] Ela dizia que ele não era seu filho. Que era filho de índios, selvagens asquerosos, canibais, que o haviam deixado em nossa porta. O pobre coitado até acreditava (Carr, 2018, p.360).

Nem o leitor nem o telespectador conseguem identificar o assassino de forma clara ao longo da trama, o que reforça a tensão e o suspense característicos do gênero detetive. Essa construção narrativa segue as características do romance policial, em que a identidade do criminoso permanece oculta até que a investigação revele gradualmente pistas decisivas. Além disso, a presença de um investigador metódico e a necessidade de decifrar um enigma complexo são estratégias típicas do gênero, criando uma experiência imersiva para o público e mantendo o mistério até o desfecho. Quando há o encontro com o assassino, e, no caso da

série, carregando a vítima Joseth ainda com vida, é a primeira vez que o telespectador vê claramente as características físicas do criminoso.

O garoto amarrado continuava no lugar em que o víamos pela primeira vez, mas seus gritos urgentes haviam se transformado em lamúrias apavoradas. À sua frente postava-se um vulto enorme, vestindo uma roupa preta comum, de costas para Kreizler e para mim. O homem tirou as roupas devagar, ajeitando-as com extremo cuidado no lado do passeio. Ficou completamente nu em poucos minutos, revelando mais de um metro e oitenta de músculos poderosos. Aproximou-se do garoto - que, a julgar pelas linhas adultas que começavam a surgir em seu rosto e corpo, devia ter uns doze anos - ergueu-lhe a cabeça pintada pelos cabelos (Carr, 2018, p. 476).

Esse momento revela um comportamento inesperado do assassino, que, ao invés de apresentar a frieza e o controle típicos de um psicopata organizado, age de maneira psicótica, pronunciando frases descontextualizadas. Sendo assim, o comportamento contradiz as análises anteriores de seu perfil, subvertendo as expectativas construídas ao longo da investigação e criando um choque tanto para os personagens quanto para o público. Esse contraste entre o que foi discutido e o que se revela no momento do confronto final reforça a complexidade psicológica do assassino e destaca a habilidade da narrativa em manter o mistério até o clímax.

O romance e a adaptação também apresentam o momento em que o alienista consegue conversar com o assassino em busca de respostas para as suas teorias e reflexões feitas ao longo das narrativas. Esse era o maior desejo do personagem Laszlo Kreizler, ter as informações vindas do próprio assassino e sua abordagem foi totalmente diferente das outras conversas que ele teve com prisioneiros assassinos.

Laszlo iniciou um relato rápido e condensado da vida de Beecham, começando por sua infância como Japheth Dury e entrando em alguns detalhes sobre a morte de seus pais. Enquanto Beecham respondia às perguntas, sempre confirmando mais e mais as hipóteses que formuláramos durante a investigação, seu tom foi se tornando cada vez mais fraco e desamparado, como se não houvesse outra opção que não a submissão total diante daquele homem que de alguma forma o conhecia tão bem quanto ele próprio. Kreizler, por sua vez, convenceu-se de que Beecham estava mesmo disposto a cooperar, encontrando nas respostas uma prova positiva de que uma parte oculta - nem por isso menos forte - da mente do assassino sempre ansiara por aquele momento (Carr, 2018, p. 486).

Esse trecho representa um ponto de virada crucial no romance, onde Laszlo Kreizler expõe os detalhes da vida de Beecham, desvendando sua psique¹². Na série, essa cena adquire um tom ainda mais intenso, com a transformação gradual de Beecham, que passa de uma resistência inicial para uma submissão crescente diante de Kreizler. Esse aumento da tensão psicológica reforça o clima de incerteza e desespero e a representação dessa transformação no

¹² Psique: termo de origem grega (psyche), refere-se ao conjunto dos processos mentais e emocionais que constituem a mente humana, abrangendo pensamentos, sentimentos, desejos, memórias e percepções.

audiovisual pode ser questionada quanto à sua verossimilhança emocional. A súbita mudança de comportamento de Beecham, embora crie uma atmosfera de suspense, pode levantar dúvidas sobre a coerência interna do personagem, mais explorada de forma gradual no romance.

A utilização do termo "prova positiva" para descrever as respostas de Beecham sugere uma conclusão definitiva sobre o estado mental do assassino, um ponto em que a série opta por reduzir a ambiguidade e a complexidade psicológica, enquanto o romance tende a oferecer mais nuances sobre as motivações e comportamentos do criminoso.

Ao longo do enredo, Laszlo Kreizler, o alienista, demonstra um intenso interesse em validar todas as suas análises, especialmente após a revelação da verdadeira identidade do assassino que mutilava crianças e adolescentes em Nova York. Assim como Sherlock Holmes e Auguste Dupin, Kreizler representa a figura do detetive metódico, que confia na lógica e na ciência para solucionar crimes. Sua busca vai além de capturar o criminoso, Kreizler está empenhado em entender as motivações do assassino, explorando como sua formação familiar e experiências traumáticas na infância moldaram seu comportamento. Esse esforço reflete uma tentativa não apenas de resolver o caso, mas também de legitimar suas teorias médicas e psicanalíticas, ressignificando a relevância de sua especialidade em uma sociedade ainda resistente a essas novas abordagens. No entanto, o tempo para obter todas as respostas se esgota, como revela o trecho a seguir do romance, sugerindo que a complexidade da mente humana muitas vezes ultrapassa os limites das ferramentas científicas e psicológicas disponíveis na época.

- Escute, Japheth - disse Laszlo, enquanto enxugava o sangue da boca e do rosto do homem e continuava aninhando-lhe a cabeça. - Você precisa prestar atenção. O que você via, Japheth? O que via ao olhar para as crianças? O que levava a matá-las?

A cabeça de Beecham pôs-se a balançar de um lado para o outro, depressa. Um tremor percorreu seu corpo. Ele desviou o olhar aterrorizado para o céu e escancarou a boca, revelando dentes enormes encharcados de sangue.

- Japheth! - Insistiu Laszlo, sentindo que o homem resvalava para a morte. - O que você via?

Enquanto sua cabeça continuava a balançar, os olhos de Beecham voltaram ao rosto suplicante de Kreizler.

- Eu nunca soube... - balbuciou ele em tom contrito. - Nunca...soube! Não... eles... Com o rosto ainda dominado por um medo mortal, Jonh Beecham teve um espasmo final, cuspiu um pouco de sangue misturado com vômito pelo canto da boca e ficou imóvel. Sua cabeça caiu para longe de Kreizler, e seus olhos perderam a expressão de terror (Carr, 2018, p.490).

A citação destaca um momento crucial em que Laszlo Kreizler, em seus últimos esforços para entender o assassino, tenta extrair uma confissão ou explicação de Beecham sobre suas motivações. No entanto, Beecham, no limiar da morte, admite em tom de contrição

que nunca soube por que matava, o que frustra Kreizler em sua busca por uma justificativa racional ou psicológica.

O balbuciar de Beecham, "Eu nunca soube", carrega um peso simbólico que revela não apenas sua incapacidade de compreender a própria motivação, mas também o colapso de qualquer narrativa redentora que pudesse justificar seus atos. Esse momento sublinha a natureza fragmentada e inconstante da psique humana, demonstrando que os personagens frequentemente enfrentam conflitos internos profundos e inconscientes. A descrição da morte do assassino sem uma revelação conclusiva, com os olhos marcados pelo terror, reforça o caráter ambíguo e trágico da narrativa, deixando tanto Kreizler quanto o leitor sem respostas definitivas.

Além disso, o tom descritivo e detalhado do trecho, captura não apenas as palavras e gestos, mas também as emoções e sensações físicas, como o sangue, o vômito e o tremor. Esses elementos intensificam a experiência psicológica, aproximando o leitor do momento de tensão e desespero. Esse momento, portanto, não apenas destaca a impossibilidade de compreender plenamente a mente do assassino, mas também permite um mergulho na complexidade humana que frequentemente resulta em mais perguntas do que respostas.

Esse desfecho reforça a complexidade do perfil do assassino, cuja violência pode ter sido impulsionada por um abismo interno que nem ele mesmo compreendia completamente. Para Kreizler, esse reconhecimento de que o assassino não conseguia verbalizar suas motivações subverte sua teoria de que Beecham era uma figura racional, com um padrão definido de comportamento, o que revela as limitações da ciência psicológica da época. Assim como no final de *O Assassinato de Roger Ackroyd* (1926), de Agatha Christie e *O Cão dos Baskervilles* (1902), de Arthur Conan Doyle, a resolução do crime acontece após a análise das evidências e o confronto com o criminoso, características comuns ao romance policial.

Sendo assim, o alienista não consegue confirmar aquilo que mais almejava: provar que o assassino não era apenas um louco, mas sim o produto de traumas e experiências formativas. Essa incapacidade de obter uma explicação definitiva sobre as motivações do assassino deixa Kreizler com um sentimento de fracasso, destacando os limites da ciência e da compreensão psicológica naquele contexto, e apontando para o mistério persistente que envolve a mente humana e os atos de extrema violência. “- Indica que eu estava certo. Sabemos muito pouco sobre o cérebro, Moore [...] - Mas é verdade: à luz de nossos melhores conhecimentos psicológicos e médicos do momento, John Beecham não era insano” (Carr, 2018, p.502).

A frustração de Kreizler ao não conseguir comprovar suas teorias, apesar do fim da carnificina, reflete uma das camadas mais profundas do romance e da série: a exploração das limitações da ciência e da psicologia em compreender plenamente as motivações humanas. Essa temática vai além da simples busca por um assassino e insere-se em um contexto maior de tensões sociais, culturais e psicológicas que permeiam o fim do século XIX e início do século XX. Tanto o romance de Carr quanto a adaptação televisiva transcendem o formato clássico de mistério ao abordar questões de gênero, classe e raça, revelando as complexidades e contradições de uma sociedade em transformação.

Além disso, a série consegue trazer uma riqueza de detalhes visuais que contextualizam a narrativa no final do século XIX. Os figurinos, cenários e a representação das condições sociais e culturais da época não apenas ajudam a ambientar o público, mas também acentuam as questões sociais exploradas ao longo da história. Essa imersão visual oferece uma camada adicional de compreensão do ambiente urbano decadente da Belle Époque, um elemento chave da estética *noir*, em que a cidade quase assume o papel de um personagem, refletindo a degradação moral e o caos social que moldam a trama.

Nessa perspectiva, a adaptação televisiva aproveita o formato serializado para expandir o desenvolvimento dos personagens secundários e suas interações. A série amplia as dinâmicas internas da equipe de investigação, permitindo maior foco em subtramas e complexidades individuais que adicionam novas dimensões à narrativa original. Essas escolhas não apenas demonstram a complexidade do processo de adaptação, mas também como o formato visual e episódico oferece novas maneiras de experimentar e interpretar a história.

Outro aspecto relevante da adaptação é sua ênfase nas dinâmicas sociais e políticas que permeiam a investigação, acentuando conflitos de classe, gênero e raça de maneira mais explícita do que no romance. Se, na obra de Carr, a crítica social está inserida nos diálogos e nas reflexões dos personagens, na série essa dimensão se manifesta de forma mais concreta, tanto na caracterização dos ambientes quanto no desenvolvimento dos protagonistas, sobretudo da personagem Sara Howard. Essa mudança evidencia um movimento característico das adaptações contemporâneas, que não apenas transpõem histórias para novas mídias, mas também atualizam seus temas para dialogar com as demandas do público atual.

Por fim, ao analisar a narrativa de Carr e sua adaptação percebe-se que ambos compartilham a essência do romance policial, mas exploram suas potencialidades de maneiras distintas. Enquanto o livro se insere na tradição do romance policial, centrado-se na lógica investigativa e na complexidade dos personagens, a série se apropria das convenções do *film*

noir para construir um thriller visualmente impactante e socialmente engajado. Esse diálogo entre literatura e audiovisual reafirma a maleabilidade do gênero policial, demonstrando como suas convenções podem ser adaptadas e ressignificadas sem perder sua identidade narrativa fundamental, como será apresentado na análise posterior.

4.3. A estética *noir* na adaptação televisiva

A adaptação de *O Alienista* (2018) para a linguagem televisiva não apenas recria a investigação criminal do romance policial para o audiovisual, mas também a reconfigura visualmente sob a influência do *film noir*. Enquanto o romance de Caleb Carr segue a estrutura narrativa tradicional da literatura policial, centrada na dedução e na análise psicológica do criminoso, a série amplifica a atmosfera de mistério e tensão por meio de uma estética marcada pelo jogo de luz e sombra, enquadramentos que reforçam a sensação de vigilância e opressão, e personagens inseridos em um ambiente urbano degradado. Essa transformação do policial literário em um *noir* televisivo não é apenas estilística, mas também narrativa, pois desloca a lógica dedutiva para um universo onde a investigação se torna mais sombria, ambígua e permeada por forças institucionais corruptas e interesses ocultos.

A hipótese deste estudo se confirma à medida que a série incorpora os principais elementos do *film noir*, utilizando-os para aprofundar e ampliar as questões de gênero, raça, imigração e identidade queer, construindo uma crítica social subjacente à história. Assim como os detetives desiludidos do *noir* clássico, os protagonistas de *The Alienist* (2018) são figuras que transitam entre a razão e a obsessão, desafiando as normas de uma sociedade que prefere ocultar seus crimes ao invés de solucioná-los. A ambientação sombria, a predominância de espaços urbanos decadentes reforçam a sensação de isolamento e impotência diante do sistema, um aspecto essencial do *film noir*. Dessa forma, a adaptação televisiva ressignifica a investigação policial ao traduzir visualmente as angústias, as tensões sociais e a marginalidade que permeiam a trama, consolidando *The Alienist* (2018) como um exemplar contemporâneo da fusão entre o romance policial e o *film noir*.

O romance policial, com suas tramas centradas na investigação e na incessante busca pela verdade, estabelece um espaço ideal para dialogar com o *film noir*, um estilo que aprofunda as complexidades humanas ao explorar atmosferas sombrias e moralmente ambíguas. Enquanto o romance policial oferece a estrutura narrativa do mistério e da resolução, o *film noir* acrescenta camadas de tensão psicológica, crítica social e uma visão desencantada sobre os limites entre o bem e o mal.

A definição de um marco temporal preciso para o surgimento do *film noir* ainda é objeto de discussão, sem um consenso definitivo sobre a sua origem ou mesmo seu encerramento. Embora alguns indícios apontem para suas raízes na década de 1930, quando as produções cinematográficas foram influenciadas pelos impactos da crise de 1929, a consolidação de suas características se deu, de forma mais evidente, nos anos 1940.

Segundo Paubel (2010), no texto: *O film noir*, esse gênero passou a ser reconhecido distintamente no início dessa década, explorando narrativas centradas na dualidade psicológica entre criminosos e investigadores. Para o autor, uma das primeiras produções a incorporar plenamente essa estética foi *Quem Matou Vicki?* (1941), dirigido por H. Bruce Humberstone. De acordo com o autor, os elementos essenciais do *film noir* se manifestam no caráter sádico e violento da figura interpretada por Cregar, um policial obcecado que persegue implacavelmente os suspeitos: Mature e Grable, pelo assassinato de uma atriz.

Paubel (2010) destaca ainda que esse filme estabeleceu um modelo para o gênero, uma vez que seus personagens se apresentam como indivíduos emocionalmente abalados e presos em uma realidade permeada por ameaças, algumas concretas e outras imaginárias, enquanto as instituições de justiça extrapolam seus limites, levando à sua ruína. No entanto, apesar desse reconhecimento, *Relíquia Macabra*, (1941) também conhecido como *O Falcão Maltês*, é frequentemente mencionado como um dos filmes pioneiros do *film noir*.

De acordo com Márcia Ortégosa (2010), no livro: *Cinema Noir: Espelho e Fotografia*, “esse cinema traz vestígios de uma estética afinada com um negro contexto social, que procurava um caminho estilisticamente criativo para expressar os estilhaços que viviam a sociedade americana na década de 30 até os fins dos anos 1960” (2010, p. 38). Dessa maneira, essa ideia evidencia um diálogo entre forma e conteúdo que não apenas delimita um recorte temporal para o *film noir*, mas também sugere que sua estilização transcende um mero recurso visual, assumindo um papel de interpretação crítica da realidade. Sendo assim o gênero representa:

a ambiguidade de ser reflexo do social, do que a sociedade quer ocultar, quer censurar ou perseguir e que o cinema noir virá apontar de modo sublinhado, obtuso e até perverso em sua estética subjetiva do real [...] como produto de uma ambiguidade: ora trabalha com os elementos da decupagem clássica geradora de identificação especular e do ilusionismo nos envolvendo na ficção; ora nos leva para a construção do discurso. (Ortégosa, 2010, p. 38)

É perceptível que existe essa evidência de dualidade inerente ao *film noir*, caracterizando-o simultaneamente como reflexo e denúncia das tensões sociais de sua época. Ao abordar essa ambiguidade, a autora sugere que o *film noir* expõe elementos que a sociedade prefere ocultar, censurar ou reprimir, fazendo isso por meio de uma estética

carregada de subjetividade e, por vezes, de um tom perverso. Essa afirmação dialoga diretamente com a construção estilística do gênero, que se vale de sombras, composições visuais enviesadas e atmosferas carregadas para sugerir um mundo onde a moralidade é fluida e os limites entre o certo e o errado se tornam indistintos.

Segundo Silver e Ursini (2004), no texto: *Film Noir*, a expressão *film noir* começou a ser utilizada pela crítica cinematográfica francesa logo após o término da Segunda Guerra Mundial, momento em que se percebeu uma intensificação da obscuridade tanto no ambiente das produções quanto em suas temáticas. Durante os quase cinco anos de ocupação nazista, a França esteve impossibilitada de acessar os filmes produzidos nos Estados Unidos, o que contribuiu para a recepção diferenciada desse estilo cinematográfico no período pós-guerra.

Centrado nas raízes da linguagem cinematográfica americana, que tenta ocultar os mecanismos de produção do discurso através da decupagem clássica, ao mesmo tempo, o cinema noir adota alguns procedimentos estéticos e narrativos que tentam quebrar a ilusão dessa linguagem. A construção de sentido em filmes que adotam procedimentos reflexivos é mais complexa, em virtude de envolver dois modelos analíticos: a observação da ficção num primeiro momento e em seguida um olhar crítico através da metaficção, ou seja, da construção dessa própria ficção (Ortegosa, 2010, p. 37).

Para estabelecer um recorte temporal que melhor represente as características centrais do *film noir*, entre as décadas de 1940 e 1950, mais precisamente o intervalo entre 1941 e 1958, é o período reconhecido por Silver e Ursini (2004), como a fase clássica do *noir*. Como defendem os autores, embora seja possível identificar elementos característicos do gênero em produções anteriores e posteriores a essa delimitação, muitas dessas produções, ainda que estilisticamente bem elaboradas, não incorporam todos os aspectos essenciais para serem classificadas como *film noir* em sua totalidade. No entanto, considerando o panorama cultural e cinematográfico da década de 1930, especialmente a influência marcante do cinema de gangsteres, percebe-se que o *film noir* se consolida na década seguinte, atingindo seu auge, mas já demonstrando sinais de enfraquecimento ao longo dos anos 1950.

Entre 1941 e 1945, o *film noir* ainda não possuía uma estrutura definida com convenções consolidadas ou um modelo bem estabelecido. Nesse período inicial, apenas algumas produções deram os primeiros passos na construção do que posteriormente seria reconhecido como um novo estilo cinematográfico. Baseando-se em narrativas literárias que já alcançavam certo sucesso, os realizadores concentraram seus esforços em transpor essas narrativas para a linguagem do cinema.

Por se tratarem de pioneiros, os primeiros cineastas que exploraram essa estética adotaram uma abordagem cautelosa, fazendo uso comedido de recursos e evitando grandes experimentações. Um exemplo dessa fase inicial é *Relíquia Macabra* (*The Maltese Falcon*,

1941), que se destaca pela presença de um elenco reduzido, uma predominância de cenas ambientadas em espaços internos e pela ausência de inovações técnicas marcantes.

As técnicas cinematográficas que caracterizam o *film noir*, como a iluminação difusa, o enquadramento descentralizado e o uso expressivo de sombras para criar atmosferas claustrofóbicas, foram introduzidas nos Estados Unidos por cineastas imigrantes. Entre os diretores que contribuíram significativamente para a consolidação desse estilo estão Fritz Lang, com *Quando Desceram as Trevas*; Robert Siodmack, responsável por *Phantom Lady* (1944); Jacques Tourneur, com *Fuga do Passado* (1947); Otto Preminger, diretor de *Anjo ou Demônio?* (1945); Billy Wilder, que realizou *Pacto de Sangue* (1944); e Edgar Ulmer, com *Curva do Destino* (1945). Essas produções se tornaram marcos do *film noir*, consolidando sua estética e narrativa.

Embora esse estilo visual tenha se originado na Europa, especialmente com o expressionismo alemão, os enredos dos filmes *noir* estavam profundamente enraizados no contexto urbano dos Estados Unidos. A construção narrativa dessas produções foi influenciada pela literatura policial de autores como James M. Cain, Raymond Chandler, Dashiell Hammett e Cornell Woolrich, cujas narrativas forneceram a base para muitas das histórias adaptadas ao cinema.

Essa interseção entre o romance policial e o *film noir* é um dos pilares que sustentam a construção da atmosfera em *The Alienist* (2018). A série, ambientada na Nova York do final do século XIX, apresenta diferentes recursos visuais característicos do *film noir*, como contrastes acentuados entre luz e sombra e ângulos de câmera marcantes, intensificando a tensão narrativa e as ambiguidades morais dos personagens.

A adaptação de *The Alienist* (2018) recria a estrutura policial do romance compensando a impossibilidade de representar plenamente a introspecção psicológica por meio da construção visual. Enquanto o livro mergulha na mente dos personagens e do assassino por meio da análise psicanalítica e da dedução lógica, a série traduz essa complexidade através do jogo de luz e sombra, da ambientação opressiva e da tensão atmosférica característica do *film noir*.

A ambiguidade e o conflito moral, que no romance emergem dos diálogos e reflexões internas, na série são expressos na estética sombria, na presença constante da vigilância e na marginalidade dos personagens. Dessa forma, a adaptação não apenas altera o tom da narrativa, mas ressignifica a investigação criminal ao deslocá-la do campo mental para o sensorial e visual, reforçando a hipótese de que *The Alienist* (2018) reconstrói o romance policial a partir de elementos do *film noir*.

A iluminação dramática e a composição visual não apenas capturam o ambiente sombrio da cidade na narrativa, mas também refletem a profundidade psicológica da trama, fazendo do gênero *noir* não apenas um elemento estético, mas um recurso que colabora com a construção de sentido na série. Esse constante diálogo entre luz e sombra é essencial para a criação de um clima de suspense, uma vez que essas composições visuais servem como um espelho das incertezas que cercam tanto os personagens detetives quanto o próprio espectador.

Neste contexto, essa estética não se limita a um recurso estilístico isolado, mas se entrelaça profundamente com a narrativa da série, contribuindo para reforçar o tema central da investigação de crimes brutais. Ao posicionar os personagens em cenários formados por sombras, a adaptação dialoga diretamente com as convenções clássicas do gênero policial, nas quais a escuridão traduz as complexidades morais e os dilemas internos que os personagens enfrentam nas narrativas. Além disso, a constante "rivalidade" entre luz e sombra, presente em várias cenas, acentua a atmosfera de mistério e suspense, levando o espectador a mergulhar em um ambiente carregado de incertezas.

Figura 4: Contrastes entre luz e sombra na narrativa visual



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

Essa imagem (figura 4) representa um dos espaços que exemplificam as características marcantes do *film noir*, evidenciadas no uso dramático de luz e sombra. A iluminação, filtrada por grandes janelas, cria um forte contraste entre as áreas claras e escuras, uma técnica típica

do *chiaroscuro*¹³, que enfatiza a dualidade moral e a ambiguidade dos personagens e da narrativa. As sombras projetadas e o tom sombrio do ambiente reforçam uma atmosfera de mistério e tensão, essenciais para o gênero.

O foco de luz centralizado ao fundo, que se contrasta com as figuras parcialmente obscurecidas em primeiro plano, sugere um isolamento emocional ou uma desconexão dos personagens em relação ao ambiente. Essa composição também remete a um aspecto psicológico do *noir*, onde os personagens frequentemente se encontram em cenários que refletem seus conflitos internos e dilemas éticos. Além disso, a presença de elementos como a mesa centralizada e os livros ao redor criam uma ambientação de investigação, aspecto central da trama de *The Alienist* (2018). Essa combinação de luz e sombra, junto com os detalhes do cenário, reforça o peso dramático da cena, sublinhando a luta contra o desconhecido e a busca pela verdade em um mundo caótico e corrupto.

Abigail Rito Fragoso (2016), em seu texto *FILM NOIR: Análise e identificação das características, padrões e clichés do film noir clássico*, discute algumas das características visuais do gênero que também podem ser observadas na cena acima. Essas características são evidentes na iluminação do espaço, que advém das janelas, criando contornos bem delineados, especialmente em torno do corpo do alienista. No caso do personagem John Moore, por estar menos centralizado na cena, sofre menos impacto da luz vinda da janela, ficando mais imerso na escuridão da sala.

Esse jogo de luz e sombra não apenas remete à estética do *film noir*, mas também reforça simbolicamente a construção narrativa dos personagens e suas posições dentro da trama. Como destaca Fragoso (2016), a iluminação contrastada e os contornos bem delineados não são apenas recursos estilísticos, mas elementos que ampliam a tensão dramática e a subjetividade dos personagens.

No caso do alienista, a incidência da luz sobre seu corpo pode sugerir sua centralidade na investigação e seu papel como decifrador da tensão psicológica dos crimes. Já a posição de John Moore, parcialmente envolto pela penumbra, não apenas enfatiza sua vulnerabilidade diante dos acontecimentos, mas também reflete sua função narrativa como observador e intermediário entre o espectador e a história. Assim, a composição visual da cena reforça a atmosfera do *film noir*, em que a iluminação não apenas define espaços, mas também imprime camadas de relações de poder estabelecidas na narrativa.

¹³ “a manipulação da relação entre luz clara e escura, através da representação das mesmas, em função de um objetivo na obra. Em outras palavras, Chiaroscuro é o controle do contraste na representação de luz e sombra em função de objetivos formais para geração de significações diversas” (Besen, 2007, p.6)

Figura 5: Iluminação externa clareando o ambiente



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

Nesta cena, a iluminação de fundo cria uma silhueta dos personagens que caminham na direção da luz. O corredor estreito e a sombra projetada reforçam a ideia de aprisionamento psicológico por seu uso de enquadramentos que criam uma sensação de clausura e opressão, onde os personagens são frequentemente presos em dilemas morais ou conflitos internos.

A composição da imagem reforça a ideia de vigilância e suspeita, com os personagens parcialmente obscurecidos em primeiro plano e outros se movimentando ao fundo, na claridade. O homem à direita, posicionado na sombra e de costas para o espectador, evoca um senso de segredo e introspecção, característico de protagonistas ou observadores no *film noir*, implicados em narrativas de investigação e dilemas morais.

Além disso, o enquadramento em arco, junto com a profundidade do corredor, direciona o olhar do espectador para o ponto de fuga na luz, simbolizando uma busca pela resolução em meio à escuridão e incerteza. Essa configuração visual, com uma linha divisória entre luz e sombra, reflete os temas centrais da série: a ambiguidade entre justiça e crime, o peso do passado e as marcas de um sistema social corrupto. O uso da luz externa também sugere que as respostas estão fora do alcance imediato, reforçando a natureza investigativa e psicológica da trama.

Ao discutir os conceitos e definições relacionados ao *film noir*, é essencial reconhecer suas raízes na ficção *hard-boiled*, um gênero literário que frequentemente aborda crimes em ambientes urbanos com a presença de um detetive cínico e desiludido. Essas histórias não apenas introduziram temas e personagens típicos do gênero, mas também estabeleceram uma

narrativa que combinava ação e introspecção, criando a base para o surgimento de tramas psicológicas mais densas. Essa transição entre os antecedentes literários e as releituras contemporâneas oferece um espaço de análise que conecta o *film noir* à narrativa policial, enriquecendo a compreensão das escolhas narrativas no romance e na série.

De acordo com Fragoso (2016), “Embora seja um estilo derivado da tradição romântica que enfatiza as emoções de receio e terror, a ficção *hard-boiled* afasta-se desta tradição através das atitudes cínicas do detetive perante essas emoções” (p. 31). No romance de Carr e na série essa influência pode ser observada no narrador-personagem John Moore, que testemunha de perto a corrupção e os abusos do sistema legal enquanto acompanha a brutalidade dos crimes. Embora não seja um detetive no sentido clássico, Moore serve como um observador das falhas do sistema, com sua visão do crime e da investigação sendo frequentemente permeada por uma dose de pessimismo e ceticismo, traços comuns aos protagonistas do *hard-boiled*.

Além disso, Kreizler, o alienista, também se encaixa em uma variação desse arquétipo, funcionando como um investigador que desafia as convenções da época com uma visão cientificista e enfrenta uma sociedade decadente e corrupta. O seu papel nas narrativas está profundamente ligado à exposição da fragilidade moral e institucional, algo que converge com o crime organizado e a falha das autoridades em lidar com a violência que assola a cidade. Tanto no romance quanto na série, esses protagonistas se movem em um cenário onde a corrupção do sistema legal é visível, reforçando as características centrais do *hard-boiled* e do *film noir*, que são a crítica social e o realismo sombrio.

Este estilo foi criado por Carroll John Daly em meados de 1920, popularizado por Dashiell Hammett ao longo da década e refinado por Raymond Chandler no final dos anos 30. O apogeu do *hardboiled* nos Estados Unidos foi durante os anos 30 até aos finais de 50 (Fragoso, 2016. p.31)

Com a publicação da ficção *hard-boiled*, foram lançadas revistas chamadas *Pulp Magazines* ou *Pulp Fiction*, sinônimos para a ficção *hard-boiled*, ficção criminal ou histórias de gangsters, impulsionadas pela expansão de editoras especializadas. “Este estilo literário ganhou outras dimensões ao tornar-se popular em todo o mundo” (Fragoso, 2016, p.33). Além de seu impacto inicial nos Estados Unidos, essas narrativas alcançaram projeção internacional, moldando diferentes formas de narrativa criminal e influenciando múltiplos contextos culturais.

Essa influência se faz presente também na construção de séries contemporâneas como *The Alienist* (2018), que atualiza os conceitos oriundos do *hard-boiled* e do romance policial, ao mesmo tempo que os reconfigura em um formato audiovisual mais adaptado ao público

moderno. As narrativas em análise se complementam ao apresentar personagens confusos por dilemas éticos e explorar uma tensão constante entre ordem e caos, lei e transgressão. Essa abordagem visual e textual insere *The Alienist* (2018) no panorama atual de produções em larga escala de séries de crime e investigação, destacando sua capacidade de dialogar com os elementos clássicos enquanto explora novas possibilidades narrativas.

A ficção seriada televisiva possui um longo histórico de diálogo com o *film noir*, da mesma forma que herda muitos modelos do cinema, conseguem estabelecer muitas características do gênero desde o início da indústria, por meio de inúmeras produções seriadas de suspense criminal. Desde a década de 1950, alguns títulos reconstróem imagens e temas do *film noir* de diferentes formas, se apropriando de estilos e narrativas do cinema, como *Peter Gunn* (1958–1961) e *The Fugitive* (1963–1967) resgataram o arquétipo do detetive solitário e a atmosfera sombria, enquanto *Twin Peaks* (1990–1991) inovou ao mesclar o mistério investigativo com um simbolismo surrealista.

A série *The Alienist* (2018) se insere nesse diálogo contínuo entre o *film noir* e a ficção seriada televisiva, adotando elementos estéticos e narrativos típicos do gênero para construir sua atmosfera sombria e complexa. A ambientação de Nova York no final do século XIX, repleta de sombras e escuridão, é um reflexo direto das influências do *film noir*, onde a cidade se torna um personagem por si só, representando tanto o caos social quanto a corrupção moral que permeiam a trama. Sendo assim, o uso de iluminação contrastante, com luzes cortando a escuridão em ângulos intensos, e os cenários opressivos de becos, ruas deterioradas e espaços confinados, evocam o ambiente visual clássico do *film noir*, reforçando a sensação de tensão e mistério.

Além da estética visual, *The Alienist* (2018) incorpora elementos narrativos do *film noir* ao explorar personagens profundamente atormentados por dilemas éticos e pessoais, uma característica que também está presente no romance de Caleb Carr. John Moore, Laszlo Kreizler e Sara Howard são exemplos claros de figuras que enfrentam suas próprias sombras internas enquanto investigam a brutalidade dos crimes, navegando em um mundo marcado por moralidade ambígua. Na série, esses personagens refletem os arquétipos do *film noir*, em que os protagonistas frequentemente se debatem entre a busca pela justiça e suas fraquezas humanas.

A série amplia os temas como gênero, racismo, misoginia, identidade *queer* e corrupção, que colocam em xeque as fronteiras entre o bem e o mal. *The Alienist* (2018) não apenas adota esses temas, mas os reinterpreta ao integrá-los ao contexto histórico e policial da Nova York do século XIX, construindo uma análise mais profunda das tensões sociais e

psicológicas da época. Dessa forma, na série, os elementos da estética *noir* funcionam como uma lente crítica, revelando as contradições e os desafios éticos enfrentados pelos personagens em meio à violência e ao caos social.

No mundo violento do crime, o noir parece contrapor a efemeridade do tempo através da fotografia. Torna-se um meio de 'vencer' a morte. Um mundo onde impera a traição, onde não se distingue mais o falso do verdadeiro, necessita de referenciais. Para o gângster dos anos 1940 que vivia sob o império ilegal, era necessário se esconder. A fotografia, por outro lado, divulgava a própria imagem, garantindo-se a fama. (Ortegosa, 2010, p. 82).

Se, por um lado, esse gênero cinematográfico está imerso em um contexto de violência, traição e instabilidade moral, por outro, a fotografia atua como um recurso que confere permanência àqueles que transitam nesse mundo efêmero. A fotografia, nesse sentido, torna-se um meio de immortalizar figuras que, no cotidiano da criminalidade, vivem na clandestinidade e na constante ameaça do esquecimento.

Fernando Mascarello (2006) aborda no livro *História do cinema mundial*, que o crime é o elemento central da narrativa *noir*. Essa temática pode ser compreendida como uma simbologia para o atual momento dos Estados Unidos no pós-guerra, precisando lidar com a crise econômica e reorganização da sociedade, diante de tantas desigualdades. A partir desse contexto, o gênero consegue realizar um registro ficcional sobre o mal presente na natureza humana, por meio da corrupção de princípios morais.

Essa temática ressoa profundamente com os desafios e contradições sociais enfrentadas durante o período histórico retratado, na série *The Alienist* (2018). No contexto do texto adaptado e da série, os Estados Unidos estavam passando por uma série de mudanças políticas, sociais e econômicas, como a expansão territorial, a industrialização acelerada e as tensões crescentes em relação à escravidão. Essas transformações sociais frequentemente expunham a fragilidade moral da sociedade, revelando a corrupção, o abuso de poder e a exploração que permeavam diversas instituições.

Ao explorar temas de moralidade e corrupção, tanto o romance quanto a série funcionam como um espelho crítico das preocupações e conflitos morais da época, oferecendo uma reflexão sobre os valores e as falhas das estruturas de poder, revelando a interseção entre as fragilidades humanas e as injustiças sociais. Assim, na série, há uma abordagem peculiar sobre desejos, relacionamentos sexuais e evidências de uma distinção entre os personagens femininos e masculinos, mas com a predominância de protagonistas individualistas, interesseiros, violentos e com perfil anti-herói. No entanto, essas características não se esgotam nestas citadas, mas podem reunir todas elas ou apresentar outras que simbolizam essa maldade que foge do sobrenatural.

Na série, também, enquanto as atenções se voltam para as cenas do crime, há uma alternância rápida e hábil entre as situações presentes e a investigação de casos anteriores, com reflexos que ecoam na realidade presente. Esta técnica de flashback não apenas mantém o ritmo acelerado da trama, mas também permite uma exploração mais profunda dos personagens e das dinâmicas sociais envolvidas nos crimes. Ao conectar o passado e o presente, a narrativa revela nuances e padrões que não seriam imediatamente óbvios, fornecendo assim uma perspectiva mais ampla sobre as motivações e consequências dos atos criminosos.

Além disso, a iluminação *low-key*¹⁴, o uso de lentes grande-angulares e o corte do big close-up para o plano geral em plongée¹⁵, segundo Mascarello (2006) é o enquadramento mais característico do *film noir*. A fotografia em preto e branco, marcada por altos contrastes e iluminação de baixa intensidade, é um elemento clássico que define a estética visual característica desse gênero.

Figura 6: Foco externo na iluminação do rosto da personagem



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

¹⁴ O modelo low key, por outro lado, possui uma iluminação mais curta, feita em ambientes muito escuros. É voltada para retocar qualidades 3D da foto, para esculturar a face do modelo através das sombras. Ao contrário da configuração high key, a low key é mais utilizada para fotografias com modelos de rostos mais largos e redondos, pois é responsável por afinar os traços com a carência de luz. (PIERRY, 2018, p.28)

¹⁵ O PLONGÉE enquadra um personagem visto de cima e busca diminuir a sua força ou importância fazendo-o parecer fraco ou vulnerável. Quando executado com uma objetiva grande-angular, o plano resulta excelente para descrever a topografia da paisagem. Se a ação tem lugar, por exemplo, num campo de futebol ou num ringue de boxe, é uma boa forma de a localizar. (PIERRY, 2018, p.40)

Figura 7: Foco luminoso nos rostos dos personagens



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

Nas figuras 6 e 7 podem ser observados os aspectos visuais característicos do *film noir*, especialmente o uso da técnica de iluminação *low-key*, discutida anteriormente. O jogo de luz e sombra é empregado para criar uma atmosfera típica do gênero, onde a iluminação enfatiza os contornos dos rostos dos personagens, intensificando a tensão visual. Esses planos e ângulos conferem um certo desequilíbrio às imagens, colaborando para a construção de uma estética tridimensional que reflete tanto o impacto visual quanto a profundidade emocional da cena. Millerson e Owens (2008) discutem sobre a importância desse recurso para a composição das imagens, afirmando que:

(...) a iluminação influencia a aparência do sujeito, como os espectadores se sentem e o que atrai a sua atenção no que estão a ver. O que significa que não só precisamos de pensar onde colocar as luzes, mas também que tipo de iluminação estamos a obter dessas luzes e como isso afetará a qualidade das imagens. (p.227).

Nas cenas em que são utilizadas um esquema de iluminação com bastante contraste, o que usualmente é feito na *low key*, as relações de profundidade de campo e as luzes têm um impacto na caracterização da personagem e do conflito. Millerson e Owens (2008) ainda acrescentam que o impacto dessa intensidade de exposição, a partir da direção da luz, afeta a aparência dos personagens e como é possível identificar as cores da cena (p.227).

Figura 8: Iluminação externa destacando formas de objetos e personagens



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

Na figura acima, a partir do contraste, há a possibilidade de identificar de onde provém a luz, contribuindo para a percepção da tridimensionalidade, permitindo a identificação dos objetos que constituem o espaço e a tensão presente principalmente na figura do Laszlo Kreizler.

A fonte de luz nessa cena se posiciona de forma lateral aos personagens, revelando assim, sua forma e textura, uma identificação feita pelas sombras e pelo contraste e que promove uma verossimilhança. A utilização do esquema *low key* se forma por meio do resultado dessa oposição, constituindo uma imagem convencionalmente dramática.

Além disso, uma luz lateral nos revela o formato do rosto da personagem Sara Howard, assim como, sua posição de atenção ao personagem Kreizler que está de costas para ela. Além disso, a iluminação dá destaque com profundidade visual à decoração do ambiente, oferecendo uma apreensão clara de objetos como um cavalo, uma cadeira, os quadros e o lustre. Segundo Fragoso (2016):

As histórias do mundo imoral noir caracterizadas pela escuridão, estes altos contrastes entre luz e sombra ajudam a criar um ambiente ainda mais misterioso. No entanto, este componente estilístico surgiu por necessidade, uma vez que devido à Segunda Guerra Mundial ocorreu uma grande redução de orçamentos, em particular nas produções de série B que incluíam os filmes noir. Esta situação fez com que diretores de fotografia, utilizassem jogos de luz e sombra como forma de esconder os baixos níveis de produção. (p.70)

Uma questão que diferencia a série *The Alienist* (2018) das demais produções, pós-segunda guerra, é ter esse componente estilístico como uma escolha e não como uma

necessidade para esconder possíveis fragilidades dos níveis de produção da fotografia e isso também se justifica a partir do investimento feito para a composição da produção, que chegou a milhões de dólares por episódio.

Além disso, quando se fala em elementos estilísticos, há uma série de iconografia visual, como a utilização de espelhos, janelas que enquadram diferentes objetos, escadas, etc. Segundo Bertrand de Souza Lira (2008) em sua tese: *Luz e sombra: uma interpretação de suas significações imaginárias nas imagens do cinema expressionista alemão e do cinema noir americano*: “A escada (a exemplo de espelhos, janelas e outros objetos e moldurantes) compõem a iconografia noire. Estes elementos estão para essa estética como o saloon está para o western (p.252). No caso dos espelhos, Lira (2008) também discute que eles têm significações imaginárias relacionadas aos problemas psicológicos dos personagens, o autor reitera essa afirmação a partir de uma nota de Hirsch (1981):

Reflexos em espelhos e janelas sugerem duplicidade, divisão do ego, e por isso sublinha temas recorrentes de perda ou confusão de identidade; múltiplas imagens de um personagem numa mesma tomada dão ênfase visual a personalidades duplas e instáveis muito frequentes no gênero (p. 89).

Ortegosa (2010) também discute sobre o elemento “espelho”, enfatizando a importância da fotografia e do uso de superfícies refletoras como elementos fundamentais para a compreensão do *film noir*. Segundo a autora, a presença recorrente de espelhos e reflexos nessas produções não apenas reforça a noção de um mundo baseado em aparências enganosas, mas também contribui para a construção de múltiplos significados dentro da narrativa. Essa característica visual evidencia a instabilidade das certezas, sugerindo uma realidade fragmentada e ambígua, típica do gênero.

O homem noir vive sem referenciais, dividido, em busca da identidade. Na tentativa de recompor sua imagem encontra estilhaços do espelho. A totalidade não se constrói. As imagens lhe escapam. Vive-se num universo fragmentado, que assinala a crise da representação. Não se pode mais confiar nos olhos. Abre-se um abismo entre a visão das coisas e sua aparência. O espelho ocupa o lugar dessa ausência. Metaforiza a janela que lhe devolve uma imagem anterior. (Ortegosa, 2010, p. 22).

Nesse contexto, Ortegosa (2010) destaca o papel fundamental dos reflexos como um dispositivo metalinguístico que remete à própria natureza do cinema enquanto meio que constrói e manipula as aparências. Segundo a autora, o espelho assume um caráter de fascínio por permitir que se problematize o conceito de representações que se autorrepresentam. Além disso, a presença dos espelhos na *mise-en-scène* fragmenta e reorganiza os espaços, ao mesmo tempo em que instaura um intervalo de reflexão dentro da narrativa.

Figura 9: Sara Howard observando seu reflexo no espelho em um quarto iluminado



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

Sendo assim, a reiteração do espelho como processo discursivo, no *film noir*, está relacionada com elementos geradores de cópias, que implicam em alteridade: imagens que se duplicam, sombras, reflexos, réplicas. Essas imagens estão pautadas pela mesma chave, ou seja, a questão da ilusão, do engano, do falso ou da perda da identidade, que se organizam através de um processo especular.

Como uma moldura, o espelho nos faz entrar numa outra dimensão, um outro espaço dentro do espaço filmico, já constituindo nisso um duplo, uma imagem dentro de uma imagem, uma ilusão destacada de outra ilusão, uma representação na representação. Tudo de maneira especular, desnudando se numa gama de duplicidades, onde abrimos portas e mais portas, infinitamente numa perspectiva de abismo. (Ortegosa, 2010, p. 48).

Ortegosa (2010) argumenta que a presença do espelho no *film noir* está intrinsecamente ligada à estrutura narrativa característica do gênero, que se organiza a partir da obsessão por rastros e pistas. Segundo a autora, o espelho opera como um dispositivo que força a imagem a retornar a si mesma, criando um efeito de clausura que reforça a atmosfera sufocante típica do gênero. Diferentemente do reflexo produzido por uma fonte de água, que sugere fluidez e multiplicidade de significados, o espelho na narrativa *noir* impõe um limite visual e simbólico, conduzindo a narrativa a um espaço fechado e aprisionador, no qual a busca pela verdade se dá dentro de um labirinto de reflexos enganosos.

Além disso, no *film noir*, a ambientação urbana é um elemento central, com cidades como Nova York, São Francisco e Los Angeles assumindo um papel fundamental na construção do clima sombrio e opressor dessas produções. Esses espaços urbanos, repletos de

becos escuros, ruas sujas e frias, e o barulho constante dos passos das multidões, representam o contexto sociocultural da época e criam um cenário perfeito para o mistério e o medo. A série não apenas utiliza a cidade como pano de fundo, mas reinterpreta a estética urbana do *noir* para construir uma atmosfera de constante ameaça e incerteza, onde os becos sombrios e ruas mal iluminadas refletem a degradação moral e os conflitos psicológicos dos personagens, como se observa na figura 10.

Figura 10: Retrato do espaço urbano na série



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

Esse cenário é um beco degradado, reforçando a ambientação sombria e socialmente marginalizada, a iluminação difusa, ainda que em um ambiente aberto, acentua uma paleta de cores desbotada, simbolizando decadência e isolamento. Os objetos espalhados pelo chão e as pessoas ao fundo criam uma sensação de desordem e abandono, em sintonia com a desestrutura social frequentemente abordada no gênero.

A figura do personagem central, com seu traje preto impecável e postura ereta, contrasta com a miséria do ambiente, destacando-o como uma figura de autoridade ou, possivelmente, um investigador, uma característica arquetípica do *film noir*. Sua expressão séria e o uso da bengala reforçam a dualidade entre controle e vulnerabilidade, outro tema comum ao gênero. Essa construção visual sugere que, embora ele esteja imerso nesse espaço de caos, há um distanciamento emocional, típico do *film noir*, onde os protagonistas frequentemente enfrentam dilemas éticos em um mundo marcado pela ambiguidade moral e corrupção.

Além da ambientação urbana ser central para o *film noir* e para a construção do ambiente de mistério e decadência em *The Alienist* (2018), diversos recursos visuais contribuem para intensificar a sensação de mistério e tensão, como a utilização da lente grande-angular e, em contraste, o *extra big close-up*, perceptíveis nas cenas retratadas na figura 12. Já no primeiro episódio, quando a primeira vítima do *serial killer* é apresentada, há um enquadramento amplo do espaço, seguido por um *extra big close-up*. Esse recurso visual não apenas estabelece o cenário de forma envolvente, mas também cria uma sensação de mistério, ocultando mais do que revelando. O uso de sombras e enquadramentos apertados serve para amplificar a ambiguidade emocional dos personagens, característica central do *film noir*, ao explorar a obscuridade da cena e os sentimentos não explicitados, reforçando a tensão narrativa e visual.

Figura 11: Detalhe de vítima capturado com lente extra big close-up



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

Figura 12: Close extremo na cavidade ocular da vítima



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

Nestas capturas (figuras 11 e 12), as imagens trazem uma representação visceral e perturbadora, característica central na estética *noir* e no thriller psicológico. O enquadramento extremamente próximo força o espectador a confrontar a brutalidade do crime, enquanto os detalhes gráficos, como os olhos escurecidos, a expressão estática e a posição do corpo, amplificam o impacto emocional e criam uma atmosfera de terror e vulnerabilidade.

A posição do corpo da vítima, com os braços estendidos e presos, remete simbolicamente à iconografia da crucificação, uma representação que historicamente carrega significados de sofrimento, sacrifício e punição. Essa escolha visual não é acidental, pois reforça a dimensão ritualística do assassinato e a obsessão do criminoso em impor um sofrimento extremo às suas vítimas.

No contexto do *film noir* essa referência também dialoga com o conceito de martírio e redenção, assim, a construção dessa cena em *The Alienist* (2018) não apenas reforça a brutalidade do crime, mas também adiciona uma camada simbólica que remete a narrativas de sofrimento e punição, ressoando tanto no imaginário religioso quanto na tradição visual do gênero.

O uso do extra big close-up nessa cena não é apenas uma escolha estética, mas também narrativa: ele insere o espectador na cena do crime, oferecendo uma visão íntima e desconfortável da violência. Isso reforça o tom psicológico da série, onde o horror não está apenas nas ações do assassino, mas também na reação que a cena provoca no público,

confrontando-o com a fragilidade e a crueldade humana. Essa escolha visual retrata o impacto da violência não apenas como um fato, mas como uma experiência emocional carregada de simbolismo. A vítima, tratada não como um simples elemento da narrativa, mas como uma figura central para a análise da psique do assassino e da sociedade que o permite existir, reflete a complexidade temática da série.

O *film noir* também enfatiza a dinâmica dos olhares entre as personagens, explorando tanto os olhares furtivos lançados na penumbra quanto aqueles que se perdem na escuridão da noite. A narrativa se constrói na tensão entre o que é revelado e o que permanece oculto, oscilando entre o ato de observar discretamente e o momento de flagrar algo inesperado.

O noir está pautado numa dramaturgia dos olhares. Frestas, janelas, persianas. Vê pelo viés. Espia-se para descobrir algo, uma pista, aquilo que está oculto. O olhar é investigativo. Espia-se buscando incessantemente o enquadramento. Esses olhares (potentes) são espelhos de um processo abismal. (Ortegosa, 2010, p. 89).

Além disso, o *film noir* não apenas valoriza a dramaturgia dos olhares, mas também confere um significado particular ao ato de espiar, conferindo-lhe uma dimensão de poder sobre o outro. Ortegosa (2010) enfatiza essa distinção ao afirmar que o ato de espiar difere do olhar contemplativo, pois implica uma relação de imposição e controle. Nesse contexto, o *gênero* explora essa forma de observação como um mecanismo de avaliação e domínio, que se relaciona diretamente com o que a autora denomina de "olhar investigativo".

Esse desejo de ver e desvendar está presente tanto nas personagens quanto no próprio espectador, que assume a função de observador atento da narrativa. Ao espiar a tela, o público participa ativamente da construção do suspense, ampliando a carga voyeurista que o cinema, por sua própria natureza, já carrega. Essa característica se torna ainda mais intensa dentro do universo *noir*, em que a vigilância constante e a suspeita são elementos centrais.

Além disso, outro conceito que constrói uma representação dos personagens no *film noir*, em particular a figura da *femme fatale*. Assim como os becos sombrios e as ruas frias refletem o caos social e moral, a *femme fatale* simboliza a ruptura com os estereótipos femininos da época, introduzindo uma personagem que desafia o controle masculino e exerce poder através de sua coragem, sedução e astúcia.

Nas narrativas *noir*, essa figura não é retratada de forma negativa, mas sim como uma mulher capaz de manipular e utilizar sua sexualidade para alcançar seus objetivos, escapando da submissão tradicional. Esse contraste entre a cidade decadente e a *femme fatale* contribui para a complexidade moral do *noir*, e *The Alienist* (2018) também explora essas nuances, especialmente em personagens como Sara Howard, que incorpora aspectos de empoderamento e independência em um universo dominado por homens.

Segundo Fragoso (2016), “Apesar de existirem muitas mulheres protagonistas no *film noir*, a maior parte delas faz par com uma figura masculina” (p. 88). Mesmo com muito poder de domínio, a figura masculina é importante nessas histórias, porque sem eles, não existiria a *femme fatale* que precisa fazer uso dos seus poderes para levar um homem a comportamentos decadentes.

A personagem Sara Howard, é uma mulher corajosa, independente e decidida, que desafia os papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres no final do século XIX. Enquanto as *femmes fatales* do *film noir* clássico frequentemente fingiam fragilidade para manipular os homens, Sara Howard, no romance e na série não precisa recorrer a esses artifícios. Ao contrário, ela exibe sua força e determinação abertamente, enfrentando uma sociedade que espera dela submissão. Sua coragem e desejo de protagonismo são visíveis desde o início, quando se torna uma das primeiras mulheres a trabalhar como detetive particular, ocupando um espaço profissional até então reservado exclusivamente aos homens.

Figura 13: Sara Howard em atuação na investigação



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

Na série, essa característica é ainda mais destacada. Embora Sara seja confrontada com o machismo institucional, ela se recusa a ser definida pelos papéis convencionais da época. Enquanto as *femmes fatales* do *film noir* usavam a manipulação como arma, Sara utiliza sua competência e coragem para reivindicar seu espaço. Ela não apenas busca igualdade, mas também liderança, tomando a iniciativa em várias situações que exigem decisão e bravura. A personagem, tanto no romance quanto na série, exemplifica como o arquétipo da *femme fatale* pode ser questionado, passando de uma figura manipuladora para

uma mulher empoderada e autônoma, que rejeita os estereótipos de fragilidade e assume o controle de sua própria narrativa.

Ademais, outra característica comum no universo *noir*, discutida por Fragoso (2016), que também é possível identificar na série, é o desvio de clichês. A figura da mulher detetive é um exemplo de personagem pouco comum no *film noir*, e na série, isso se reflete em Sara Howard, uma mulher que desafia os papéis tradicionais ao assumir um papel ativo na investigação e buscar a verdade para solucionar os crimes. Esse desvio rompe com as expectativas típicas do gênero, em que o protagonismo feminino geralmente é associado à manipulação, trazendo uma personagem que luta por justiça e por seu lugar em um mundo dominado por homens.

Essa construção confirma a hipótese de que a adaptação de *The Alienist* (2018) amplia o protagonismo feminino ao redefinir o papel de Sara Howard na condução da investigação, destacando sua autonomia e determinação. Enquanto no romance sua atuação é limitada pelos obstáculos sociais da época, na série ela assume um papel mais central, impulsionada por escolhas narrativas e visuais que reforçam sua relevância dentro da equipe investigativa. O romance já apresenta essa trajetória, mas na série ela se torna ainda mais acentuada, alinhando-se às discussões atuais sobre igualdade de gênero e protagonismo feminino.

Figura 14: Enquadramento plongée da personagem Sara Howard



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

Nesta cena (figura 14) o enquadramento em plongée (vista de cima) reforça o impacto emocional da cena, ao reduzir a figura humana a um elemento pequeno e insignificante no

contexto do ambiente. Essa perspectiva sugere a fragilidade da personagem frente às forças maiores que a cercam, sejam elas sociais, psicológicas ou até mesmo relacionadas à ameaça do *serial killer*. O espaço vazio ao redor da carroça abandonada, somado ao uso de tons terrosos e escuros, cria um ambiente opressor e melancólico, onde os detalhes do cenário carregam subtextos de decadência e desolação.

A carroça quebrada no centro do quadro não apenas compõe um símbolo visual de degradação e abandono, mas também se alinha à tradição *noir*, na qual cenários desolados e enquadramentos expressivos ampliam a sensação de perigo iminente. Esse uso da linguagem visual remete diretamente às raízes do *film noir*, que emergiu em um contexto de crises sociais e políticas nos anos 1930 e 1940, refletindo a corrupção e o pessimismo da época. A utilização de enquadramentos sombrios, a iluminação dramática e os temas de decadência social reforçam essa conexão, evidenciando que o *noir* não se restringe a uma escolha estética, mas contribui diretamente para a amplificação das tensões e dilemas explorados tanto no romance quanto na adaptação televisiva.

Ortegosa (2010) estabelece um diálogo com o expressionismo ao destacar como certos recursos estilísticos, como sombras, olhares e gestos, contribuem para uma estética cinematográfica marcada pelo uso de *closes* e fragmentação de objetos. A autora caracteriza o *film noir* como um "cinema de frestas", no qual a descoberta do oculto ocorre por meio de pequenas aberturas e perspectivas limitadas. Essa abordagem reflete a atmosfera de mistério e vigilância constante que permeia o gênero.

É justamente essa lógica que justifica a prevalência de enquadramentos fechados no *film noir*, que não apenas escondem o universo do crime, mas também reforçam a sensação de confinamento e incerteza. Para Ortegosa (2010), os planos fechados cumprem ainda outra função essencial: enfatizam a presença da *femme fatale*, destacando seu corpo e inserindo-a no jogo de olhares que estrutura as relações entre os personagens. Assim, o uso da fragmentação visual e das composições limitadas não apenas intensifica o suspense, mas também se torna um recurso expressivo fundamental para a construção do gênero.

Dessa forma, pode-se afirmar que a adaptação de *The Alienist* (2018) representa um exemplo contundente da confluência do *film noir* e da narrativa policial para uma forma de texto que dialoga diretamente com questões contemporâneas, ao mesmo tempo em que respeita as bases históricas e estéticas dos gêneros que o sustentam como o romance policial. Ao transpor elementos do *film noir* para a narrativa, *The Alienist* (2018) não apenas preserva as características fundamentais do gênero, como o uso de sombras e contrastes visuais para

intensificar o suspense e a tensão, mas também amplia sua relevância ao conectá-los a discursos sociais contemporâneos.

A série atualiza a figura do investigador clássico ao incorporar dilemas éticos e psicológicos que humanizam os protagonistas, distanciando-os do arquétipo tradicional do detetive cínico e reforçando a complexidade emocional dos personagens. Esse movimento permite confirmar o apontamento de Esquenazi (2010), no sentido de que as produções audiovisuais contemporâneas transcendam as convenções de gênero, explorando camadas narrativas que vão além do mistério ou do crime.

Ao mesmo tempo, a adaptação demonstra como a narrativa policial e a estética *noir* podem funcionar como ferramentas para analisar criticamente questões sociais atemporais, criando um diálogo entre o passado e o presente. Essa capacidade de integrar temas históricos com uma abordagem crítica contemporânea reflete o papel transformador da narrativa audiovisual, que não apenas reinterpreta, mas também expande os limites do *film noir* e da ficção policial em novos contextos culturais e discursivos. *The Alienist (2018)*, assim, exemplifica a evolução dos gêneros ao ressignificar seus elementos tradicionais, oferecendo uma narrativa que não apenas cativa, mas também desafia o espectador a refletir sobre os dilemas éticos e sociais que permeiam tanto o passado quanto o presente.

5. DA MARGINALIDADE À ALTERIDADE EM *THE ALIENIST*

5.1 Protagonismo Feminino: Perspectivas de gênero no romance e na série

A adaptação para televisão do romance *O Alienista* (2018) de Caleb Carr, para série de TV, não engloba apenas a reprodução dos eventos do romance. Dessa forma, essa análise parte dos conceitos de transferência e adaptação, fundamentais para entender o processo de transposição do romance para a série de TV. Enquanto a transferência garante que os elementos centrais da narrativa, como os conflitos e o desenvolvimento do *serial killer*, sejam mantidos, a adaptação explora novos territórios visuais e estéticos.

Ao focar nesses dois conceitos, é possível compreender como a série televisiva ressignifica o texto literário, preservando a essência do enredo e, ao mesmo tempo, aproveitando ao máximo as possibilidades criativas do audiovisual, o que é essencial para a análise da construção da narrativa do *serial killer* no romance e na série.

Nessa perspectiva, pretende-se discutir aqui, como a adaptação televisiva de *The Alienist* (2018) amplia o protagonismo feminino, não apenas por meio de Sara Howard, mas também por outras personagens que ganham maior relevância na série em comparação ao romance. Enquanto na narrativa de Carr, Sara já se destaca por desafiar as normas de gênero da época, na série sua atuação é ainda mais acentuada, assumindo um papel de liderança dentro da investigação e reforçando a presença feminina em um ambiente majoritariamente masculino.

Além disso, Mary Palmer, funcionária de Laszlo Kreizler, e Joanna, a irmã de Cyrus recebem um desenvolvimento narrativo mais aprofundado, o que permite explorar diferentes camadas da opressão e da resistência feminina no contexto da Nova York do século XIX. Através dessas escolhas, pretende-se comprovar que a adaptação não apenas expande o espaço das personagens femininas na trama, mas também ressignifica seu papel dentro da lógica investigativa e social da narrativa.

Como já discutido no capítulo anterior, as representações femininas como a *femme fatale* fazem parte da atmosfera sombria e ambígua do *film noir*. Essa construção também se manifesta nas dinâmicas de gênero, exploradas no romance e na série, influenciando a maneira como as personagens femininas são representadas e como interagem com o universo investigativo e social das narrativas. Logo, a personagem de Sara Howard emerge como um ponto de subversão dentro da narrativa, desafiando não apenas as convenções sociais de sua

época, mas também as expectativas do próprio *film noir*, que tradicionalmente relega às personagens femininas à posição de manipuladoras ou vítimas.

A personagem Sara Howard, enquanto mulher em um ambiente dominado por homens, ressignifica os papéis femininos tanto no romance quanto na adaptação televisiva, subvertendo os clichês do gênero e ampliando a discussão sobre autonomia feminina. Além de Sara, há outras personagens importantes para essa análise, como é o caso de Mary Palmer, uma mulher com deficiência, cuja relação de submissão com o alienista levanta questões complexas sobre poder, dependência e a invisibilidade das mulheres na sociedade da época. E Joanna Crawford, personagem ausente no romance, mas fundamental na série, ganha destaque especialmente quando seu tio, Cyrus, sofre um atentado. Sua presença reforça a interseção entre gênero e racismo, tema que será aprofundado nesta discussão.

Assim, pretende-se analisar como Sara Howard, Mary Palmer, e Joanna Crawford em suas diferentes posições e contextos, ressignificam os papéis femininos tanto no romance quanto na adaptação televisiva, subvertendo clichês e ampliando a discussão sobre poder, autonomia e vulnerabilidade feminina.

No processo de adaptação do romance de Carr para a série *The Alienist* (2018), um dos temas mais amplamente explorados foi a representação da imagem feminina e suas conquistas de espaço na sociedade norte-americana do final do século XIX. Embora a personagem Sara Howard já tenha uma presença marcante no romance, a adaptação televisiva amplifica sua relevância, utilizando elementos visuais e expressões corporais para destacar ainda mais sua importância na narrativa. Essa construção visual não apenas fortalece sua posição como personagem feminina, mas também aprofunda as discussões sobre gênero e a luta das mulheres por autonomia e reconhecimento em uma sociedade dominada por homens.

Tanto no romance quanto na série, a fragilidade e a pouca importância atribuída a Sara Howard pelos personagens masculinos são claramente perceptíveis. Em várias situações, ela é subestimada por ser mulher, especialmente quando se trata de seu envolvimento nas investigações de casos de mutilação. No entanto, Sara constantemente se impõe, afirmando que é capaz de lidar com essas questões da mesma forma que os homens. No romance de Carr, John Moore, enquanto narrador, oferece descrições que destacam esse comportamento resiliente de Sara, evidenciando sua determinação em desafiar as expectativas de gênero da época:

Quando Sara e eu chegamos à Washington Square, em um fiacre, ela já se livrara de muitos de seus medos, substituindo-os por uma determinação inabalável. Aparentemente alheia às várias perguntas triviais que lhe fiz enquanto seguíamos pelo para frente, calçamento de blocos de granito da Broadway, ela manteve o olhar fixo impassível, olhando para... o quê? Sara não diria, e era impossível presumir

com alguma certeza. Minha suspeita, no entanto, era de que ela se preocupava com aquele grande objetivo que orientava sua vida: provar que uma mulher podia ser uma agente policial capaz e eficiente. Cenas como aquela para a qual nos encaminhávamos, em plena madrugada, tornar-se-iam uma parte regular dos deveres profissionais de Sara e suas esperanças de carreira fossem um dia consumadas, e ela sabia disso muito bem. A submissão ao tipo de melindre que se esperava de seu sexo seria, assim, duplamente inadmissível e indesculpável, porque geraria implicações muito além de sua capacidade pessoal de suportar uma carnifina brutal (Carr, 2018, p. 147).

A força representada por Sara Howard no romance e na série é construída a partir de uma trajetória pessoal marcada pela necessidade de se impor e conquistar seu espaço em um mundo dominado por homens. No trecho do romance citado, essa determinação é evidenciada pela percepção de John Moore, que observa como Sara substitui seus medos por uma "determinação inabalável" enquanto enfrenta a dura realidade do trabalho policial.

Figura 15: Retrato de Sara Howard como figura feminina atuante



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

O desejo de provar que uma mulher pode ser uma agente policial capaz e eficiente guia sua trajetória, e sua rejeição à submissão esperada de seu sexo reflete a resistência de Sara em aceitar os limites impostos à sua posição social. Sua força não é apenas física ou profissional, mas também simbólica, desafiando as convenções sociais da época. De fato, Sara Howard funciona como uma ponte entre o *noir* visual e um conteúdo mais social e contemporâneo, conectando a atmosfera sombria e ambígua do gênero com temas de crítica social e representatividade.

Enquanto o *film noir* tradicional frequentemente se concentra em protagonistas masculinos atormentados, a presença de Sara reconfigura essa dinâmica ao trazer uma perspectiva feminina que questiona não apenas as estruturas de poder, mas também os papéis de gênero predominantes. Sua luta por reconhecimento em um ambiente dominado por homens amplia o alcance temático da narrativa, dialogando com questões de emancipação e equidade que ressoam além do contexto histórico da série. Assim, Sara Howard se destaca como um elemento central na atualização do *gênero*, unindo a estética visual característica do gênero com uma reflexão crítica sobre as transformações sociais e culturais.

Tanto no romance quanto na série, essa determinação se reflete no comportamento de Sara, que, mesmo em situações que provocam desaprovação masculina como beber e fumar, mantém-se firme em suas escolhas, sem se deixar intimidar pelas críticas dos homens ao seu redor. Sua confiança e segurança em suas decisões são fortalecidas pela educação que recebeu de seu pai, que a ensinou a se comportar de igual para igual com os homens. O fato de ela desafiar as normas sociais com tanta naturalidade reforça seu papel como uma personagem que simboliza a resistência e a luta pelas conquistas femininas em uma sociedade profundamente patriarcal.

O final do século XIX trouxe consigo muitas ansiedades, entre elas, a transformação do papel da mulher na sociedade. Durante o *fin de siècle*, emergiu uma nova visão da feminilidade com o surgimento da *new woman* americana, que desafiava as normas estabelecidas e redefiniu os parâmetros de comportamento feminino. Essa figura rompia com a imagem da *True Woman*, que dominou a primeira metade do século XIX, pautada em virtudes como pureza, submissão e dedicação à vida doméstica e religiosa.

Como bem destaca Karnal et al. (2007) no livro: *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*, “Os Estados Unidos ofereciam oportunidades que as mulheres não tinham na Europa. [...] resolveram aproveitá-las como certas funcionárias do correio, [...] que se diziam muito satisfeitas com sua 'independência e liberdade’” (p. 180). A partir dessa mudança de paradigma, é possível perceber como a personagem Sara Howard no romance e na série reflete a transição para essa nova figura feminina.

A personagem incorpora os traços da *new woman*, quebrando as barreiras impostas pela sociedade e desafiando as expectativas que tentavam limitá-la à domesticidade e submissão. Sua busca por independência, tanto pessoal quanto profissional, exemplifica o espírito de revolução que permeava as lutas femininas da época. A personagem não apenas simboliza o avanço das mulheres em espaços tradicionalmente masculinos, como também se posiciona como um exemplo claro de como a modernidade e a mudança de mentalidade

afetaram profundamente a visão da mulher no final do século XIX. Sara, ao tomar controle de seu próprio destino e ao não se curvar às normas patriarcais, traz à tona a força da *new woman* e a ruptura com a passividade que definia a *True Woman*, marcando sua presença como um símbolo de transformação social.

Figura 16: Sara Howard fumando, um hábito incomum entre mulheres da época



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

A série *The Alienist* (2018) inclui breves cenas que retratam o surgimento de movimentos sociais e feministas, um tema que ganha destaque na adaptação audiovisual. Em uma dessas cenas, o personagem John Moore faz uma crítica ao movimento feminista, dizendo: “parece que essa é a última moda,” minimizando as intenções das mulheres organizadas politicamente e reforçando o machismo presente na época. Esse tipo de abordagem, contudo, não está presente no romance de Carr, o que sugere que, no contexto original, esse não era um tema central ou relevante para a narrativa. A adaptação, por sua vez, dirigida a um público contemporâneo mais atento às discussões progressistas, como o feminismo e a luta por direitos, incorpora essas temáticas de maneira mais explícita, o que reflete as mudanças nas demandas e expectativas do público atual em relação à representação das questões de gênero e poder. De acordo com Bandeira e Melo (2010), *Feminismos e resistência: trajetória histórica da luta política para conquista de direitos*:

No desenrolar do século XIX, as lutas libertárias pela conquista da cidadania ganharam vulto no mundo ocidental, com a Inglaterra e a França sendo profundamente impactadas pelo movimento pelo direito à cidadania e ao sufrágio universal (p. 10).

Sendo assim, a série *The Alienist* (2018) constrói uma narrativa que aborda as lutas das mulheres, trazendo à tona essa discussão especialmente por meio do comportamento de Sara Howard. Como a personagem feminina que mais reflete o espírito de revolução social e política, Sara personifica a resistência feminina e a busca por direitos, tornando-se uma figura central para a representação das conquistas femininas na narrativa.

Segundo Karnal et al (2007), os diferentes movimentos feministas dessa época defendiam diferentes bandeiras, nessa passagem para o século XX, havia o chamado “feminismo materno” que defendia o instinto materno, como uma natureza e virtude feminina capaz de tratar com eficiência as políticas nacionais. A defesa pelo “sufrágio feminino” buscava exigências mais abrangentes como o fim da desigualdade sexual no campo profissional e na vida privada.

A conquista do sufrágio feminino foi uma vitória contraditória. Junto com os esforços bem-sucedidos de mulheres em campanhas sociais (a favor de crianças, doentes e miseráveis, por melhores condições de moradia) e no movimento sindical da época, representou um fundamental primeiro passo na luta contra discriminação de gênero. Por outro lado, a ênfase no voto limitou a luta feminista à busca desse direito político formal, colocando em segundo plano o problema das desigualdades de classe (Karnal, et al, 2007, p.189).

Em relação a essa abordagem no romance e na série, considerando que a narrativa acontece em 1896, final do século XIX, nesse processo de adaptação, a narrativa televisiva antecipa a apresentação de alguns protestos e movimentos pacíficos que na história dos Estados Unidos, só começaram a se intensificar após a passagem do século. “Inserindo-se nos debates nacionais sobre reformas sociais, os sufragistas conseguiram o direito de voto para mulheres em 39 estados até 1919 e, finalmente em 1920, uma Emenda à Constituição garantiu esse direito no nível federal” (Karnal, et al, 2007, p.189). Essa referência do direito ao voto na adaptação para série, mesmo com uma discrepância temporal, é importante para enfatizar o espaço que as mulheres buscavam na sociedade e dar maior visibilidade ao lugar que a personagem Sara buscava em ambientes majoritariamente masculinos.

Figura 17: Cena de Sara Howard liderando a investigação



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

A personagem Sara Howard, em ambas as narrativas, representa a luta das mulheres que enfrentam inúmeros desafios para conquistar seu espaço em uma sociedade patriarcal. Ao longo dos enredos, Sara é vítima de assédio no trabalho, mas, em vez de se submeter às expectativas de fragilidade e inferioridade impostas a ela, ela resiste firmemente. Sua postura de enfrentamento revela sua determinação em desafiar as normas sociais, afirmando sua força e competência em um ambiente dominado por homens.

Ele se referia à contratação de Sara, a primeira mulher a trabalhar na força policial da cidade de Nova York, junto com outra secretária do departamento. Roosevelt sofrera muitas ironias e críticas por aquela decisão, dentro e fora da imprensa; não tinha muita paciência com a maneira como as mulheres eram tratadas na sociedade norte-americana, para o que mostrava mais repulsa que qualquer outro homem que eu conhecia, e estava determinado a dar uma oportunidade às duas (Carr, 2018, p. 63)

O trecho do romance ilustra a decisão de Theodore Roosevelt em contratar uma mulher a trabalhar na força policial de Nova York, um exemplo claro da abordagem de ficção histórica presente em *O Alienista* (2018). Embora não haja registros históricos da realidade de que Roosevelt tenha efetivamente contratado mulheres para a polícia durante seu mandato como comissário, essa escolha narrativa utiliza uma figura real para explorar questões sociais de maneira ficcional. Essa licença criativa confere à narrativa um caráter profundamente simbólico, reforçando a relevância de Sara como uma ponte entre o passado e as questões contemporâneas de representatividade. Ao combinar elementos históricos com ficção, o romance não apenas constrói uma trama envolvente, mas também utiliza a figura de

Roosevelt para dar verossimilhança à luta da personagem, conectando as transformações sociais do século XIX às demandas por equidade que ressoam até os dias atuais.

Sendo assim, a atitude progressista do personagem Roosevelt, no entanto, contrasta fortemente com a hostilidade que Sara enfrenta por parte de outros personagens, especialmente o capitão Connor, que personifica a resistência ao avanço feminino no ambiente de trabalho. O personagem Connor não só zombava de Sara, mas também a perseguia de forma incessante, tentando deslegitimar sua presença entre os homens e ameaçando-a diretamente quando ela colaborava com investigações que expunham a corrupção entre políticos e policiais.

Essa oposição entre Roosevelt, que representa um avanço na inclusão das mulheres, e Connor, que simboliza a resistência do patriarcado, ilustra a constante luta de Sara para conquistar e manter seu espaço. Mesmo com o apoio de figuras como Roosevelt, Sara ainda enfrenta o desprezo e as ameaças de outros colegas, revelando a profundidade dos desafios para mulheres que ousavam transgredir as normas sociais e profissionais da época. A perseguição de Connor também destaca como o poder corrompido busca silenciar as vozes que ameaçam suas estruturas, evidenciando não apenas a resistência à presença feminina, mas também o impacto da corrupção institucionalizada.

Figura 18: Expressão de medo de Sara Howard após ameaça do capitão Connor



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

Na imagem acima, a personagem Sara Howard revela que, apesar de sua força de vontade e coragem para enfrentar os desafios de conquistar um espaço mais justo e igualitário

no trabalho e na sociedade, ainda lida com inseguranças, especialmente devido à violência e hostilidade direcionadas às mulheres. Nesta cena, Sara é ameaçada pelo capitão Connor em resposta à sua colaboração nas investigações de Laszlo Kreizler, expondo a constante pressão que enfrenta ao desafiar as normas estabelecidas. Essa cena ainda reforça a dualidade da personagem Sara Howard, que, ao mesmo tempo em que enfrenta ameaças diretas e a pressão social por desafiar normas estabelecidas, também se mostra equipada para resistir a essas adversidades.

Nesse sentido, a criação que recebeu de seu pai, marcada por habilidades tradicionalmente atribuídas aos homens, como cavalgar, atirar e beber, confere-lhe uma postura destemida diante do perigo. No entanto, a presença constante da ameaça masculina, representada pelo capitão Connor, evidencia que, apesar de suas competências, Sara ainda precisa reafirmar sua força em um ambiente hostil e predominantemente masculino.

Era tudo verdade, Stephen Hamilton levava uma vida de autêntico fidalgo rural em sua propriedade, perto de Rhinebeck, e treinara sua única filha a cavalgar, atirar, jogar e beber como qualquer cavalheiro do Vale do Hudson - o que significava que Sara podia fazer bem todas essas coisas, se e quando necessário. Ela indicou a pistola pequena e delicada em sua mão, dizendo: - Muita gente considera derringering uma arma fraca; mas esta contém uma bala de calibre 41, capaz de arremessar o homem ao piano pela janela atrás dele (Carr, 2018, p.98)

Embora tenha sido preparada por seu pai para lidar com esses desafios, essa preparação não elimina completamente suas inseguranças. No entanto, Sara nunca demonstra essa vulnerabilidade para seus colegas de investigação, sempre reprimindo as tentativas de questionar sua capacidade por ser mulher. Em diversas cenas da série, John Moore tenta protegê-la de confrontar imagens perturbadoras, principalmente as mutilações infligidas às vítimas do *serial killer*. Mesmo assim, Sara deixa claro que está preparada para enfrentar qualquer brutalidade, reafirmando sua força e determinação em se posicionar de igual para igual com seus colegas homens.

Ao mesmo tempo em que a capacidade de Sara Howard era constantemente colocada em dúvida, outra personagem que também ganhou destaque na série foi Mary Palmer, a funcionária do alienista. Diferente de Sara, Mary exibe uma dedicação incondicional ao doutor Kreizler, manifestada como uma forma de gratidão por sua ajuda e acolhimento. Ao contrário da força e independência de Sara, Mary se apresenta como uma figura dócil, educada e cuidadosa, o que desperta questionamentos sobre sua história e o que a levou a essa submissão silenciosa. Sua relação com Kreizler, marcada por essa dependência emocional e profissional, contrasta fortemente com o espírito de resistência e autonomia representado por

Sara, trazendo à tona discussões sobre a diversidade de experiências femininas e suas formas de enfrentamento das dificuldades impostas pela sociedade da época.

Como é possível que essa moça tenha matado o pai? Admito que há poucas coisas mais condenáveis que um homem violar a própria filha, mas outras moças suportaram a experiência sem acorrentar o culpado a uma cama e assá-lo vivo (Carr, 2018, p.176)

Ao mesmo tempo em que a personagem Mary Palmer é retratada como uma figura dócil, educada e incondicionalmente dedicada ao doutor Kreizler no romance, na série, seu passado e as ações que cometeu, como o crime de matar o próprio pai, contrastam fortemente com a ideia de submissão.

Inicialmente, Mary parece encaixar-se na figura tradicional da *True Woman* do século XIX — uma mulher pura, passiva e devota, que vive para servir. No entanto, ao revelar o crime de incendiar o próprio pai, que a havia violado, as narrativas rompem com essa imagem de passividade, desafiando as expectativas que os outros personagens, e o próprio leitor, poderiam ter sobre ela.

Essa revelação contrasta radicalmente com a imagem idealizada da *True Woman*, que era esperada para suportar silenciosamente abusos e violências sem retaliar. No entanto, o ato de Mary, que acorrenta seu pai à cama e o queima vivo, desafia essa noção e questiona as limitações impostas à figura feminina naquela época. A série e o romance subvertem o ideal de fragilidade feminina ao demonstrar que, por trás de uma aparência de docilidade e submissão, podem existir camadas profundas de resistência e revolta. Essa complexidade faz de Mary Palmer uma personagem multifacetada, cuja história reflete os dilemas internos enfrentados por muitas mulheres na sociedade patriarcal do final do século XIX, ampliando a discussão sobre os papéis femininos e suas contradições nas narrativas contemporâneas.

No livro *Lady Killers*, publicado em 2019, Tori Telfer oferece uma análise sobre o papel dos arquétipos como instrumentos de organização que, embora proveitosos para categorizar e compreender certos aspectos da natureza humana, contribuem para o apagamento e simplificação das noções complexas sobre a maldade e a escuridão inerentes ao feminino. Telfer (2019) argumenta que, ao recorrer a esses modelos pré-concebidos, há uma tendência a negligenciar a amplitude e a profundidade das capacidades e manifestações da malevolência feminina, limitando assim a compreensão da sociedade sobre as diversas formas que tais características podem assumir.

[...] a imagem da mulher como alguém que cuida e acalenta é adorável, evocando aspectos da própria Mãe Terra, mas a Mãe Terra também é uma implacável destruidora, cuja ira assola progressivamente a culpa e a inocência de forma semelhante. Esse seu lado, no entanto, é raramente invocado quando falamos sobre mulheres (Telfer, 2019, p. 22).

Ainda está profundamente enraizado no inconsciente social que os homens são mais perigosos que as mulheres. Essa visão é reforçada por estatísticas criminais, que mostram um maior número de crimes violentos cometidos por homens. No entanto, é essencial entender a ideia de que mulheres, sejam elas ricas ou pobres, inteligentes ou instáveis, também são capazes de atos extremos para alcançar seus objetivos, incluindo a violência letal. A ideia de que as mulheres podem ser tão implacáveis quanto os homens é central para desmistificar a visão estereotipada de fragilidade feminina. Como observa Telfer (2019), “Foram implacáveis e inflexíveis. Estavam perdidas e confusas. [...] Mais uma vez, a ficha mostra: elas eram horrivelmente, essencialmente, inescapavelmente humanas” (p. 24). Esse reconhecimento das mulheres como seres igualmente complexos e capazes de ações violentas reforça no romance e na série, a desconstrução dos papéis femininos tradicionais, muitas vezes limitados à passividade e submissão.

A narrativa de *O Alienista* (2018) e sua adaptação para série exemplificam essa subversão, ao mostrar personagens como Mary Palmer, cuja aparente docilidade e dedicação escondem uma capacidade para a violência, e Sara Howard, que luta constantemente contra as expectativas impostas a ela como mulher. Ambas as personagens desafiam a visão limitada de que as mulheres são menos perigosas ou menos capazes de atos extremos do que os homens, revelando que, em sua essência, elas são igualmente humanas, com toda a complexidade moral e emocional que isso implica.

Figura 19: Mary Palmer compartilhando uma refeição com Laszlo Kreizler



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

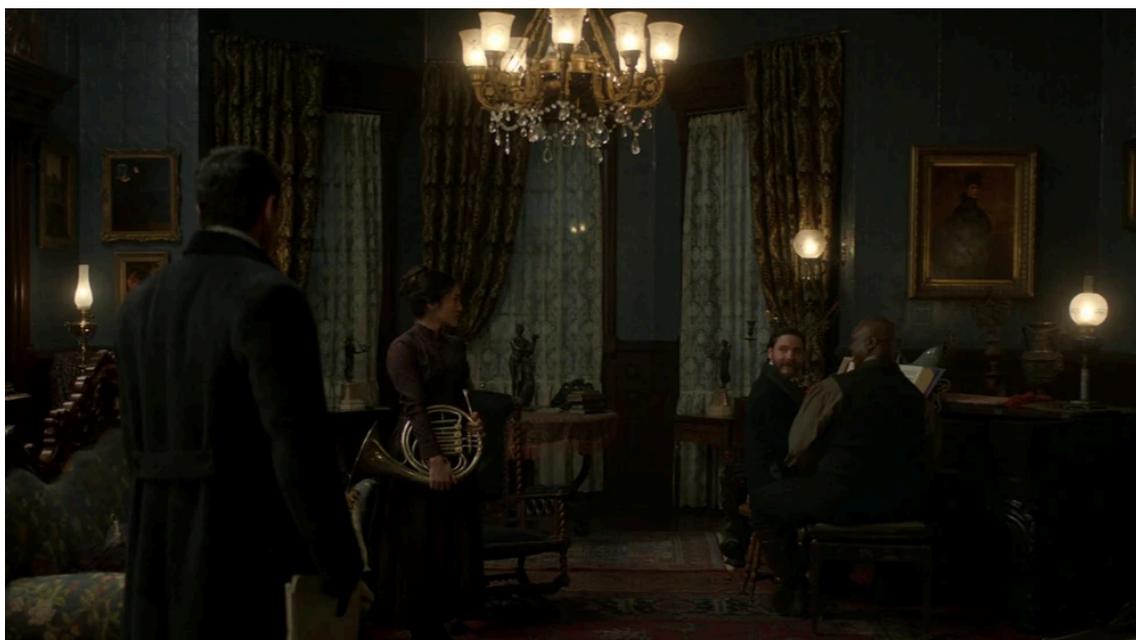
A personagem Mary Palmer não foi uma *serial killer*, mas teve de responder por seus crimes. No contexto sociocultural em que vivia, mesmo sendo vítima de violência sexual por parte do próprio pai, era difícil aceitar que uma mulher pudesse ser cruel com ele. No entanto, como argumenta Telfer (2019), a essência da maldade não tem gênero, é primordialmente humano. Essa afirmação reflete a complexidade moral que envolve a personagem Mary, que, apesar de sua aparente fragilidade e dedicação, cometeu um ato de violência extrema. Schechter (2013) também destaca que, enquanto os homens tendem a ser mais brutalmente violentos, há uma perversidade mais sutil, porém igualmente perturbadora, nas ações das mulheres. Ele questiona:

Afinal, o que é pior: desmembrar uma prostituta depois de cortar sua garganta ou aconchegar-se na cama com um amigo íntimo que você acabou de envenenar e chegar repetidamente ao clímax enquanto sente o corpo ao seu lado minguar até a morte? (p.45).

Essa reflexão sublinha a ideia de que a maldade pode se manifestar de maneiras distintas, mas igualmente chocantes, independentemente do gênero. Ao contrário de Sara Howard, que busca ativamente conquistar seu espaço e reconhecimento, Mary Palmer prestava serviços ao alienista como uma forma de eterna gratidão por ele tê-la ajudado em um de seus julgamentos. Esse aspecto de sua vida está intimamente ligado ao papel dos alienistas nos tribunais da época, que colaboravam com suas análises para avaliar o estado mental dos criminosos, muitas vezes influenciando diretamente nas sentenças. O relacionamento de Mary com Kreizler reflete a dinâmica de poder e submissão que permeia a narrativa, onde sua devoção ao alienista contrasta com a força e independência de Sara, oferecendo uma visão mais complexa e multifacetada das experiências femininas na narrativa.

Neste contexto, Mary Palmer é apresentada como uma personagem submissa, que vive para servir exclusivamente a um homem, o alienista. A contradição entre Mary e Sara Howard torna-se evidente ao considerarmos que Mary, além de ser uma pessoa com deficiência, é privada de fala, o que a torna ainda mais vulnerável e dependente. Enquanto Sara é retratada como destemida, corajosa e independente, capaz de expressar suas opiniões e desafiar abertamente o sistema patriarcal, Mary ocupa um espaço de fragilidade e silêncio, marginalizada não apenas por sua condição física, mas também pela sua dependência emocional e profissional.

Figura 20: Mary Palmer em seus serviços na casa do Alienista



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

A comparação entre Mary Palmer e Sara Howard, que destaca as diferentes formas de submissão e resistência femininas, é ainda mais aprofundada quando observa-se a postura de Sara ao longo das narrativas. Enquanto Mary representa a fragilidade e o silêncio, Sara, por outro lado, persiste em sua busca por respeito e por um espaço igualitário entre os homens.

Nesse sentido, uma das falas mais incisivas de Sara como: “Gostaria de avisar a todos neste momento que o próximo homem que usar a palavra ‘dama’ nesse contexto em minha presença, passará a cagar por um buraco novo e artificial em suas tripas” (Carr, 2018, p. 222), evidencia sua determinação em desafiar os estereótipos femininos e afirmar sua igualdade. Essa atitude firme reflete o tipo de relação que Sara queria estabelecer com os demais personagens, já que eles frequentemente evitavam discutir certos conteúdos na sua presença ou revelavam hesitação em expor os fatos, convencidos de que uma mulher não deveria lidar com temas considerados inapropriados.

Essa leitura entre Mary e Sara enquanto personagens apresentadas nas narrativas não é apenas ilustrativa, mas essencial para aprofundar a discussão sobre como a série explora e expande a representação feminina, contribuindo para sustentar a ideia de que os enredos vão além do crime e da investigação para questionar as bases sociais e culturais de seu contexto narrativo.

No romance, essa faceta feminista de Sara já se manifesta de forma clara, mas é na adaptação televisiva que sua independência e resistência ao machismo são exploradas ainda mais. Laszlo Kreizler e John Moore frequentemente discutem sobre o perfil de Sara,

reconhecendo que ela foi criada para viver de maneira independente, sem necessidade de homens para suprir suas necessidades ou cumprir suas obrigações. Assim, a personagem Sara Howard se estabelece como uma figura que rompe com os padrões tradicionais de gênero, reivindicando sua autonomia e força em um ambiente dominado pelos homens, em um contraste marcante com a trajetória de Mary Palmer.

- Mas Sara não tem o menor interesse por casamento - explicou Kreizler, por fim recuperando o controle. - Mas que isso, ela tem pouco interesse em homens. Ela construiu toda a sua vida em torno da ideia de que uma mulher pode levar uma existência independente e satisfatória. Você deveria saber disso (Carr, 2018, p.372)

Ao afirmar que Sara não tem interesse no casamento e pouco se interessa por homens, Kreizler evidencia o quanto sua trajetória se distancia do papel tradicionalmente imposto às mulheres da época. Mais do que uma recusa ao matrimônio, sua postura representa um posicionamento consciente contra a ideia de que a realização feminina está necessariamente vinculada à vida doméstica e ao vínculo conjugal.

Além disso, a afirmação de que ela "construiu toda a sua vida" em torno da independência sugere que essa escolha não é acidental ou circunstancial, mas sim resultado de um esforço deliberado para afirmar sua autonomia em um ambiente patriarcal. A fala de Kreizler também ressalta como essa postura é vista com estranhamento ou até mesmo incompreensão por aqueles ao seu redor, refletindo a dificuldade de se aceitar modelos de feminilidade que rompem com padrões normativos.

No contexto mais amplo da narrativa, essa construção de Sara Howard como uma mulher que reivindica seu espaço em uma sociedade dominada por homens dialoga diretamente com as discussões feministas sobre autonomia e identidade. Sua recusa em ser definida pelo casamento ou pelo desejo masculino reforça uma representação feminina que, embora ancorada em um contexto histórico específico, ressoa com debates contemporâneos sobre liberdade, escolhas e reconhecimento social.

A recusa de Sara Howard em se conformar aos papéis tradicionais de gênero não se manifesta apenas em sua rejeição ao casamento, mas também em sua determinação em ocupar espaços de poder e decisão. Esse traço torna-se ainda mais evidente em um momento crucial da narrativa, especialmente após o assassinato de Mary Palmer, quando o doutor Laszlo Kreizler, consumido pela culpa por ter envolvido inocentes na investigação, considera desistir do caso.

Enquanto Kreizler se deixa abater pelo peso emocional da tragédia, é Sara quem assume a liderança, demonstrando não apenas sua resiliência, mas também sua capacidade de

articular com firmeza a importância de continuar a busca pela verdade. Assim, sua postura reafirma o compromisso com a autonomia que construiu ao longo da vida, recusando-se a ser passiva diante das adversidades e reforçando seu papel como peça central na desconstrução das normas de gênero que regem a sociedade da época. Com sua determinação, ela conseguiu convencer os demais membros da equipe de que desvendar os mistérios dos assassinatos era essencial, reafirmando sua capacidade de liderança e sua influência na condução da trama.

- No dias subsequentes, enfrentaríamos muitas provações e frustrações, e eu teria motivos para me sentir grato pela crescente animação de Sara - pois foi ela, mais que qualquer outra coisa, a força propulsora por trás da continuação do nosso trabalho (Carr, 2018, p. 406).

A personagem teve um papel importante no trabalho de investigação e na resolução do mistério envolvendo o *serial killer* nas narrativas. Em *O Anjo das Trevas* (2000), de Caleb Carr, e na segunda temporada da série, Sara Howard segue uma nova investigação por conta própria, desta vez lidando com o sequestro de uma adolescente de 14 anos, cercada apenas por personagens femininas. Ao longo dessas tramas, Sara se consolida como protagonista, assumindo o comando da investigação e demonstrando, mais uma vez, sua coragem e determinação em enfrentar os desafios que antes eram reservados exclusivamente aos homens, reafirmando sua força e independência.

Na entrevista dada por Jakob Verbruggen ao canal Gold Derby, ele relata que a personagem na série é uma referência de personagem feminina que “luta contra seus limites e a sociedade, buscando ter voz e espaço em um mundo totalmente dominado por homens”. O diretor ainda acrescenta que ela “perdeu a inocência, mas trouxe força” para o trabalho desenvolvido pela equipe do Laszlo Kreizler.

A série retrata Sara Howard não apenas como uma personagem secundária, mas como uma figura cujas ações e decisões têm um impacto profundo na trama. Sua trajetória reflete o início de uma mudança no papel das mulheres na sociedade americana, marcando um momento de transição rumo à conquista de mais espaço e autonomia.

A comparação entre o romance e a série evidencia como o feminismo é trabalhado de maneiras distintas em cada uma das linguagens. No romance, Sara Howard é retratada como uma figura que desafia o patriarcado por meio de ações pontuais, com foco na luta pela autonomia e reconhecimento profissional, enquanto Mary Palmer reflete as camadas mais silenciosas de resistência feminina. A discussão apresentada sobre o feminismo no romance se constrói de forma mais sutil, com uma abordagem mais introspectiva e psicológica das personagens.

Enquanto no livro de Caleb Carr as dinâmicas investigativas e psicológicas dominam a narrativa, na adaptação televisiva a personagem de Sara assume um papel mais proativo, trazendo para o centro da trama debates explícitos sobre desigualdade de gênero e confrontando diretamente os homens que subestimam sua capacidade.

Um das cenas da série em que Sara Howard conversa com o delegado sobre o passado religioso dos pais de Japhet Dury, sobre o fato de seu pai ser um clérigo que catequizava indígenas e mantinha fotografias de pessoas mortas por eles, reforça a ideia de demonização daqueles que não seguiam as palavras de Deus. Essa inclusão na adaptação, ausente no romance, não apenas amplia o contexto histórico e psicológico do assassino, mas também destaca o papel de Sara como uma personagem mais independente e ativa na investigação.

Ao buscar informações de forma autônoma, a série transforma a personagem, adicionando uma camada de poder que enriquece sua narrativa. A ausência dessa viagem no romance sublinha a diferença de abordagem entre as duas mídias: enquanto o romance foca mais na construção de uma hipótese psicológica coletiva, a série usa a trama para explorar o desenvolvimento individual dos personagens, reforçando sua independência dentro do enredo, e no caso de Sara, sua condição de mulher.

Essa ampliação visual e narrativa na série posiciona Sara Howard como uma figura que transcende os limites do *noir* clássico, muitas vezes centrado em protagonistas masculinos e ambiguidade moral. Ao incorporar discussões sociais contemporâneas, como o lugar da mulher em um ambiente dominado por homens, a série reconfigura a estética *noir* para dialogar com os valores contemporâneos. Sara não apenas enfrenta as sombras externas da Nova York do século XIX, mas também combate as barreiras internas e estruturais da sociedade patriarcal, tornando-se um símbolo de resistência e progresso.

Portanto, a série desloca o eixo narrativo do romance, que prioriza o mistério psicológico e a investigação policial, para um espaço que combina a atmosfera sombria do gênero com uma crítica social mais ampla. Sara Howard atua como essa ponte, conectando a tradição estética do *noir* às questões sociais emergentes, transformando a série em uma narrativa que vai além da adaptação literária e se insere no campo da reflexão cultural contemporânea.

Ao explorar as questões de gênero de maneira mais explícita e visual, o romance e a série refletem uma tentativa clara de reposicionar as narrativas *noir* dentro de um contexto mais amplo e contemporâneo. Esse movimento não apenas amplia a abordagem estética e narrativa dos textos, mas também reforça seu compromisso com a visibilidade de questões sociais muitas vezes negligenciadas em narrativas tradicionais.

Essa ênfase no social, ampliada na adaptação televisiva, vai além das questões de gênero e se estende a outros temas fundamentais, como raça, imigração e as complexas relações políticas da Nova York do século XIX. Assim, a série não apenas atualiza o gênero *noir*, mas também o enriquece com um olhar crítico que dialoga diretamente com as tensões históricas e culturais do período, preparando o terreno para uma análise mais aprofundada desses aspectos sócio-históricos.

5.2 Imigração, racismo e política nas narrativas literária e televisiva

De acordo com Leandro Karnal et al (2007) com o enorme crescimento econômico dos Estados Unidos e a necessidade de mão-de-obra massiva, os grandes movimentos populacionais providenciaram a ida de muitos imigrantes ao país no fim do século XIX. Muitos deles foram expulsos de seus países devido ao crescimento demográfico, a pobreza, a opressão religiosa e política e pela modernização agrícola. Entre 1865 e 1915, 25 milhões de imigrantes chegaram aos Estados Unidos. “Nas últimas quatro décadas do século XIX, a maioria dos imigrantes veio de origens tradicionais como Reino Unido, Irlanda, Alemanha, Canadá, México e Escandinávia” (Karnal, et al, 2007, p.178).

Ao trazer o conceito de “fazer a América”, os autores evidenciam a crença disseminada entre os imigrantes de que o país representava uma terra de oportunidades e ascensão social, impulsionada pelo crescimento econômico e pela demanda por mão de obra. No entanto, essa movimentação populacional não ocorreu apenas por escolha voluntária, mas também em razão de fatores estruturais que forçaram milhões de pessoas a deixarem seus países de origem, como a modernização agrícola, a pobreza extrema e a perseguição religiosa e política.

Além disso, o destaque para as regiões de origem desses imigrantes: Reino Unido, Irlanda, Alemanha, Canadá, México e Escandinávia, por exemplo, sugere que, nesse período, a maior parte dos recém-chegados ainda vinha de países europeus ocidentais e de áreas já historicamente conectadas aos Estados Unidos. Esse contexto explica as dinâmicas de aceitação e rejeição que esses grupos enfrentaram, uma vez que, nas décadas seguintes, o perfil dos imigrantes mudaria, aumentando as tensões nativistas e o preconceito contra populações vindas do sul e do leste europeu, bem como da Ásia e da América Latina.

Dessa forma, a narrativa de Carr e a adaptação não apenas ilustram o impacto do crescimento econômico dos Estados Unidos na atração de imigrantes, mas também abrem espaço para discussões sobre as complexas interações entre esses recém-chegados e a

sociedade americana, incluindo questões de xenofobia, oportunidades de trabalho e a luta por integração social. Esse contexto é essencial para entender como a imigração influenciou diferentes camadas da sociedade, desde os grandes centros urbanos até a formação de enclaves étnicos e redes de apoio mútuo entre os migrantes.

Figura 21: Representação da multidão nas ruas de Nova York



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

A série *The Alienist* (2018) potencializa essa discussão ao traduzir visualmente a realidade social da época de maneira mais imediata do que o romance. Por meio da ambientação detalhada, da paleta de cores sombria e da reconstrução dos cenários urbanos, a adaptação televisiva evidencia a segregação dos imigrantes, o contraste entre as diferentes classes sociais e a hostilidade enfrentada pelos recém-chegados. A representação dos bairros marginais, das condições precárias de moradia e da exploração dos trabalhadores nas fábricas cria uma experiência sensorial que permite ao espectador vivenciar as desigualdades estruturais do período. Enquanto o romance de Caleb Carr oferece uma abordagem mais descritiva e analítica sobre essas questões, a série as reforça visualmente, destacando como a marginalização e a violência institucional moldavam a vida dos imigrantes na Nova York do final do século XIX.

Neste contexto, era nítido que havia nesta época muitas divisões ideológicas que dificultavam organizações que lutavam contra as barbaridades cometidas como: contratação de mão-de-obra barata, exploração de homens negros, mulheres e crianças. As diferentes

ideologias existentes entre homens e mulheres, negros e brancos, nativos e imigrantes serviam de obstáculo para um progresso no tratamento aos trabalhadores. E muitos deles, imigrantes que iam aos Estados Unidos em busca de sucesso financeiro ou apenas uma oportunidade de emprego.

Essa fragmentação ideológica e social não apenas dificultava a organização dos trabalhadores, mas também era explorada pelas elites empresariais e políticas para manter as estruturas de desigualdade. O discurso nativista, por exemplo, fomentava a rivalidade entre imigrantes e trabalhadores nativos, ao mesmo tempo em que a segregação racial impedia a união entre negros e brancos na luta por melhores condições de trabalho. (Karnal, et al, 2007, p.182). Além disso, a divisão de gênero dentro das fábricas e setores produtivos reforçava a exploração das mulheres, que recebiam salários ainda menores e eram frequentemente relegadas a funções de menor prestígio. Essa falta de coesão entre os diferentes grupos explorados dificultava a construção de um movimento trabalhista unificado, permitindo que a exploração da mão de obra continuasse a ser um dos pilares do crescimento econômico dos Estados Unidos no final do século XIX.

Figura 22: Condições de pobreza retratadas na série



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

Tanto o romance quanto a série utilizam essas questões socioeconômicas e culturais para ressaltar as condições de uma Nova York em transformação, onde o crescimento acelerado da cidade e a chegada em massa de imigrantes criaram uma divisão extrema entre

ricos e pobres. O contraste entre as vidas nas mansões luxuosas da elite e o desespero nas ruas dos bairros pobres é uma constante nas duas linguagens, evidenciando como o desamparo dos imigrantes era parte da estrutura de uma sociedade profundamente desigual.

Os moradores do bairro passavam a maior parte do tempo espremidos nos miseráveis barracos e cortiços que margeavam as ruas, ou, com mais frequência, atulhados nas espeluncas que ocupavam o porão ou o andar térreo de muitos daqueles prédios sórdidos. A morte e o desespero realizavam seu trabalho sem alarde por ali, e era muito trabalho: só andar por aquelas ruas desertas e decrepitas era suficiente para fazer que a alma mais exultante especulasse sobre o supremo valor da vida humana (Carr, 2018, p. 440-441).

Essa representação textual encontra um forte paralelo visual na série *The Alienist* (2018). Na adaptação, os cenários sombrios e opressores dos bairros pobres e superlotados de imigrantes são retratados com grande atenção aos detalhes, destacando as ruas mal iluminadas e os prédios decrepitos. A atmosfera visual intensifica o sentimento de desolação descrito no romance, ampliando a sensação de precariedade que envolvia as vidas dos imigrantes. A imagem capturada na série evoca diretamente essa atmosfera de escuridão e desesperança, onde a arquitetura decadente e os becos apertados sugerem a ausência de perspectivas para aqueles que, como os imigrantes, viviam à margem da sociedade. A ambientação de cortiços superlotados, ruas desertas e sórdidas, além do desespero permeando o cenário, é um elemento essencial do *film noir*, que frequentemente se apoia em ambientes urbanos decadentes e opressivos para reforçar o tom de mistério e tensão moral.

Na série, a fotografia com suas sombras intensas e becos apertados, exemplifica os elementos visuais da estética *noir*, onde a iluminação baixa e os contrastes entre luz e sombra são usados para intensificar a atmosfera de perigo e incerteza. Essas características visuais não apenas ilustram o contexto histórico e social dos imigrantes, mas também colaboram para a narrativa *noir*, criando um ambiente onde o crime, a corrupção e a desumanização estão sempre à espreita.

Esse cenário urbano opressor, descrito no romance e retratado na série, reforça o senso de isolamento e desespero das personagens. A ambientação serve como um espelho para os dilemas morais enfrentados pelas personagens, intensificando a tensão e o mistério que permeiam a trama. A pobreza e a degradação dos bairros de imigrantes funcionam como um espaço fértil onde as linhas entre o bem e o mal são diluídas, e os personagens são constantemente forçados a confrontar suas próprias vulnerabilidades e limites éticos. Assim, a estética dessas ambientações não é apenas um pano de fundo para a história, mas um componente ativo que aprofunda os temas centrais característicos do *film noir* e potencializa a experiência narrativa.

Em *O Alienista* (2018), Carr descreve um ambiente urbano decadente, onde a pobreza e a marginalização coexistem com a opulência das elites, e onde os crimes brutais cometidos por um *serial killer* expõem as falhas das instituições da cidade, especialmente a polícia e o sistema judicial, que estão impregnados de corrupção e ineficiência. De outro lado, a marginalidade e a tensão social presentes no ambiente da série ressignificam o papel do *serial killer*, não apenas como uma figura de mistério, mas também como um reflexo das desigualdades sociais e da decadência moral da cidade, oferecendo uma nova forma de fruição do texto adaptado, conectada às características do *film noir*.

Seguindo pela Delancey Street, passamos pelas barracas fechadas de frutas e roupas de segunda mão e entramos em um dos piores guetos de cortiços e barracos do Lower East Side, a área perto do rio um pouco acima de Corlears Hook. Um mar vasto e depressivo de barracos e cortiços se estendia para os dois lados. Era um caldeirão de culturas e línguas imigrantes diferentes, com o predomínio de irlandeses ao sul da Delancey Street e os húngaros mais ao norte, perto da Houston (Carr, 2018, p.15).

Esse trecho do romance de Caleb Carr descreve de forma vívida a degradação urbana do Lower East Side de Nova York no final do século XIX, ressaltando o cenário de extrema pobreza e diversidade cultural presente nos guetos imigrantes. A Delancey Street e suas redondezas aparecem como uma área dominada por cortiços e barracos, retratando o caldeirão de culturas de imigrantes, em sua maioria irlandeses e húngaros, que conviviam em meio a condições de vida precárias. Carr pinta um quadro claro das desigualdades sociais e das dificuldades enfrentadas por essas comunidades, utilizando o espaço físico como uma extensão das tensões sociais e econômicas.

A narrativa reforça a ideia de que esses ambientes, repletos de miséria e marginalidade, são elementos-chave para a construção da atmosfera de opressão que permeia o romance e a investigação do *serial killer*. Ao mesmo tempo, as cenas ambientadas em mansões e clubes privados oferecem um contraste marcante com os guetos descritos no romance, acentuando a separação entre a elite e os marginalizados. Essa escolha estética de filmagem amplifica os temas de exclusão e decadência moral presentes no texto adaptado, criando uma experiência visual que não apenas complementa, mas também enriquece a narrativa literária ao destacar os ambientes como personagens ativos na construção do mistério e da violência que permeiam a trama.

Figura 23: Representação de um restaurante luxuoso



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

A opulência dessa imagem nos lembra de que, enquanto a elite desfruta de jantares em salões exuberantes, uma outra realidade, mais sombria e brutal, ocorre nas periferias da sociedade. Essa dualidade é central para a estética do *noir*, que frequentemente expõe a hipocrisia de personagens que celebram o poder e a riqueza enquanto ignoram a degradação e a exploração de seus membros mais vulneráveis. Essa imagem funciona como um contraste visual para os temas mais sombrios que permeiam tanto o romance quanto a série, utilizando o luxo e a luz para destacar a disparidade entre as classes sociais e a exploração dos mais vulneráveis. É um elemento visual que, através da luz e do ambiente, intensifica o conflito entre aparência e realidade, entre poder e vulnerabilidade. No romance, cenas como essa destacam a distância entre as elites sociais e os marginalizados, como as crianças vítimas de exploração sexual que vivem nas ruas e nos bordéis da cidade.

Kreizler e eu concentrávamos nosso coração na primavera de 1869 - há quase um quarto do século! - e em uma série de eventos que ainda parecem bizarros demais para haverem ocorrido até mesmo nesta cidade. Ao final da sobremesa e do Madeira (e como era pungente ter um jantar memorial no Delmonico's, o bom e velho Del's, agora saindo de cena, como todos nós, mas naquele tempo era o cenário exuberante de alguns dos nossos encontros mais importantes), nós dois ríamos e balançávamos a cabeça, espantados até hoje por haveremos sobrevivido à provação com a pele intacta (Carr, 2018, p. 8).

Neste trecho, o restaurante Delmonico's, famoso por sua sofisticação e prestígio na Nova York do século XIX, é mais do que apenas um cenário para a narrativa de Carr. O Delmonico's simboliza a suntuosidade da elite nova-iorquina e o contraste entre o mundo de

privilégios ao qual personagens como Kreizler e Jonh Moore têm acesso e a realidade sombria das ruas da cidade. A escolha de realizar um “jantar memorial” no Delmonico’s, um local emblemático da alta sociedade, serve como uma forma de manter os personagens conectados a uma era de grandeza que, assim como o próprio restaurante, está "saindo de cena".

Ao mesmo tempo, o restaurante é descrito como o cenário de encontros importantes, sugerindo que, apesar de sua atmosfera luxuosa, ele também é um espaço onde decisões significativas e possivelmente sombrias foram tomadas. Essa dualidade entre o ambiente exuberante e os eventos "bizarros" que marcaram a vida dos personagens reflete a própria tensão central da narrativa, em que a superfície de poder e ordem esconde um submundo de violência e caos. O Delmonico’s, portanto, não é apenas um símbolo de riqueza, mas também de um espaço de transição, onde os personagens, embora envolvidos em investigações perturbadoras, ainda encontram refúgio temporário no luxo, mesmo que, como o narrador sugere, esse conforto esteja desaparecendo com o tempo.

O Delmonico’s, enquanto símbolo de poder, insere-se em um contexto de transformações profundas na Nova York do final do século XIX. No entanto, assim como a aparente estabilidade do restaurante esconde tensões e decisões sombrias, a prosperidade da cidade não se estendia igualmente a todos. Dessa forma, a narrativa do romance e da série não apenas retrata a sofisticação e o dinamismo da metrópole, mas também expõe as contradições de uma sociedade marcada por profundas disparidades econômicas e raciais.

O contexto das narrativas se destacava como uma cidade prodígio devido ao crescimento dos comércios marítimo e têxtil, que atraíam um grande fluxo de imigrantes em busca de oportunidades. No entanto, a vida dos imigrantes era de extrema decadência, nem todos os imigrantes continuavam na mesma situação por todo o tempo. Neste sentido, Karnal et al (2007), afirma que alguns grupos étnicos como os judeus e alemães conseguiram progredir economicamente mais rápido que os outros como os irlandeses e as minorias raciais. O final do século XIX nos Estados Unidos possuía um alto grau de exclusão que influenciou nas oportunidades para os imigrantes. “Estrangeiros brancos, especialmente aqueles com qualificação profissional e/ou algum dinheiro, geralmente, deram-se melhor do que outros grupos que sofreram racismo sistemático” (Karnal, et al, 2007, p.179).

Figura 24: Irmãos Isaacson analisando um crânio durante a investigação



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

No romance de Carr e na adaptação para série de TV, os irmãos Isaacson oferecem uma perspectiva interessante sobre a ascensão social dos imigrantes judeus nos Estados Unidos no final do século XIX. Em uma época marcada por forte xenofobia e discriminação, a presença dos irmãos como figuras respeitadas dentro do departamento de polícia evidencia como a especialização técnica e o conhecimento científico emergiam como formas de mobilidade social para determinados grupos de imigrantes. No entanto, essa inserção no aparato estatal não se dá sem desafios, já que a identidade judaica dos personagens é constantemente alvo de preconceito, refletindo as tensões étnicas e religiosas do período.

Além disso, a expertise dos irmãos Isaacson em técnicas inovadoras de investigação, como a balística e a medicina forense, não apenas os destaca dentro da corporação policial, mas também ilustra a transição da polícia de Nova York para métodos mais científicos na resolução de crimes. Essa abordagem não é apenas um traço narrativo funcional dentro do enredo, mas também um comentário sobre as mudanças estruturais no campo da investigação criminal, que começava a se afastar do empirismo e a incorporar práticas mais sistemáticas baseadas em evidências.

Essa ambiguidade entre reconhecimento e discriminação que permeia a trajetória dos irmãos Isaacson reflete uma tensão social maior na Nova York do século XIX: a constante rivalidade entre grupos étnicos e o ressentimento contra imigrantes. Embora alguns estrangeiros conseguissem ascender profissionalmente, sua presença ainda era vista com desconfiança por parte da sociedade dominante, que frequentemente os via como ameaças à ordem estabelecida. Esse sentimento xenófobo não se restringia apenas aos judeus, mas se

estendia a diversos grupos marginalizados, como os irlandeses, italianos e indígenas, que enfrentavam preconceitos distintos, mas igualmente enraizados no discurso nativista da época.

Tanto no romance quanto na série, é evidente a abordagem do ódio direcionado aos imigrantes. A vítima encontrada aos pés da Estátua da Liberdade, carrega um forte peso simbólico, especialmente quando sua morte apresenta características distintas em relação às outras: a remoção de apenas um olho, de um pedaço do couro cabeludo na parte posterior, e a extração do coração. Essas diferenças nos ferimentos não apenas ampliam a brutalidade do assassinato, mas também sugerem uma intensificação do desprezo e violência contra os imigrantes, reforçando o subtexto de xenofobia presente nas narrativas.

Marcus disse que podia apostar que o ódio do assassino a imigrantes é o que oferecia a melhor chance de revelar o local provável do próximo crime; e seguindo essa linha de raciocínio, o sargento detetive argumentou que o homem procuraria algum lugar como as docas das linhas de transatlânticos que transportavam enormes quantidades de estrangeiros desesperados em seus conveses inferiores, trazendo-os para a América (Carr, 2018, p. 277).

A escolha da Estátua da Liberdade como cenário para um dos crimes, simbolizando o acolhimento e a esperança dos imigrantes, reforça a temática de ódio e exclusão que permeia tanto o romance quanto a série. O contraste entre o símbolo de liberdade e a brutalidade do assassinato, com a remoção de um olho, parte do couro cabeludo e o coração, acentua a tensão psicológica que caracteriza o *modus operandi* do *serial killer*. Na série, essa perspectiva aprofunda o impacto desses atos, explorando as motivações e o ódio visceral por trás de cada crime, criando um diálogo entre o horror visual e a introspecção sobre a violência sistemática contra os marginalizados, como evidenciado na imagem 24 e no trecho acima.

A construção dessa hostilidade fica evidente na investigação conduzida por Kreizler e os irmãos Isaacson, à medida que a linguagem do assassino revela um desprezo específico por imigrantes e minorias, utilizando comparações depreciativas para reforçar a hierarquia racial e social da cidade. Esse padrão de pensamento se torna ainda mais explícito na seguinte passagem, onde os investigadores analisam as palavras do criminoso e seu uso de expressões pejorativas para descrever diferentes grupos étnicos.

O ressentimento contra os imigrantes se repete no terceiro parágrafo - continuou Kreizler. - E temos uma referência à “pele vermelha”. Além de outra tentativa de nos fazer pensar que ele não passa de um ignorante, que outras conclusões podemos tirar? - A frase inteira parece importante - disse Lucius - “Mais sujo que um índio pele-vermelha”. Ele procurava um superlativo, e foi isso o que encontrou. Marcos pensou a respeito por um momento. - Se presumirmos que o ressentimento do imigrante é baseado na família, então, ele próprio não é um índio; mas deve ter tido contato com índios (Carr, 2018, p.224).

Essa referência levou os personagens a compreender as relações que o assassino fazia a esse grupo étnico. De acordo com Karnal et al (2007), embora os indígenas tivessem massacrado populações “brancas”, um dos episódios mais horripilantes da história dos Estados Unidos, foi o Massacre de Sand Creek em 1864, que causou a morte de centenas de homens, mulheres e crianças de uma aldeia que buscava a redenção. Outro exemplo que o autor referência é sobre esses atos de violência causados pelos sioux, nação indígena das planícies do Norte e os apaches, do sudoeste:

foram os povos que mais resistência bélica ofereceram aos invasores. O primeiro massacre foi feito pelos sioux em uma população de “brancos”, em Minnesota, em 1862. Durante os anos de Guerra Civil e década de 1870, os embates com os sioux e muitas outras tribos continuaram, mesmo que esporadicamente. O último e sangrento combate entre sioux e norte-americanos estourou em 1876, quando começou a “corrida do ouro de Dakota” (Karnal, et al, 2007, p.162).

Esse grupo étnico é uma das referências tanto no romance de Carr quanto na série televisiva, especialmente quando a equipe de investigação tenta compreender a história do assassino e as influências que ele pode ter utilizado, refletidas em uma das pistas deixadas em uma carta. No romance, há uma presunção de que o suspeito tenha testemunhado ou presenciado, enquanto soldado, o massacre mencionado anteriormente, o que teria influenciado seu comportamento e as motivações para os crimes.

Figura 25: Vítima encontrada aos pés da Estátua da Liberdade



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

Assim sendo, a experiência de violência extrema e desumanização a que foi exposto teria deixado marcas psicológicas profundas, que são refletidas em seus crimes. Esses eventos não apenas justificam, do ponto de vista narrativo, a brutalidade do assassino, mas também estabelecem um paralelo entre a violência institucional e a violência individual, um tema recorrente tanto nas narrativas quanto na estética do *film noir*.

A ideia de que o assassino tenha internalizado a violência do massacre pode ser lida como uma crítica às cicatrizes deixadas pela guerra e pela exploração colonial, onde atrocidades cometidas contra grupos étnicos marginalizados reverberam de maneiras inesperadas na vida civil. Essa reflexão amplia a discussão sobre o impacto do trauma na construção da psique de um criminoso, conectando a violência testemunhada no passado do assassino às escolhas que ele faz ao cometer seus crimes.

No romance, a violência e o trauma são explorados por meio de diálogos internos, simbolismos e descrições que convidam o leitor a refletir sobre suas implicações psicológicas e sociais de maneira mais abstrata. Já na série, há uma abordagem se manifesta na representação visual das atrocidades, dos corpos mutilados e das reações dos personagens, criando um impacto direto no público e enfatizando a brutalidade das ações em um contexto histórico específico. Isso gera uma experiência mais visceral, menos mediada pela introspecção e mais focada nos elementos externos que moldam os eventos.

Assim, Carr sugere que a brutalidade não surge isoladamente, mas é, em parte, um reflexo das violências históricas e sociais às quais os indivíduos são expostos. No romance, essa perspectiva é explorada de maneira introspectiva e psicológica, evidenciando como o trauma se enraíza na psique das personagens, moldando suas ações e escolhas. Esse aprofundamento permite que o texto literário examine com maior sutileza a relação entre violência externa e conflitos internos, reforçando o caráter psicológico da narrativa. Além disso, as tensões raciais e os desafios de integração dos imigrantes se tornam aspectos centrais na construção da sociedade americana do período.

A ideia de superioridade racial permeava diferentes esferas da cultura estadunidense, resultando em profundas desigualdades socioeconômicas. Para evitar a marginalização, muitos imigrantes adotavam, por necessidade, comportamentos, vestimentas e costumes alinhados ao padrão da época, na tentativa de reduzir a discriminação, especialmente no ambiente de trabalho. No entanto, quando a questão racial era predominante, essas adaptações nem sempre eram suficientes para garantir a aceitação, evidenciando como a exclusão social se manifestava de maneira estrutural e persistente.

Até 1900, descreve o historiador Eric Foner, a “linguagem da ‘raça’ – conflito de raça, sentido de raça, problemas de raça – tinha assumido um lugar central no discurso público americano”. “Raça” significava supostas diferenças biológicas e culturais entre povos e foi um conceito invocado para explicar a desigualdade econômica e social entre povos tidos como superiores, geralmente brancos originários da Europa Ocidental e do Norte, e outros povos “inferiores”, geralmente não brancos e/ou imigrantes da periferia da Europa. Negros, latino-americanos e asiáticos foram os principais alvos da discriminação racial. Inteligência, caráter, qualidade de vida, participação política, adesão aos valores democráticos – tudo foi analisado por meio das lentes da idéia preconceituosa e pseudocientífica de raça (Karnal, et al, 2007, p. 179)

As lutas das pessoas vistas como “inferiores” era constante e não se tratava apenas de direitos já que haviam sido conquistados, mas de respeito e de sobrevivência. No final do século XIX os Estados Unidos desenvolvia um “sistema de subordinação racial” na região Sul, os negros perderam o direito do votos e estavam proibidos de se misturar com os brancos em lugares públicos. Karnal, et al, (2007) relata que vários serviços públicos, escolas e o comércio reservaram espaços separados para a entrada dos negros, sinalizando por placas enormes essa diferenciação com os termos “pessoas de cor” e “brancos”.

Figura 26: Cyrus sofrendo um atentado contra a casa de Kreizler



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

No romance de Carr, há menção a essa realidade vivenciada pelas pessoas negras, quando o personagem Cyrus sofre um atentado na casa de Laszlo Kreizler e precisa de atendimento médico, o narrador relata como encontraram o personagem negro e a sua passividade em relação ao racismo sofrido por enfermeiras no hospital. “Encontramos Cyrus

todo enfaixado, quase adormecido, às seis e meia. Ele ficou na maior satisfação pela refeição, não se queixou de nada, nem mesmo do fato de as enfermeiras do hospital terem objetado a cuidar de um negro” (Carr, 2018, p.304). Na adaptação televisiva de *O Alienista* (2018), especificamente no episódio 8, *Psychopathia Sexualis*, a questão racial ganha uma nova camada de representatividade com a presença de uma personagem feminina negra, sobrinha de Cyrus.

Figura 27: Joanna, sobrinha de Cyrus confrontando autoridades



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

Assim, diferente de Cyrus, que mantém uma postura mais reservada, Joanna se destaca por sua independência e força, demonstrando uma presença assertiva e protetora, essa personagem mostra sua independência e firmeza, representando uma figura feminina que desafia as normas sociais da época. Sua inclusão na narrativa visual amplia a discussão sobre a condição das pessoas negras no período, evidenciando não apenas as adversidades enfrentadas, mas também a força e a resiliência dessas mulheres em um contexto historicamente marcado pela marginalização e pela exclusão. Dessa forma, a série não apenas adapta o romance de Carr, mas também introduz novas perspectivas que ressaltam a importância da representatividade e da diversidade na história.

A presença de Joanna reforça a ampliação do protagonismo feminino na série *The Alienist* (2018). Enquanto Sara Howard desafia as normas de gênero ao se inserir em um ambiente dominado por homens na polícia e Mary Palmer representa a vulnerabilidade e a força de uma mulher que sobrevive à opressão dentro do espaço doméstico, Joanna ocupa um

lugar distinto, articulando sua independência por meio do jornalismo. Sua atuação na série não apenas evidencia o papel das mulheres negras na sociedade do século XIX, mas também enfatiza sua resiliência diante das barreiras impostas pela discriminação racial e de gênero.

Diferente da personagem Sara, cuja trajetória se concentra na luta por reconhecimento dentro das instituições formais de poder, e de Mary, que enfrenta desafios impostos pela sua condição de mulher e pela relação de dependência com Kreizler, Joanna transita entre os espaços da informação e da denúncia, utilizando o jornalismo como ferramenta de resistência. Sua inclusão na adaptação televisiva, exclusivamente no episódio 7 - *Many Sainted Men*, amplia a discussão sobre as dificuldades enfrentadas por mulheres negras no período, sublinhando não apenas as adversidades que precisavam superar, mas também sua capacidade de ocupar espaços historicamente negados. Assim, a série não apenas adapta o romance de Carr, mas também expande sua abordagem ao inserir novas camadas de representatividade e diversidade, promovendo uma reconstrução histórica mais ampla e multifacetada.

Joanna Crawford faz sua primeira aparição na primeira temporada de *The Alienist* (2018), mas é na segunda temporada, adaptada do romance *Angel of Darkness* de Carr que sua presença ganha maior destaque, retornando com um papel mais ativo na narrativa, consolidando sua trajetória como jornalista e evidenciando as barreiras enfrentadas por mulheres negras no período.

Essa realidade de opressão racial está diretamente ligada ao contexto em que Joanna Crawford emerge na narrativa de *The Alienist* (2018). Sua presença na série não apenas amplia o protagonismo feminino, mas também evidencia as dificuldades enfrentadas por pessoas negras no período, especialmente diante de um sistema estruturado na supremacia branca. Enquanto Joanna busca se afirmar profissionalmente como jornalista, ela precisa lidar com as barreiras impostas tanto pelo racismo quanto pelo sexismo, em uma sociedade que marginaliza e criminaliza aqueles que não se encaixam no padrão dominante. Assim, sua trajetória na adaptação televisiva reforça a crítica social da série, expondo como o preconceito racial e a violência institucional eram normalizados e usados como ferramentas de opressão.

Nesse sentido, um termo comum nessa mesma época que fortaleceu o racismo, foi o de “supremacia branca”, uma vez que até os brancos pobres, se sentiam superiores e esse privilégio compensava a miséria econômica. Por causa dessa supremacia, pessoas racistas, policiais e políticos espancaram e assassinaram de diferentes maneiras muitos negros, principalmente aqueles suspeitos de crimes.

Quando menino, em Nova York, Cyrus vira os pais serem literalmente dilacerados durante os motins causados pelo recrutamento obrigatório, em 1863, em que hordas furiosas de homens e mulheres brancos, muitos imigrantes recém-chegados,

expressaram sua indisposição a lutar pelas causas da União e pela emancipação dos escravos atacando todos os negros que pudessem encontrar - incluindo crianças - e esartejando-os, queimando-os vivos, cobrindo-os de piche e usando todas as torturas medievais que a mente do Velho Mundo pudesse conceber (Carr, 2018, p.38-39).

De acordo com Karnal, et al, (2007), o racismo era sufocante no Sul dos Estados Unidos, e mesmo com um número alto de migração para o norte do país, ainda assim, a vida das pessoas negras no norte não era fácil, embora as cidades do Norte oferecessem maior liberdade social e possibilidades de prosperidade econômica, o preconceito racial ainda persistia, manifestando-se em práticas de exclusão e marginalização. Nessa época, bairros inteiros foram segregados de maneira informal, como o Harlem, e muitas oportunidades de emprego estavam restritas a funções subalternas. Além disso, a resistência branca à presença negra nessas regiões resultava em discriminação sistemática em hospitais, escolas e no mercado de trabalho.

Dessa forma, a mudança geográfica não significava uma ruptura total com a desigualdade racial, mas sim a substituição de um modelo de segregação explícita por um racismo estrutural que continuava a dificultar o acesso da população negra a plenos direitos e oportunidades. Diante de tantas desigualdades sociais presentes nos Estados Unidos no final do século XIX, a política estava repleta de líderes poderosos cometendo corrupção e parcerias entre políticos e policiais que se preocupavam apenas com seus interesses e exploravam imigrantes, crianças, pessoas pretas e mulheres.

O personagem Theodore Roosevelt, além de ser uma figura histórica de relevância nos Estados Unidos, funciona nas narrativas como uma alegoria das questões sociais e raciais que permeavam a sociedade americana no final do século XIX e início do XX. Historicamente, Roosevelt foi presidente entre 1904 e 1908, estabelecendo comissões e inquéritos para investigar irregularidades e criar leis que beneficiassem os trabalhadores, com foco em direitos como jornada de trabalho e benefícios laborais. No romance e na série, ele é retratado em sua função anterior, como chefe do Departamento de Polícia, com um desejo explícito de erradicar a corrupção e melhorar a qualidade de vida das pessoas, especialmente no que diz respeito à segurança pública e à proteção das crianças que estavam sendo assassinadas pelo *serial killer*.

Figura 27: Theodore Roosevelt em meio aos policiais corruptos



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

O personagem Roosevelt representa nas narrativas, um símbolo de progresso e de busca por uma sociedade mais igualitária, especialmente em um período de expansão do capitalismo nos Estados Unidos. No entanto, enquanto o romance tende a focar mais em suas tentativas de reformar a polícia e garantir segurança, a série amplifica seu papel como uma figura moral que busca enfrentar questões de desigualdade, incluindo os problemas raciais. Roosevelt, em ambas as narrativas, representa a luta contra um sistema corrompido, mas na série, seu papel é ampliado para reforçar um subtexto de injustiça social e racial, já que sua preocupação com a integridade e segurança da sociedade se estende para além das classes sociais dominantes, evidenciando também os desafios enfrentados pelos imigrantes e marginalizados.

Portanto, o personagem funciona como uma alegoria histórica que aponta para a necessidade de transformação social e combate à corrupção, mas em cada objeto esse papel se manifesta de forma diferente. Enquanto o romance oferece uma visão mais contida e focada nas suas reformas policiais, a série utiliza seu personagem para enfatizar questões raciais e sociais, alinhando-se mais com as discussões contemporâneas sobre justiça e igualdade.

Figura 28: Theodore Roosevelt enfrentando a corrupção no departamento policial



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

Enquanto Roosevelt buscava justiça, o fim da corrupção e melhorias para a sociedade como um todo, outras lideranças políticas e figuras de poder acreditavam que os imigrantes, por exemplo, poderiam sobreviver com o mínimo de dignidade, sendo tratados apenas como força de trabalho. Em contraponto a essa visão que enxerga os imigrantes como responsáveis por seu próprio sucesso ou fracasso, Karnal et al. (2007) destacam que, na história dos Estados Unidos, apesar de mobilizações políticas destinadas a forçar o governo a agir em defesa dos mais marginalizados, muitos direitos estavam sendo restringidos. Embora as mulheres estivessem conquistando o direito ao voto, muitos negros no Sul dos Estados Unidos viam esse direito ser retirado.

Além disso, políticas como a obrigatoriedade de alfabetização e residência fixa para obter trabalho prejudicavam imigrantes e pessoas de baixa renda, limitando suas oportunidades de sobrevivência no país. Esse contexto evidencia a desigualdade estrutural que permeava a sociedade americana da época, onde reformas aparentemente progressistas coexistiam com a perpetuação da marginalização de grupos vulneráveis.

Ao fazer esse recorte do contexto sociocultural do final do século XIX, tanto o romance de Carr quanto a adaptação para a série *The Alienist* (2018) expõem a realidade vivida por imigrantes, negros e suas relações com a política dos Estados Unidos. As narrativas, através de diálogos, comportamentos e imagens, refletem as profundas transformações da época, revelando as tensões sociais e as desigualdades que permeavam a sociedade.

Essas questões são tratadas de maneira a explorar os traumas e a psique dos personagens em meio a um cenário de opressão e marginalização. No romance, Carr utiliza essa realidade para adentrar o mundo interno das personagens, mostrando como a violência sistêmica e os conflitos sociais moldam o comportamento e as escolhas, especialmente no que diz respeito ao *serial killer* e sua origem traumática.

Sendo assim, ao destacar não apenas os desafios enfrentados por imigrantes e negros, mas também a condição das crianças exploradas e das identidades *queer*, ambas as narrativas expõem como as estruturas de poder e exclusão criam vítimas que se tornam invisíveis para a sociedade. Assim, a adaptação televisiva não apenas transpõe o romance, mas expande sua crítica social, consolidando a influência do *film noir* na reconfiguração do gênero policial e reforçando a relação entre violência, identidade e exclusão dentro das narrativas.

As desigualdades e as lutas dos imigrantes e negros são apresentadas visualmente, em cenários degradantes e opressivos, que reforçam o subtexto da corrupção e decadência moral. A série, não apenas retrata os dilemas sociais, mas também amplia a sensação de perigo e incerteza, utilizando os elementos visuais para sublinhar as camadas psicológicas que são exploradas mais intimamente no romance. Assim, ambos os formatos, ao seu modo, constroem uma narrativa que reflete o impacto da desigualdade e da violência, seja por meio da introspecção psicológica ou da estética visual sombria e densa.

A série e o romance, ao abordarem desigualdades sociais e retratarem as opressões enfrentadas por imigrantes e negros, estabelecem um terreno narrativo que permite aprofundar a exploração de outras formas de vulnerabilidade social. Entre elas, a infância marginalizada e a presença do *queer* se destacam, tanto como vítimas quanto como figuras que desafiam as normas sociais da época. Esses temas são fundamentais para compreender como a violência e a exclusão sistemática afetam aqueles que ocupam posições de maior fragilidade na hierarquia social, sendo o foco central da análise na discussão sobre infância, sexualidade e exclusão se conectam na narrativa das vítimas do *serial killer*.

5.3. Vulnerabilidade social e minorias: Infância, o *queer* e as vítimas do *serial killer*

De acordo com Karnal et al. (2007), desde o século XVII, muitas crianças eram raptadas na Inglaterra e vendidas como empregadas nos Estados Unidos, criando uma forma de servidão infantil. A partir dos sete anos, as crianças já se vestiam como adultos e assumiam responsabilidades equivalentes às de um trabalhador adulto, tanto dentro de casa quanto em atividades agrícolas.

Esse conceito é visualmente reforçado na série *The Alienist* (2018), onde as crianças são retratadas já vestindo roupas de adultos e realizando tarefas que exigem responsabilidades de trabalho. A série amplia essa discussão ao ilustrar como a sociedade da época via as crianças como pequenas versões de adultos, negando-lhes o direito à infância. Um exemplo disso nas narrativas, é o personagem Stevie, que, apesar de sua pouca idade, já trabalha com o alienista Laszlo Kreizler, assumindo compromissos e responsabilidades de adulto.

Essa concepção de infância, marcada pela exploração do trabalho infantil e pela ausência de uma fase intermediária entre a dependência e a vida adulta, evidencia a vulnerabilidade social a que muitas crianças estavam submetidas. No contexto do romance e da série, essa fragilidade é intensificada pela ausência de proteção institucional e pelo desprezo das autoridades para com as populações marginalizadas. Crianças pobres, órfãs e imigrantes tornavam-se alvos fáceis da violência urbana e da exploração, muitas vezes relegadas a espaços de extrema precariedade.

Figura 29: Retrato da pobreza infantil nas ruas de Nova York



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

Essa representação evidencia não apenas a falta de proteção, mas também a expectativa social de que essas crianças deveriam contribuir ativamente para o sustento e funcionamento da sociedade, mesmo em condições de extrema exploração e violência. A série expande o tema ao retratar essas crianças forçadas a amadurecer precocemente, enquanto lidam com as complexidades e perigos da vida adulta desde muito cedo.

Neste contexto, com a chegada massiva de imigrantes aos Estados Unidos na última década do século XIX, muitas famílias, desempregadas e sem lares, encontravam-se incapazes de sustentar seus filhos, forçando-os a buscar meios próprios de sobrevivência. Essas crianças acabavam sendo empurradas para situações de extrema vulnerabilidade, seja pedindo esmolas, sendo exploradas por adultos, ou, em casos mais graves, entrando no mundo da prostituição, como é retratado no romance de Carr e na série *The Alienist* (2018). As vítimas do *serial killer* nas narrativas exemplificam essa triste realidade, vivendo em bordéis e expostas a violência constante. O romance captura essa brutalidade social ao descrever a percepção pública sobre os assassinatos:

Ele foi conversar com dois homens e lhes explicou alguma coisa. Depois, os dois sujeitos foram para o meio da multidão e disseram que só estão matando garotos estrangeiros pobres. Parece que a maioria desse pessoal vem do East Side (Carr, 2018, p. 162).

Esse trecho revela o profundo desprezo pela vida dessas crianças, vistas como descartáveis por serem imigrantes pobres, refletindo o preconceito e a marginalização que enfrentavam. A análise da situação delas vai além da simples narrativa de um *serial killer*, trata-se de uma crítica social incisiva à forma como a sociedade da época tratava os mais vulneráveis.

Neste contexto, a ausência de políticas de proteção social, somada à exploração de crianças em bordéis, evidencia a negligência com que essas vidas eram encaradas. Tanto o romance quanto a série capturam essa realidade de maneira contundente, destacando como as vítimas, em sua maioria, não tinham outra escolha a não ser se sujeitar às piores formas de exploração para sobreviver. Essa discussão também amplia o tema das desigualdades estruturais e de como a violência não estava apenas nos assassinatos, mas nas condições que perpetuavam essa exploração desde a infância.

As crianças vítimas do *serial killer* em ambas as narrativas trabalhavam nos bordéis da cidade, viviam em situação de pobreza, expostas à violência e às infecções sexualmente transmissíveis. Também eram crianças que possuíam traumas de infância, considerando que algumas delas foram abandonadas pelos pais e residiam nas ruas. Dessa maneira, encontravam na prostituição, uma maneira de sobrevivência.

- É claro que a polícia se empenha ao máximo quando a vítima é respeitável e rica . Mas um garoto assim, um imigrante que se tornou carne de aluguel... tenho vergonha de dizer isso, Moore, mas não há precedentes para investigar um caso desse tipo, como você ter percebido pela atitude de Flynn. - Ele tornou a pôr as mãos nos quadris. Estou cansado disso. Nestes distritos infames, maridos e mulheres se matam, bêbados e viciados em drogas assassinam trabalhadores decentes, prostitutas são mortas e cometem suicídio às dezenas, e quase sempre isso é encarado apenas como um espetáculo macabro e divertido pelas pessoas de fora. O que é lamentável. Mas quando as vítimas são crianças assim, e a reação geral não é muito diferente do

comportamento do Flynn... por Deus, não posso deixar de me sentir em guerra com minha própria gente! Já tivemos neste ano três casos assim, e não houve o menor empenho das delegacias, muito menos dos detetives (Carr, 2018, p. 24)

Neste trecho do romance de Carr, quando os personagens ainda estão iniciando as atividades, após encontrarem a primeira vítima do *serial killer*, Theodore Roosevelt apresenta algumas preocupações com as situações macabras que ocorriam em Nova York nesta época, além da corrupção política e policial, havia outros temas que o preocupa e que foram expostos no romance e na série como: desigualdades e discriminação.

Na última década do século XIX nos Estados Unidos, a prostituição infantil emergiu como uma triste realidade social, especialmente nas áreas urbanas densamente povoadas. O rápido crescimento industrial e a urbanização descontrolada criaram condições propícias para a exploração de crianças em situações de vulnerabilidade. Meninas e meninos, muitas vezes provenientes de famílias empobrecidas ou órfãs, eram frequentemente forçados a trabalhar em bordéis sob condições desumanas. A falta de regulamentações eficazes e os desafios no controle das atividades ilícitas contribuíram para a persistência desse fenômeno social alarmante.

A prostituição infantil, tanto no romance quanto na série é representada como um resultado direto do desequilíbrio de poder entre as classes sociais. Crianças em extrema pobreza eram frequentemente vítimas de exploração sexual por parte daqueles que detinham recursos e influência. Essa exploração é agravada pelas condições de vida precárias e pela ausência de programas sociais adequados para proteger os jovens. As narrativas destacam como essas crianças, vivendo nas ruas ou em bordéis, eram deixadas vulneráveis à exploração sexual comercial sem que houvesse intervenções significativas para sua proteção.

No contexto específico das narrativas em foco, além desse retrato na rua, uma vez que, as vítimas do assassino são “raptadas” de bordéis, essa representação se torna mais enfática, levantando discussões não somente sobre prostituição, mas sobre gênero. Essa abordagem, tanto no romance quanto ressignificada na série, permite uma reflexão mais profunda sobre identidade *queer*, especialmente no que diz respeito aos jovens marginalizados que aparecem na trama. A série, ao utilizar elementos visuais como figurino e expressões faciais, não apenas amplia a complexidade dessas experiências, mas também transforma o elemento *queer* em uma presença visual e palpável dentro da narrativa.

[...] o Golden Rule oferecia apenas garotos afeminados, que se pintavam, falavam em falsete e se tratavam por nomes de mulher, deixando as outras variações do comportamento homossexual masculino para espeluncas como a de Ellison. (Carr, 2018, p.181)

Essa objetificação do *queer* ocorre por meio da construção estética dos personagens, que incorporam adereços, gestos e olhares que transcendem as convenções de gênero da época. Esses elementos visuais não apenas revelam camadas da identidade das personagens, mas também tensionam as normas sociais, criando um contraste entre a opressão do ambiente histórico e a expressão artística.

Figura 30: Adolescente retratado em bordéis da cidade



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

No romance e na série, a sexualidade dessas crianças permanece incerta, pois algumas delas sugerem identidades transgêneras, enquanto outras apenas performam traços de gênero não normativos dentro do contexto da época, tornando ainda mais complexa a leitura sobre como suas existências eram percebidas e marginalizadas na sociedade.

Nesta perspectiva, o livro *Problemas de Gênero*, de Judith Butler, publicado inicialmente em 1990, provocou uma transformação significativa no campo dos estudos feministas ao desafiar pressupostos consolidados. Ao questionar a tradicional distinção entre sexo e gênero e problematizar a noção de que o sujeito do feminismo deveria ser definido como "as mulheres", Butler introduziu a crítica à chamada "heterossexualidade compulsória", conceito que denuncia a imposição de normas sexuais por meio de instâncias reguladoras de poder, ou seja, pelo discurso hegemônico. Com essa abordagem, a autora buscava ampliar as possibilidades de construção identitária, propondo uma concepção mais fluida que abrangesse não apenas as lésbicas, mas também transexuais e intersexuais.

Ao enfatizar que todas as identidades são socialmente construídas, Butler rompeu com a visão essencialista que tradicionalmente fundamentou grande parte das teorias feministas, as quais sempre operaram com a categoria "mulher/mulheres" como sujeito político central. Para ela, a concepção desse sujeito não pode mais ser pensada de maneira fixa ou permanente, pois sua delimitação implica necessariamente processos de exclusão e naturalização. Ao rejeitar esse enquadramento, Butler contesta a ideia de um sujeito feminista universal e estável, abrindo caminho para uma compreensão mais dinâmica e plural das identidades de gênero.

Wladimir Safatle (2015) no pós-fácio “Dos problemas de gênero a uma teoria da despossessão necessária: ética, política e reconhecimento em Judith Butler” do livro: *Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética*, de Butler, explica que o termo *queer*, cujo significado original remetia a algo bizarro, excêntrico ou estranho, passou a ser utilizado de maneira pejorativa para se referir a homossexuais a partir do século XIX. No entanto, durante a década de 1980, a palavra foi apropriada por grupos LGBTQIA+ em um processo de ressignificação, no qual adquiriu um caráter positivo e identitário. Com essa mudança semântica, *queer* passou a compor a expressão “teoria *queer*”, introduzida inicialmente pela feminista italiana Teresa de Lauretis (Safatle, 2015, p. 178).

Guacira Lopes Louro (2016) em *Um corpo estranho. Ensaio sobre sexualidade e teoria queer* argumenta que o *queer* representa uma identidade sexual dissidente que não busca integração nem aceitação social. Para a autora, trata-se de uma forma de existência e pensamento que rejeita ocupar posições centrais ou servir como referência normativa. Em vez disso, *queer* desafia as regras regulatórias da sociedade, adotando a ambiguidade, a fluidez dos “entre-lugares” e a ausência de definições fixas (Louro, 2016, p. 7-8). Ela também destaca que, a partir da década de 1990, o conceito ampliou seu escopo, passando a ser empregado no campo teórico e político para designar uma postura de contestação e resistência frente às normas, aos processos de normalização e aos cânones estabelecidos (Louro, 2017, p. 37). Assim, pode-se compreender *queer* sob duas perspectivas: por um lado, como uma atitude existencial expressa em práticas transgressoras que desafiam a heteronormatividade; por outro, como uma teoria que propõe princípios e mecanismos capazes de romper com os valores impostos pelo discurso dominante.

Ao reconhecer o *queer* como uma atitude existencial, o romance e a série evidenciam como determinadas figuras desafiam as normas de gênero não apenas por sua orientação ou identidade, mas por meio de práticas que rompem com a rigidez social imposta. Paralelamente, ao incorporá-lo como um conceito teórico, a adaptação sugere que essas experiências não são apenas individuais, mas refletem um sistema de exclusão sustentado por

estruturas de poder. Dessa forma, o *queer* em *The Alienist* não se limita a uma representação estética, mas se insere como um elemento na crítica social que permeia tanto o romance quanto a série, revelando como o desvio das normas estabelecidas pode ser tanto uma expressão de resistência quanto um fator de vulnerabilidade.

Em *problemas de gênero* de Judith Butler (2010), explora a figura da *travesti* e da *drag queen*, destacando seu potencial crítico ao evidenciar a construção social do gênero. Através da performance, essas identidades parodiam a ideia de gênero, demonstrando seu caráter artificial e desestabilizando a noção de um modelo original e autêntico. Ao discutir essa questão, Butler recorre à teórica Esther Newton, reforçando a ideia de que toda identidade de gênero é, em última instância, uma construção discursiva.

Em sua expressão mais complexa, [o travesti] é uma dupla inversão que diz que a “aparência é uma ilusão”. O travesti diz [...]: “minha aparência externa é feminina, mas minha essência interna [o corpo] é masculina”. Ao mesmo tempo, simboliza a inversão oposta: “minha aparência externa [meu corpo, meu gênero] é masculina, mas minha essência interna [meu eu] é feminina” (Butler, 2010, p. 195-196).

A reflexão proposta por Judith Butler sobre a figura do *travesti* como uma dupla inversão de identidade de gênero pode ser diretamente relacionada à maneira como a literatura e a televisão constroem personagens que desafiam as normatividades de gênero e sexualidade. Ao afirmar que a “aparência é uma ilusão”, Butler (2010) evidencia como a identidade de gênero é performativa, ou seja, um conjunto de significados atribuídos culturalmente e reproduzidos socialmente, sem um fundamento essencial ou fixo. Essa noção é fundamental para a análise de personagens *queer* tanto na literatura quanto na televisão, especialmente na representação de indivíduos que transitam entre gêneros ou os desafiam de maneira subversiva.

Ao observar narrativas contemporâneas, percebe-se que a dualidade descrita por Butler, entre o corpo físico e a identidade interna, é um dos eixos centrais para a construção de personagens *queer* em narrativas audiovisuais e literárias. No caso da série *The Alienist* (2018), a ambientação no final do século XIX nos Estados Unidos impõe um cenário em que o desvio das normas de gênero e sexualidade é sistematicamente reprimido. No entanto, o próprio submundo da cidade de Nova York, retratado na trama, se torna um espaço de transgressão, onde identidades *queer* emergem, muitas vezes, sob a ameaça constante da marginalização e da violência.

Na caracterização de personagens *queer*, os trajés e as sutis expressões de desconforto ou resistência revelam as tensões que esses jovens vivenciam em um ambiente que os rejeita. Essa ressignificação visual cria uma ponte entre a identidade *queer* e as questões de

exploração e opressão, abrindo espaço para uma discussão mais ampla sobre sexualidade e como os personagens precisam navegar pela marginalização imposta pela sociedade da época.

Figura 31: Cena em que John Moore busca entender como os jovens são capturados



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

Com isso, a série não apenas adapta o conteúdo original do romance, mas também explora novos ângulos ao introduzir uma diversidade de perspectivas que ampliam a narrativa. A marginalização dessas vítimas se torna um elemento para discutir a violência física que sofrem e a violência simbólica e psicológica decorrente de suas condições sociais. A trama ganha profundidade ao expor a luta desses personagens contra uma sociedade que os relega ao submundo e os silencia, enquanto ao mesmo tempo levanta questões sobre as intersecções entre sexualidade, poder e controle social.

No romance, a forma como as vítimas são descritas está diretamente relacionada ao tratamento que recebem dos personagens ao longo da narrativa. Um dos trechos mais emblemáticos é a observação de Moore ao descrever a cena de um crime: “Digo ‘pessoa’ porque os atributos físicos eram de um rapaz adolescente, mas as roupas (pouco mais que uma blusa em que faltava uma manga) e a pintura no rosto eram de uma moça. Ou melhor, de uma mulher e de uma reputação duvidosa ainda por cima” (Carr, 2018, p. 20). Esse trecho evidencia a complexidade das vítimas, cuja identidade é constantemente questionada.. A narrativa não se limita a uma descrição superficial, mas se aprofunda na condição social

desses jovens, revelando como suas mortes refletem uma sociedade que os ignora e os condena, ao mesmo tempo em que explora suas dores.

No romance, essas questões são expostas principalmente em torno dos termos “menina” e “menino” ao se referir às vítimas do *serial killer*. Um exemplo claro disso ocorre com o personagem Marcus, que, ao encontrar uma das vítimas em um bordel, sente dificuldade em utilizar a linguagem. Essa hesitação reflete a complexidade de tratar questões de identidade de gênero no período retratado, mas também evidencia a importância de uma abordagem mais inclusiva. O uso correto da linguagem é essencial para promover a inclusão e combater a discriminação, pois ao adotar uma terminologia mais respeitosa, contribui-se para a construção de uma sociedade mais tolerante e compreensiva em relação à diversidade de identidades de gênero.

Você não se comportaria direito na presença de pessoa a quem houvesse sido vendido como escravo? Vamos esperar para ver o que as outras garotas contam. Quero dizer, garotos. - Ela sacudiu a cabeça. - Droga, até eu já estou pensando nesses termos! (Carr, 2018, p.184).

Esse trecho evidencia um dos aspectos centrais da discussão sobre identidade de gênero e sexualidade *queer*: a imposição de categorias fixas e a dificuldade em desnaturalizar a linguagem e os discursos normativos. A hesitação do personagem ao se referir às vítimas do crime investigado, meninos prostituídos que, na lógica da sociedade da época, são tratados como "garotas", demonstra não apenas o desconforto gerado pelo rompimento de normas de gênero, mas também a força da performatividade descrita por Butler (2010). A linguagem, nesse contexto, não é apenas um reflexo da realidade, mas um instrumento que regula e impõe determinadas identidades.

O trecho também insere a dimensão da violência e da objetificação dos corpos *queer* dentro da lógica do mercado sexual e da marginalização social. O questionamento sobre "comportar-se direito" diante de alguém que detém poder absoluto sobre um indivíduo remete a uma das grandes questões sobre sexualidade *queer* no século XIX: a relação entre subalternidade, exploração e desejo proibido. No romance, Carr expõe como o sistema patriarcal e heteronormativo não apenas marginaliza corpos dissidentes, mas os coloca em uma posição de vulnerabilidade extrema, associada à exploração sexual.

Na adaptação televisiva *The Alienist* (2018), essa passagem ganha ainda mais força, uma vez que a representação visual reforça a tensão entre identidade, performatividade e opressão. A escolha do figurino, da iluminação e das expressões faciais dos personagens contribui para a construção de uma atmosfera que evidencia a fragilidade da fronteira entre masculino e feminino, questionando o quanto essa categorização é, na verdade, imposta pelo

olhar normativo da sociedade. A confusão da personagem ao tentar se referir aos meninos dentro das categorias esperadas não é um erro isolado, mas sim um indício de que a linguagem e os discursos normativos são frágeis diante da complexidade das identidades *queer*.

Nesse sentido, essa passagem ressoa diretamente com a teoria *queer* ao problematizar a naturalização dos gêneros e ao demonstrar como a performatividade de gênero é constantemente regulada, questionada e, por vezes, rompida em espaços de transgressão. O estranhamento linguístico do personagem pode ser lido como um reflexo do próprio embate cultural da época, e, em certo nível, do presente entre o desejo de normatização e a inevitável ruptura que a própria existência *queer* impõe aos sistemas de poder.

A noção de identidade como um jogo de aparências também se faz presente na construção de personagens que vivem entre a performance e a ocultação, o que é recorrente em narrativas que exploram a tensão entre desejo e repressão. Em adaptações audiovisuais, como a própria série *The Alienist* (2010), a materialidade do corpo, através do figurino, das expressões faciais e da cinematografia, se torna um componente essencial na tradução dessa performance. Dessa forma, personagens que transitam entre a feminilidade e a masculinidade, que desafiam a norma heterossexual compulsória ou que incorporam a ambiguidade de gênero, reforçam a ideia de Butler (2010) de que não há uma essência original a ser descoberta, apenas representações que reiteram ou subvertem os papéis sociais estabelecidos.

Desse modo, essas análises sob a ótica *queer* proporcionam a compreensão de como a performatividade de gênero é construída e ressignificada em diferentes contextos históricos e culturais. A relação entre corpo, identidade e desejo, conforme evidenciada por Butler (2010), oferece uma chave interpretativa valiosa para a compreensão de narrativas que lidam com personagens *queer* e suas lutas para existir dentro de sistemas normativos. A *travesti*, como figura emblemática da inversão e da performance, torna-se, assim, um símbolo potente da desconstrução das fronteiras fixas entre masculino e feminino, algo que a ficção, seja literária ou televisiva, continua a explorar e problematizar em suas produções.

Esse processo, ao mesmo tempo que oferece visibilidade ao *queer* como um aspecto fundamental das narrativas contemporâneas, também enfatiza como a série transforma essas experiências em símbolos visuais, reforçando o impacto emocional e social da história. Assim, o *queer* deixa de ser apenas uma característica subentendida ou discursiva e se manifesta como uma força estética e política na construção narrativa da adaptação.

Figura 32: Personagem Stevie atuando com isca para atrair o assassino.



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

A intersecção entre a performatividade de gênero e a marginalização social torna-se ainda mais evidente quando analisa-se contextos históricos em que identidades *queer* foram não apenas reprimidas, mas também exploradas de forma sistemática. Assim, ao considerarmos a figura do travesti como símbolo da desconstrução das fronteiras entre masculino e feminino, é possível ampliar essa perspectiva para compreender como esses corpos dissidentes eram simultaneamente invisibilizados e hipervisibilizados dentro de um sistema que os relegava à clandestinidade.

Figura 33: Jovem encontrado pelos investigadores em uma das coberturas do prédio



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

A prostituição infantil homossexual nos Estados Unidos no final do século XIX era um fenômeno sombrio e alarmante, que refletia as duras condições sociais da época. Em meio às rápidas transformações urbanas e à industrialização, muitas crianças e jovens se encontravam em situações de extrema vulnerabilidade, sujeitos à exploração e desprovidos de qualquer tipo de apoio social.

Meninos que se vestiam com roupas tradicionalmente associadas ao gênero feminino e se envolviam na prostituição enfrentavam desafios ainda maiores, devido às rígidas normas de gênero e à repressão da homossexualidade. A marginalização desses jovens agravava a exploração que sofriam, evidenciando a necessidade de uma análise histórica mais sensível e empática ao abordar questões complexas, como a exploração sexual infantil, e a diversidade de identidade de gênero e orientação sexual.

A ideia de um repórter ou ensaísta social como Jake Riis - um homem empenhado em denunciar os males da cidade, e talvez levado à loucura pelo excesso de exposição ao vício - ocorreu-nos, mas, no mesmo instante, concluímos que ninguém ainda realizara uma grande cruzada na imprensa contra a prostituição infantil, e muito menos a prostituição homossexual infantil (Carr, 2018, p. 192).

Esse trecho do romance de Carr destaca a notável ausência de uma campanha jornalística significativa contra a prostituição infantil, especialmente a prostituição homossexual infantil, na sociedade da época. Ao mencionar Jake Riis, um repórter comprometido em expor os males urbanos, o romance sugere a necessidade de uma abordagem corajosa e incisiva para lidar com questões tão delicadas e urgentes. A narrativa chama a atenção para a falta de responsabilidade da imprensa em dar visibilidade às injustiças sociais, particularmente no que diz respeito à exploração infantil e à diversidade de orientação sexual. A reflexão não apenas expõe essa omissão, mas também sublinha a importância de enfrentar tais temas com honestidade e comprometimento, promovendo conscientização e fomentando a mudança social.

Essa reflexão crítica presente no romance, onde a falta de ação pública e midiática é diretamente abordada, destacando como a invisibilidade dessas questões contribuiu para a perpetuação da exploração infantil. No entanto, na adaptação televisiva, essa questão não é explicitamente levantada, deixando de explorar a crítica ao papel da imprensa e à omissão em relação à prostituição infantil homossexual. Sendo assim, a série opta por focar em outros aspectos, como o desenvolvimento dos personagens e a atmosfera visual, deixando de lado a discussão crítica sobre o papel da mídia e autoridades em enfrentar esses problemas.

Figura 34: Jovem dançando em um bordel de Nova York



Fonte: https://the-alienist.fandom.com/wiki/Kreizler_Institute

A ideia de que a homofobia muitas vezes está enraizada em experiências pessoais de negação e repressão também é abordada tanto no romance quanto na série *The Alienist* (2018). Naquela época, a sociedade impunha padrões rígidos de masculinidade, o que levava muitos homens a reprimir sua própria identidade e, como resultado, a expressar aversão ou ódio àqueles que desafiavam essas normas ao viverem abertamente como gays. Esse conflito interno era frequentemente projetado em atos de homofobia e violência. Um diálogo entre os personagens Stevie e John Moore ressalta a importância de se compreender as raízes psicológicas e sociais desse ódio, apontando para o impacto das normas de gênero na formação de preconceitos e na perpetuação da discriminação contra homens gays.

- O que eu estou pensando, sr, Moore, é que talvez ele seja mesmo um veado, e talvez também *odeie* vedados. Como aquele guarda que queria me pegar na ilha Randall.
- Não estou entendendo.
- No tribunal, quando eu estava sendo julgado por rachar a cabeça do sujeito, tentaram me fazer passar por louco dizendo que ele tinha esposa e filhos, essas coisas. Então, como podia gostar de homem? E no reformatório, quando ele pegava dois garotos se agarrando, agia com rigor. Não fui o primeiro com quem ele tentou. Pensei que talvez ele tivesse toda aquela maldade porque... porque nunca soube no fundo o que realmente era. Entende agora, sr. Moore? (Carr, 2018, p.199)

O trecho oferece uma reflexão instigante sobre a conexão entre a repressão da própria identidade sexual e a manifestação de ódio e violência contra homens gays. O personagem Stevie sugere que o guarda, embora possivelmente homossexual, não tenha revelado sua verdadeira orientação e, por isso, direciona seu ódio para aqueles que assumem abertamente sua homossexualidade.

Essa ideia de que alguns homens homossexuais internalizam o estigma social e, como resultado, expressam hostilidade contra aqueles que não reprimem sua identidade, ressalta a complexidade das questões relacionadas à autoaceitação e aos preconceitos internalizados. O conflito entre repressão pessoal e agressão externa aponta para a profundidade dos desafios que envolvem a luta contra a homofobia e a necessidade de compreensão das raízes psicológicas desses comportamentos.

Os temas como infância, identidade *queer* e prostituição, dentro do contexto de discriminação e desigualdade social apresentados nas narrativas, revela como essas questões estão intrinsecamente ligadas aos assassinatos cometidos pelo *serial killer*. As crianças exploradas nos bordéis de Nova York são personagens marcadas pela vulnerabilidade extrema, fruto de uma sociedade que marginaliza os mais pobres e, em particular, aqueles que desafiavam as normas rígidas de gênero e sexualidade. A prostituição infantil, especialmente de jovens que viviam fora das expectativas sociais de masculinidade e feminilidade, expunha essas crianças a uma dupla discriminação: não apenas por sua condição socioeconômica, mas também pela sua identidade de gênero e possivelmente de orientação sexual.

No romance e na série, a figura do *serial killer* atua como um reflexo distorcido dessas desigualdades, explorando as brechas de uma sociedade que falha em proteger seus membros mais vulneráveis. As vítimas do assassino são, em sua maioria, crianças e jovens que já vivem à margem, desprovidas de suporte social e tratadas como descartáveis. A invisibilidade social dessas vidas, agravada pela homofobia e pela ausência de proteção legal, facilita os assassinatos, pois a sociedade simplesmente não prioriza a segurança ou o bem-estar dessas minorias. Essa dinâmica cria um ciclo de exploração e violência, onde os crimes cometidos contra essas crianças refletem o desprezo que a sociedade tem por suas existências.

Além disso, a repressão da própria identidade sexual, tema explorado nas conversas entre os personagens, levanta uma questão importante sobre o impacto do estigma e da discriminação na formação de preconceitos e violência. A repressão interna de muitos personagens, revela como o ódio internalizado pode ser direcionado para aqueles que vivem suas identidades de maneira mais autêntica. A ideia de que o ódio contra homens gays pode ser uma projeção da própria negação pessoal cria uma camada de complexidade psicológica tanto para o assassino quanto para outros personagens que expressam aversão aos jovens marginalizados.

Esses assassinatos, portanto, não são apenas atos isolados de violência, mas estão profundamente enraizados em um contexto de desigualdade, discriminação e preconceitos internalizados que afetam tanto as vítimas quanto seus algozes. A ausência de políticas de

proteção e o papel negligente da mídia em expor essas injustiças reforçam a impunidade e o ciclo de violência. Assim, tanto o romance quanto a série apresentam os assassinatos como uma lente para examinar as questões mais amplas de marginalização social e as tensões entre identidade, sexualidade e poder em uma sociedade profundamente desigual.

Sendo assim, ao explorar a intersecção entre vulnerabilidade social e identidade *queer*, tanto o romance quanto a série demonstram como a repressão de gênero e sexualidade está profundamente ligada às dinâmicas de exclusão e violência institucional. A marginalização das vítimas não ocorre apenas devido à sua condição socioeconômica, mas também porque suas identidades transgridem as normas impostas pela sociedade da época.

A ausência de proteção para esses indivíduos não apenas facilita os crimes, mas também expõe como a opressão sistemática contribui para sua invisibilidade e desumanização. A série reforça essa crítica ao utilizar os códigos do *film noir* para enfatizar o isolamento e a perseguição desses personagens, demonstrando como o *queer* na narrativa vai além da representação estética e se manifesta como um elemento político e social. Assim, *The Alienist* (2018) não apenas revisita o romance policial tradicional, mas o reconstrói a partir de uma perspectiva contemporânea, promovendo uma leitura mais ampla sobre exclusão, identidade e poder.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, analisou-se como a adaptação de *O Alienista* (2018) para série de televisão recria a construção do *serial killer* e ressignifica elementos narrativos e visuais ao incorporar características do *film noir*. A discussão buscou apresentar uma trajetória da figura do *serial killer* desde sua construção nas mídias impressas até sua consolidação na literatura e no audiovisual, destacando como essas narrativas refletem medos sociais e dilemas éticos. Também se discutiu sobre os processos de adaptação, evidenciando como a série televisiva expande o romance ao adotar novas estratégias narrativas e estéticas que dialogam com convenções contemporâneas.

A relação entre a narrativa policial e a estética *noir* foi o eixo analítico para compreender a forma como a adaptação transforma a condução da investigação e insere um tom mais sombrio e crítico à sociedade. Além disso, a pesquisa demonstrou como a série amplia discussões sobre gênero, racismo, identidade queer e marginalidade, aprofundando tensões presentes no romance e ressignificando seus personagens para refletir debates atuais. Dessa forma, *The Alienist* (2018) não apenas transpõe a narrativa de Caleb Carr para o audiovisual, mas a reinscreve em um contexto que dialoga com produções culturais contemporâneas que exploram o fenômeno dos *serial killers* e suas implicações socioculturais.

A adaptação de *The Alienist* (2018) insere-se em um cenário contemporâneo em que as séries televisivas exploram cada vez mais narrativas criminais complexas, aprofundando discussões sobre a psique dos criminosos e as dinâmicas sociais envolvidas. Como aponta Hutcheon (2013), adaptações não apenas traduzem textos para novos formatos, mas também dialogam com convenções narrativas em evolução. Nesse sentido, a série compartilha traços com outras produções contemporâneas, como *Mindhunter* (2017) e *True Detective* (2014), que também se utilizam de um forte apelo visual para construir atmosferas imersivas. Assim, *The Alienist* (2018) reafirma o papel das séries televisivas como espaços privilegiados para a reinvenção do romance policial.

A análise desenvolvida permitiu confirmar a hipótese central de que a investigação, que no romance é conduzida sob uma perspectiva racional e analítica, psicológica e objetiva, assume na série um viés mais subjetivo e visual, em que o jogo de luz e sombra, os arquétipos do *film noir* e a violência estilizada assumem um papel central na construção do mistério e da tensão narrativa. Além disso, a adaptação ressignifica os papéis de gênero, ampliando a

presença feminina na trama e deslocando a abordagem da investigação para um olhar que também enfatiza as dinâmicas sociais e os impactos da violência urbana sobre personagens historicamente marginalizados.

A transposição do romance policial para o audiovisual não se limita à reprodução dos eventos narrativos, mas implica uma reconfiguração significativa de suas convenções, ao incorporar elementos estilísticos e temáticos do *film noir*, enfatizando a maneira como a série *The Alienist* (2018) transforma a estrutura investigativa do romance policial ao intensificar a ambientação sombria e o clima de corrupção e decadência institucional característico do gênero.

Além disso, essa estética utilizada na série dialoga com a reconfiguração desse estilo no audiovisual contemporâneo, onde elementos como iluminação contrastante, atmosferas opressivas e personagens moralmente ambíguos continuam sendo explorados para gerar narrativas densas e críticas. Como sugere Duarte (2015), a permanência do *noir* no cinema e na TV reflete sua capacidade de representar conflitos sociais e psicológicos atemporais. Em *The Alienist* (2018), a fusão entre narrativa policial e *film noir* reforça a sensação de decadência urbana e de corrupção estrutural, ampliando a complexidade da adaptação.

A partir das discussões, uma das principais diferenças entre o romance de Caleb Carr e a série *The Alienist* (2018) reside na abordagem da investigação e no desenvolvimento dos personagens. No romance, a narrativa segue um estilo mais introspectivo, com foco na racionalidade científica e na lógica dedutiva de Laszlo Kreizler, enquanto a adaptação televisiva incorpora uma ambientação mais sombria, um tom visualmente impactante e com problematizações sobre questões sociais.

A série expande significativamente o papel de Sara Howard, tornando-a uma figura central na investigação, em contraste com sua presença mais secundária no livro. Além disso, enquanto o romance enfatiza a ciência forense e a análise comportamental como ferramentas de resolução de crimes, a série adiciona uma camada de crítica social, abordando de forma mais explícita questões como misoginia, violência de gênero e exclusão social. Essas transformações tornam a adaptação uma produção com identidade própria, que dialoga não apenas com o romance de Carr, mas também com as expectativas e demandas do público contemporâneo.

A ampliação da personagem Sara Howard na série é um dos pontos centrais dessa transformação. O visual, o figurino e as expressões corporais da personagem reforçam a ênfase dada à sua imagem como uma mulher determinada e resiliente em um ambiente hostil. O uso de trajes elegantes e funcionais, que contrastam com a estética pesada e escura do

cenário, evidencia sua presença como uma figura de autoridade e inteligência. Além disso, a cinematografia inspirada no *film noir* destaca a personagem por meio de ângulos dramáticos, jogos de luz e sombra e closes que capturam sua expressão de introspecção e firmeza, reafirmando sua importância na narrativa como uma personagem que desafia as convenções sociais e busca autonomia dentro de um sistema que a subestima.

Enquanto no romance sua presença é limitada, a adaptação expande sua trajetória ao posicioná-la com maior ênfase como uma pioneira na investigação criminal, enfrentando barreiras impostas pelo sexismo institucional. Além disso, a série introduz uma abordagem mais complexa da violência de gênero, evidenciada tanto nas experiências de Sara quanto na forma como crimes contra mulheres são representados, realçando a vulnerabilidade feminina em um contexto social adverso. Essa resignificação reforça a conexão da narrativa com debates contemporâneos sobre desigualdade de gênero e misoginia, inserindo *The Alienist* (2018) em uma tradição de narrativas que utilizam o gênero policial para problematizar injustiças sociais.

A série também amplia significativamente a discussão sobre identidade *queer*, utilizando elementos visuais e narrativos que reforçam a marginalização e a complexidade das identidades dissidentes. Os personagens *queer*, antes secundários no romance, ganham maior profundidade na adaptação, com figurinos, enquadramentos e performances que ressaltam sua ambiguidade e tensão dentro do ambiente social opressor da Nova York do final do século XIX. O uso de iluminação contrastante e tons sombrios, característicos do *film noir*, contribui para a construção de um espaço onde a identidade *queer* se manifesta de maneira ambígua e desafiadora. Assim, *The Alienist* (2018) não apenas adapta a trama de Caleb Carr, mas a reinscreve em um contexto que dialoga diretamente com debates contemporâneos sobre identidade, infância, e exclusão social.

A adaptação do romance também pode ser vista como uma releitura histórica, na qual a Nova York do final do século XIX é reconstruída não apenas como pano de fundo, mas como um personagem ativo da narrativa. Furuzawa (2013) argumenta que a reinterpretação histórica no audiovisual carrega consigo valores e inquietações contemporâneas, e *The Alienist* (2018) se insere nesse contexto ao enfatizar desigualdades que ainda reverberam na sociedade atual. Dessa forma, a adaptação não apenas transporta a trama do romance para a televisão, mas também amplia seu impacto crítico.

A serialização da história permite que a narrativa se desenvolva de maneira mais fragmentada e aprofundada, favorecendo a imersão gradual do espectador na investigação e nos dilemas dos personagens. Como destaca Hutcheon (2013), a adaptação para diferentes

mídias envolve não apenas mudanças estilísticas, mas também estruturais, e no caso de *The Alienist* (2018), a extensão dos episódios possibilita um desenvolvimento detalhado das relações interpessoais e das dinâmicas de poder que influenciam a trama. A estrutura episódica também fortalece a tensão ao longo da narrativa, aproximando-a do modelo do romance policial serializado do século XIX.

A relação entre ficção e realidade na construção do *serial killer* é outro aspecto fundamental da adaptação. Como analisa Mark Seltzer (1998), o fascínio cultural por assassinos em série está profundamente ligado à maneira como a mídia e a literatura constroem suas figuras. *The Alienist* (2018) reforça essa construção ao explorar a percepção pública dos crimes e a forma como a imprensa sensacionalista da época contribui para a mitificação do assassino. Assim, a série não apenas reproduz um padrão narrativo consolidado, mas também questiona os mecanismos sociais que constroem essas figuras.

Nesse sentido, a adaptação expande visualmente a questão do mal e da violência, tornando a brutalidade dos crimes ainda mais impactante por meio de uma abordagem estética detalhada e imersiva. Como argumenta Schechter (2013), a representação da violência em narrativas criminais não apenas choca, mas também cumpre uma função discursiva ao evidenciar a degradação moral da sociedade retratada. Em *The Alienist* (2018), essa intensificação visual da violência não se dá de forma gratuita, mas serve para destacar a vulnerabilidade dos marginalizados e para reforçar a atmosfera sombria e opressiva que permeia a narrativa.

Nesta perspectiva, destaca-se que a originalidade deste estudo reside na abordagem intersemiótica que permite compreender como o *film noir* influencia não apenas a estética da série, mas também sua estrutura narrativa e a caracterização dos personagens. Ao contrário de outras pesquisas que se concentram na análise isolada do romance ou da série, esta investigação estabelece um diálogo entre as duas narrativas, demonstrando como a adaptação audiovisual não apenas altera a construção do *serial killer*, mas também amplia a discussão sobre temas socioculturais que adquirem maior complexidade na versão televisiva.

Dessa maneira, novas pesquisas podem também investigar a recepção de *The Alienist* (2018) pelo público e a crítica especializada, observando como as mudanças na construção narrativa foram interpretadas e quais impactos tiveram sobre a compreensão do romance policial na contemporaneidade.

Além disso, este estudo se insere no campo da crítica cultural e dos estudos narrativos ao demonstrar que adaptações literárias são processos criativos que transcendem a transposição de um meio para outro, funcionando como reinterpretações que dialogam com

novas convenções estilísticas e demandas socioculturais. A análise de *The Alienist* como um híbrido entre romance policial e *film noir* evidencia como a adaptação amplia a carga simbólica da narrativa literária, estabelecendo um diálogo entre o passado e as inquietações contemporâneas. Dessa forma, a pesquisa reafirma o papel das narrativas policiais como espaços de reflexão sobre as contradições da sociedade, consolidando a importância das adaptações audiovisuais na compreensão das transformações culturais e narrativas na era digital.

Portanto, em um plano mais geral, esta pesquisa não deve ser vista apenas como um estudo de caso sobre *The Alienist*, mas como uma proposta metodológica para a análise intersemiótica das relações entre literatura e séries de TV. O diálogo entre diferentes mídias não se restringe à adaptação de romances policiais para o cinema, mas pode ser expandido para a investigação de como outras narrativas literárias, pertencentes a distintos gêneros, são transpostas para o cinema e a televisão, ressignificando suas estruturas narrativas e estilísticas.

Sendo assim, estudos futuros poderiam aprofundar essa relação, explorando como séries e filmes adaptam textos literários não apenas para um novo meio, mas também para novas convenções estéticas e discursivas. A intersemiose permite compreender como elementos formais e temáticos se transformam na passagem entre linguagens, trazendo novas camadas de interpretação e ampliando o impacto das narrativas literárias. Assim, este estudo propõe um caminho para futuras pesquisas que investiguem a adaptação literária para o audiovisual sob múltiplas perspectivas, considerando não apenas o impacto dos gêneros narrativos na construção da imagem, mas também as possibilidades que o meio audiovisual oferece para expandir, subverter ou reconstruir as convenções da literatura.

REFERÊNCIAS

BACKDERF, Derf. **Meu Amigo Dahmer: Estudando com um Serial Killer**. Tradução de Érico Assis. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019.

BALOGH, Anna Maria. Intertextualidade e ficção na TV. In: _____. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Ed. USP, 2002.

BALMER, Delia. **Living with a Serial Killer**. Londres: Ebury Press, 2017.

BANDEIRA, Maria José de Andrade; MELO, Maria Betânia de Oliveira. **Feminismos e resistência: trajetória histórica da luta política para conquista de direitos**. Brasília: Secretaria de Políticas para as Mulheres, 2010.

BESEN, André Fonseca. Chiaroscuro e a cinematografia. In: INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO. **XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**, Volta Redonda - RJ, 22 a 24 de junho de 2017. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2017/resumos/R58-0796-1.pdf> . Acesso em: 27 nov. 2024.

BLOCH, Robert. **Psicose**. Tradução de Anabela Paiva. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2013.

CARLOS, Cássio Starling. **Em Tempo Real: Lost, 24 horas, Sex and the city e o impacto das novas séries de TV**. São Paulo: Editora Alameda, 2006.

CARR. Caleb. **O Alienista**. Tradução de Pinheiro Lemos. São Paulo: Editora Gente, 2018.

_____. **The Angel of Darkness**. London: Economica, 1998.

_____. **Killing time: a novel of the future**. London: Little, Brown, 2000.

_____. **The Lessons of Terror: A History of Warfare Against Civilians**. Nova York: Random House, 2002.

_____. **Surrender, New York**. Nova York: Random House, 2016

CHARLES, J. Rzepka. HORSLEY, Lee. **A companion to crime fiction** / edited by – (Blackwell companions to literature and culture), 2010.

COOK, Grant. **Literary Serial Killer Fiction: The Evolution of a Genre**. Canterbury University B.A. Hons. Victoria University. Thesis. Victoria University of Wellington 2017. Disponível em: https://researcharchive.vuw.ac.nz/xmlui/bitstream/handle/10063/6735/thesis_access.pdf?sequence=1 Acesso em: 10 ago. 2021

DAHMER, Lionel. **A Father's Story**. New York: William Morrow and Company, 1994.

DOUGLAS, John. OLSHAKER, Mark. **Mindhunter**. Tradução Lucas Peterson. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Ficção televisual: entre séries e seriados. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 38., 2015, Rio de Janeiro. Anais. São Paulo: Intercom, 2015.

ESQUENAZI, Jean Pierre. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.

ELLIS, Brett Easton. **American Psycho**. Vintage; 1st edition, 1991.

ESQUENAZI, Jean Pierre. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.

FRAGOSO, Abigail Rito. **Film noir: análise e identificação das características, padrões e clichés do film noir clássico**. 2016. Dissertação (Mestrado em Design e Cultura Visual) – Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário, Lisboa, 2016.

FURUZAWA, Camila Prado. **Seriam as séries policiais sintomas da sociedade contemporânea?**. Revista Sessões do Imaginário. v. 18 n. 29 (2013) Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/famecos/article/view/11955>. Acesso em: 04 mai. 2022.

GASPAR, Maria João. **Caso Sérioo: Elaboração de uma Coleção Literária de Crime Real**. 2013. Trabalho de Projeto de Mestrado (Mestrado em Edição de Texto) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/11804/1/maria%20joao%20gaspar.pdf> Acesso em: 15 mar. 2024.

HIGHSMITH, Patricia. **O Talento Ripley**. Tradução de Alvaro Hattner. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HORSLEY, Lee. **Twentieth-Century Crime Fiction**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013, p. 225-235.

_____. **a. Poética do Pós-modernismo: História, teoria, ficção**. Tradução de Zélia Baraçal de Araújo. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JENKINS, Henry. **"Quentin Tarantino's Star Wars?: Digital Cinema, Media Convergence, and Participatory Culture"**. Massachusetts. Disponível em: . Acesso em: 04 novembro 2010.

_____. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

_____. **Transmedia Storytelling. Technology Review**. Massachusetts: 2003. Disponível em: https://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html . Acesso em: 04 nov. 2022.

_____. **Using Murder: The Social Construction of Serial Homicide**. New Brunswick, NJ: Aldine Transaction, 1994.

JOST, François. **Comprender a televisão**. Trad. Elizabeth Bastos Duarte, Maria Lília Dias de Castro e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. **Do que as séries americanas são sintoma?**. Trad. Elisabeth B. Duarte e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KARNAL, Leandro; et al. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.

KINDER, Gary. **Vítima: O Outro Lado do Assassinato**. Tradução de: Dalton Caldas Rio de Janeiro: DarkSides, 2023.

KING, Anthony. **Serial Killing and the postmodern self**. Department of Sociology, Amory Building, Rennes Drives, University of <http://hhs.sagepub.com/content/19/3/109>.short Exeter, 2006.

KING, Stephen. **A coisa. (it)**. Tradução de Regiane Winarski. Suma. São Pauli, 2017.

LINDSAY, Jeff. **Dexter - a mão esquerda de Deus**. Planeta; 4ª edição. São Paulo, 2008.

LIRA, Bertrand de Souza. **Luz e sombra: uma interpretação de suas significações imaginárias nas imagens do cinema expressionista alemão e do cinema noir americano**. 2008. 326 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2008.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016

LOVECRAFT, Howard Phillip, **O horror sobrenatural na literatura**, Trad. Celso M. Paciornik – São Paulo, Iluminuras, 2007.

McFARLANE, Brian. **Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation**. Oxford: Clarendon Press; Nova York: Oxford University Press, 1996.

MACDONALD, Philip. **Mystery of dead police**. Vintage. Estados Unidos, 1933.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. Editora Perspectiva: São Paulo, 1974.

MILLERSON, G., & OWENS, J. **Video Production Handbook** (4ª ed.). Burlington: Focal Press, 2008.

MITTELL, Jason. **Complexidade narrativa na Televisão americana contemporânea**. Revista Matrizes. Ano 5 – N. 2 jan./jun. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v5i2p29-52> Acesso em: 23 jul 2023

MUNT, Sally R. **Murder by the Book?**. London: Routledge, 1994.

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

ORTEGOSA, Marcia. **Cinema noir: espelho e fotografia**. São Paulo: Annablume, 2010.

PAUBEL, Emerson F. C. **O filme “noir”**. Disponível: <<http://www.scoretrack.net/filmnoir.html>> . Acesso em: 15 jan. 2025.

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

PIERRY, Paulo Fernando Witt. **Iluminação em Fotografia: experimentação e análises de possibilidades**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/17801/Pierry_Paulo%20Fernando_Witt_2018_TCC.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acesso em: 27 nov. 2024.

PRINCE, Stephen. **Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema 1930-1968**. New Jersey: Rutgers University Press, 2003.

QUEEN, Ellery. **Cat of Many Tails**. BALLANTINE, Estados Unidos, 1995.

REIMÃO, S. L. **O que é romance policial**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

SAFATLE, Vladimir. Posfácio. Dos problemas de gênero a uma teoria da despossessão necessária: ética, política e reconhecimento em Judith Butler. In: BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética**. Tradução de Regina Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015

SANTOS, Thiara Ribeiro. **O fascínio do serial killer: protagonismo e naturalização da anormalidade em Dexter**. 2017. 232 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

SCHECHTER, Harold. **Serial Killers: A anatomia do Mal**. Trad. Lucas Magdiel. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2013.

_____, Harold; POWELL, Eric. *Ed Gein*. Tradução de Carlos Rutz. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2022.

SCHMID, David. **Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture**. Chicago: University Of Chicago Press, 2006.

SELTZER, Mark. **Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture**. New York: Routledge, 1998.

SILVA, Ana Beatriz Barbosa. **Mentes perigosas: O psicopata mora ao lado**. Principium. 3ª edição. Rio de Janeiro, 2018.

SILVER, Alain; URSINI, James. **Film noir**. Lisboa: Taschen, 2004.

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

SODRÉ, Muniz. **Teoria da literatura de massa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

STONE, Michael H.; BRUCATO, Gary. **Cruel: Índice da Maldade**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2023.

SULLIVAN, Terry; MAIKEN, Peter T. **Killer Clown Profile: Retrato de um Assassino**. Tradução de Lucas Magdiel e Mariana Branco. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019.

TELFER, Tori. **Lady Killers: Assassinas em Série: As mulheres mais letais da história.** Darkside, Rio de Janeiro, 2017.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

THOMPSON, Jim. **The Killer Inside Me.** Nova York: Fawcett Publications, 1952.

WAGNER, G. A. **The Novel and the Cinema.** Rutherford: Fairleigh Dickinson University, 1975.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural.** Trad. Márcio Serelle e Mário F. I. Viggiano. 1. ed. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, PUCMinas, 2016.

WILTENBURG, Joy. **True crime: the origins of modern sensationalism. The American Historical Review**, 109, 1377-1404, 2004. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/530930> Acesso em: 15 fev. 2023.

REFERÊNCIAS TELEVISIVAS

ARQUIVO X. Direção: Chris Carter, entre outros. Produção: Chris Carter, Glen Morgan, James Wong, entre outros. Roteiro: Chris Carter, Glen Morgan, Vince Gilligan, entre outros. Elenco: David Duchovny, Gillian Anderson, Mitch Pileggi, William B. Davis. Estados Unidos: Fox, 1993–2002. 11 temporadas, 218 episódios.

AS NOIVAS DE COPACABANA. Direção: Roberto Farias, Maurício Farias, Mauro Farias. Produção: Maurício Farias, Mauro Farias. Roteiro: Dias Gomes, com colaboração de Ferreira Gullar e Marcílio Moraes. Elenco: Miguel Falabella, Patrícia Pillar, Christiane Torloni, Reginaldo Faria, Hugo Carvana. Brasil: TV Globo, 1992. 1 minissérie (16 episódios, aproximadamente 50 min cada), son., color.

BLACK MIRROR. Criada por Charlie Brooker. Produção: Laurie Borg. Londres: House of Tomorrow, 2016.

BONES. Criação: Hart Hanson. Direção: Ian Toynton, Dwight H. Little, Jeannot Szwarc, entre outros. Produção: Hart Hanson, Barry Josephson, Stephen Nathan, entre outros. Roteiro: Hart Hanson, Stephen Nathan, Kathy Reichs, entre outros. Elenco: Emily Deschanel, David Boreanaz, Michaela Conlin, T.J. Thyne, Tamara Taylor. Estados Unidos: Fox, 2005–2017. 12 temporadas, 246 episódios.

CHIEFS. Direção: Jerry London. Produção: Jerry London, Martin Manulis, John E. Quill. Roteiro: Robert W. Lenski, baseado no romance de Stuart Woods. Elenco: Charlton Heston, Keith Carradine, Stephen Collins, Brad Davis, Billy Dee Williams. Estados Unidos: CBS, 1983. 1 minissérie (3 episódios, aproximadamente 120 min cada), son., color.

CONVERSANDO COM UM SERIAL KILLER: O PALHAÇO ASSASSINO. Direção: Joe Berlinger. Produção: Joe Berlinger, Jon Doran, Mike Mathis. Estados Unidos: Netflix, 2022. 3 episódios, 60 min cada.

CRIMINAL MINDS. Produção: Jeff Davis. Elenco: Joe Mantegna, A.J. Cook, Kirsten Vangsness, Matthew Gray Gubler, entre outros. Estados Unidos: CBS, 2005–2020. 15 temporadas, 324 episódios.

¿ES USTED EL ASESINO? Direção: Narciso Ibáñez Menta. Produção: José Caturla. Roteiro: León Cotanda, baseado na obra de Fernand Crommelynck. Elenco: Narciso Ibáñez Menta, José María Caffarel, Estanis González, José Orjas. Espanha: Televisión Española, 1967. 1 série (9 episódios, 50 min cada), son., p&b.

FRENESI. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Anthony Shaffer, baseado no romance de Arthur La Bern. Elenco: Jon Finch, Alec McCowen, Barry Foster, Billie Whitelaw. Reino Unido: Universal Pictures, 1972. 1 filme (116 min), son., color.

GAME OF THRONES. Criação: David Benioff, D.B. Weiss. Produção: Carolyn Strauss, Frank Doelger, Bernadette Caulfield, entre outros. Roteiro: David Benioff, D.B. Weiss, entre outros. Direção: Alan Taylor, Alex Graves, David Nutter, entre outros. Elenco: Emilia Clarke, Kit Harington, Peter Dinklage, Lena Headey, Nikolaj Coster-Waldau. Estados Unidos: HBO, 2011–2019. 8 temporadas, 73 episódios.

HALLOWEEN. Direção: John Carpenter. Produção: Debra Hill. Compass International Pictures. Falcon International Productions. Estados Unidos, 1978.

HANNIBAL. Criação: Bryan Fuller. Direção: David Slade, Michael Rymer, entre outros. Produção: Bryan Fuller, Martha De Laurentiis, entre outros. Roteiro: Bryan Fuller, Chris Brancato, entre outros. Elenco: Mads Mikkelsen, Hugh Dancy, Caroline Dhavernas, Laurence Fishburne. Estados Unidos: NBC, 2013–2015. 3 temporadas, 39 episódios.

IT: UMA OBRA PRIMA DO MEDO. Direção: Tommy Lee Wallace. Produção: Mark Basino, Allen S. Epstein. Roteiro: Tommy Lee Wallace, baseado no romance de Stephen King. Elenco: Tim Curry, Harry Anderson, Dennis Christopher, Richard Masur, Annette O'Toole, John Ritter. Estados Unidos: ABC, 1990. 1 minissérie (2 episódios, 187 min no total), son., color.

MEMENTO MORI. Direção: Óscar Santos, Alberto Ruiz Rojo. Produção: RTVE, Amazon Prime Video. Roteiro: Alejandro Marín, Alberto Sierra, Pablo Lara. Elenco: Juan Echanove, Manuela Vellés, Javier Peña, Francisco Ortiz. Espanha: RTVE, Amazon Prime Video, 2023. 1 temporada.

MINDHUNTER. Criação: Joe Penhall. Produção: David Fincher, Charlize Theron, Joe Penhall, entre outros. Roteiro: Joe Penhall, Jennifer Haley, entre outros. Direção: David Fincher, Asif Kapadia, Tobias Lindholm, entre outros. Elenco: Jonathan Groff, Holt McCallany, Anna Torv, Hannah Gross. Estados Unidos: Netflix, 2017–2019. 2 temporadas, 19 episódios.

O SELVAGEM. Direção: László Benedek. Produção: Stanley Kramer. Roteiro: John Paxton, baseado na história de Frank Rooney. Elenco: Marlon Brando, Mary Murphy, Robert Keith, Lee Marvin. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1953. 1 filme (79 min), son., p&b.

O SILÊNCIO DOS INOCENTES. Direção: Jonathan Demme. Produção: Kenneth Utt, Edward Saxon, Ron Bozman. Roteiro: Ted Tally. Elenco: Jodie Foster, Anthony Hopkins, Scott Glenn, Ted Levine. Estados Unidos: Orion Pictures, 1991. 1 filme (118 min), son., color.

PRIME SUSPECT. Direção: Christopher Menaul, entre outros. Produção: Lynda La Plante. Roteiro: Lynda La Plante, entre outros. Elenco: Helen Mirren, Tom Bell, John Benfield, Jack Ellis. Reino Unido: ITV, 1991–2006. 7 temporadas, 15 episódios.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Joseph Stefano, baseado no romance de Robert Bloch. Elenco: Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1960. 1 filme (109 min), son., p&b.

QUEM MATOU VICKI? (*I Wake Up Screaming*). Diretor: Humberstone, H. Bruce. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1941.

SEXTA-FEIRA 13. Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Roteiro: Victor Miller. Elenco: Betsy Palmer, Adrienne King, Harry Crosby, Kevin Bacon. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1980. 1 filme (95 min), son., color.

SLASHER. Criação: Aaron Martin. Direção: Craig David Wallace, entre outros. Produção: Aaron Martin, Greg Phillips, entre outros. Roteiro: Aaron Martin, entre outros. Elenco: Katie McGrath, Brandon Jay McLaren, Steve Byers, Dean McDermott. Canadá: Super Channel; Estados Unidos: Chiller, 2016–2017. 2 temporadas, 16 episódios.

THE ALIENIST. Criação de Cary Joji Fukunaga. Direção de Jakob Verbruggen. Produção de Anonymous Content, Paramount Television e TNT. Estados Unidos: TNT, 2018. 1 temporada.

THE FALL. Criação: Allan Cubitt. Direção: Jakob Verbruggen, Allan Cubitt. Produção: Gub Neal, Julian Stevens, Carol Moorhead. Roteiro: Allan Cubitt. Elenco: Gillian Anderson, Jamie Dornan, John Lynch, Aisling Franciosi. Reino Unido: BBC Two; Irlanda: RTÉ One, 2013–2016. 3 temporadas, 17 episódios.

THE KILLING. Direção: Veena Sud. Produção: Fox Television Studios, Fuse Entertainment. Elenco: Mireille Enos, Joel Kinnaman, Billy Campbell, Michelle Forbes. Estados Unidos: AMC, Netflix, 2011–2014. 4 temporadas, 44 episódios.

THE NIGHTMARE MAN. Direção: Douglas Camfield. Produção: Ron Craddock. Roteiro: Robert Holmes, baseado no romance *Child of Vodyanoi* de David Wiltshire. Elenco: James Warwick, Celia Imrie, Maurice Roëves, Jonathan Newth. Reino Unido: BBC Television, 1981. 1 minissérie (4 episódios, 30 min cada), son., cor.

TRUE DETECTIVE. Criação: Nic Pizzolatto. Direção: Cary Joji Fukunaga (1ª temporada), Justin Lin (2ª temporada), entre outros. Produção: Nic Pizzolatto, Scott Stephens, entre outros. Roteiro: Nic Pizzolatto, entre outros. Elenco: Matthew McConaughey, Woody Harrelson, Michelle Monaghan (1ª temporada); Colin Farrell, Rachel McAdams, Vince Vaughn (2ª temporada). Estados Unidos: HBO, 2014–2015. 2 temporadas, 16 episódios.

TWIN PEAKS. Direção: David Lynch, entre outros. Produção: David Lynch, Mark Frost. Roteiro: Mark Frost, David Lynch, entre outros. Elenco: Kyle MacLachlan, Michael Ontkean, Mädchen Amick, Sherilyn Fenn. Estados Unidos: ABC, 1990–1991. 2 temporadas, 30 episódios.

UNTIL I KILL YOU. Criação: Nick Stevens. Direção: Julia Ford. Produção: Ken Horn. Roteiro: Nick Stevens. Elenco: Anna Maxwell Martin, Shaun Evans, Kevin Doyle, Jack Franklin, Simon Harrison. Reino Unido: ITVX, 2024. 1 temporada, 4 episódios.