

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS**  
**UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO**  
**CURSO DE REALIZAÇÃO AUDIOVISUAL**

**JÚLIA DO CANTO PEREIRA HEERDT**

**A MODULAÇÃO NARRATIVA E O TRANSTORNO DISSOCIATIVO DE  
IDENTIDADE NA SÉRIE *MR. ROBOT***

**São Leopoldo**

**2021**

JÚLIA DO CANTO PEREIRA HEERDT

**A MODULAÇÃO NARRATIVA E O TRANSTORNO DISSOCIATIVO DE  
IDENTIDADE NA SÉRIE *MR. ROBOT***

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito parcial para  
obtenção do título de Bacharel em  
Realização Audiovisual, pelo Curso de  
Realização Audiovisual da Universidade  
do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS

Orientador: Prof. Ms. Vicente Nunes Moreno

São Leopoldo

2021

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Vicente Moreno, pelo imenso auxílio no desenvolvimento do trabalho, sem o qual não seria possível realizar.

Aos meus amigos, que compreenderam quando não estive presente e sempre me apoiaram com extremo carinho e afeto.

Ao Ernesto Goulart, por me auxiliar na elaboração de gráficos.

À Mara Lisboa, pela contribuição à pesquisa sobre o Transtorno Dissociativo de Identidade – e outros amparos.

À minha família, que providenciou todos os tipos de suportes para a minha formação – tanto educacional como pessoal – especialmente, ao meu pai, Fábio Heerd.

Aos professores do Curso de Realização Audiovisual da Unisinos, que construíram o alicerce do meu conhecimento referente ao cinema.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a maneira pela qual a série *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2015 - 2019) modula a narrativa a fim de representar o Transtorno Dissociativo de Identidade (TDI) do personagem Elliot Alderson. Com o intuito de compreender as implicações do transtorno na série, é efetuado anteriormente um estudo sobre a condição no âmbito médico-científico – apoiando-se, majoritariamente, na tese de doutorado de Marcello de Abreu Faria. Elabora-se também um panorama histórico da relação estabelecida entre o TDI e o cinema – analisando o retrato da patologia no universo cinematográfico, mais especificamente nos filmes: *As três faces de Eva* (1957), *Sybil* (1976), *Vestida para matar* (1980), *A cor da noite* (1994), *As duas faces de um crime* (1996), *Clube da luta* (1999), *Identidade* (2003) e *Fragmentado* (2016). Ademais, é realizado um estudo sobre conceitos narratológicos, com destaque para *meganarrador*, *enunciação* e *focalização*. Para esses, toma-se de base as teorias de autores como Casetti, Gaudreault, Genette e Jost. Em seguida, os conhecimentos desenvolvidos são aplicados em uma análise das quatro temporadas da série. Nesta etapa, acompanha-se a perspectiva cognitiva do personagem principal, de forma a investigar a influência do transtorno no discurso da narrativa.

**Palavras-chave:** Mr. Robot. Transtorno Dissociativo de Identidade. Narratologia. Discurso.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Chris em um estudo .....	24
Figura 2 - Shirley Mason mostrando seus quadros .....	25
Figura 3 - Sybil e Dra. Wilbur na terapia .....	26
Figura 4 - Bobbi.....	31
Figura 5 - Marino e Dr. Levy explicam o que ocorreu.....	31
Figura 6 - Clark, Sondra, Richie e Buck .....	33
Figura 7 - Roy após revelar o seu fingimento.....	34
Figura 8 - Tyler e O Narrador conversam na parte de trás do bar.....	36
Figura 9 - Ed cuida dos ferimentos de Alice .....	37
Figura 10 - Malcolm.....	37
Figura 11 - O Narrador compartilhando seus pensamentos.....	45
Figura 12 - Comparação entre o que ele achava que havia acontecido e o que realmente aconteceu .....	47
Figura 13 - O Narrador lista suas compras do IKEA .....	49
Figura 14 - O significado de Rosebud é revelado ao espectador.....	51
Figura 15 - Elliot derruba a câmera .....	53
Figura 16 - Visão objetiva impossível.....	54
Figura 17 - <i>The Mr. Robot Show</i> .....	58
Figura 18 - <i>Encontros e desencontros</i> .....	58
Figura 19 - Elliot e Darlene se abraçam na saída da prisão.....	59
Figura 20 - <i>Moonrise kingdom</i> .....	60
Figura 21 - Elliot na Allsafe.....	62
Figura 22 - Mr. Robot e Sam Esmail no metrô .....	64
Figura 23 - Elliot tirando o casaco .....	65
Figura 24 - Mr. Robot na saída da festa.....	66
Figura 25 - Elliot sendo punido por sua mãe .....	66
Figura 26 - Elliot e Mr. Robot no metrô .....	68
Figura 27 - Mr. Robot falando com Elliot.....	69
Figura 28 - Elliot criança e sua mãe são substituídos por Elliot adulto.....	71
Figura 29 - Elliot é baleado e cai no chão .....	73
Figura 30 - Elliot e homem mascarado encaram a câmera.....	73
Figura 31 - Elliot e Angela jantam na Allsafe.....	75

Figura 32 - Angela no fliperama .....	76
Figura 33 - Colegas de Elliot .....	76
Figura 34 - Elliot caminhando na rua.....	78
Figura 35 - Elliot segura a câmera .....	79
Figura 36 - A irmã de Elliot em sua fantasia.....	79
Figura 37 - Elliot encontra uma foto de sua família .....	80
Figura 38 - Elliot vê a lápide de seu pai .....	82
Figura 39 - Elliot pressiona Mr. Robot contra a parede .....	83
Figura 40 - Elliot e sua família na Times Square.....	84
Figura 41 - Elliot escreve no seu diário .....	86
Figura 42 - Elliot sob o efeito de anfetamina .....	86
Figura 43 - A realidade se revela .....	87
Figura 44 - O amigo imaginário de Elliot observa o ambiente .....	88
Figura 45 - Comparação entre a cena da primeira temporada e da segunda .....	89
Figura 46 - Troca de ponto de vista.....	91
Figura 47 - Mr. Robot faz Elliot cair da escada.....	92
Figura 48 - Elliot criança e sua mãe na sala de reuniões.....	93
Figura 49 - Elliot encontra a chave.....	95
Figura 50 - A versão melhorada de Elliot .....	95
Figura 51 - Mr. Robot conta a verdade para Elliot.....	96
Figura 52 - Angela revela a identidade de Elliot .....	97
Figura 53 - Os <i>alters</i> de Elliot.....	100
Figura 54 - A cena final de <i>Clube da luta</i> .....	100
Figura 55 - Os <i>alters</i> assistem a vida de Elliot .....	101
Figura 56 - O hospedeiro acorda.....	101

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Classificação em gênero dos filmes sobre TDI.....	29
---	----

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Classificação dos <i>alters</i> .....	21
Tabela 2 - O estatuto do narrador de acordo com Genette (1995).....	43
Tabela 3 - A tipologia de Focalização de acordo com Genette (1995).....	55
Tabela 4 - Classificação do TDI de acordo com Klufft (1991) .....	111
Tabela 5 - Classificação em gênero de 33 filmes sobre TDI .....	114

## LISTA DE ESQUEMAS

Esquema 1 - Classificação de Casetti.....	49
Esquema 2 - Os <i>alters</i> de Elliot.....	99

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>2 PANORAMA SOBRE O TRANSTORNO DISSOCIATIVO DE IDENTIDADE</b> .....	<b>15</b>
<b>2.1 O Transtorno Dissociativo de Identidade (TDI)</b> .....	<b>15</b>
2.1.1 Definição .....	16
2.1.2 A eterna confusão: TDI e a esquizofrenia .....	18
2.1.3 <i>Alters</i> .....	21
<b>2.2 O Cinema e o Transtorno Dissociativo de Identidade</b> .....	<b>23</b>
2.2.1 A atração do cinema pelo TDI .....	24
<b>3 NARRATIVA: MEGANARRADOR, ENUNCIÇÃO E FOCALIZAÇÃO</b> .....	<b>40</b>
<b>3.1 A Narrativa</b> .....	<b>40</b>
3.1.1 O Meganarrador .....	41
3.1.2 A Enunciação .....	48
3.1.3 A Focalização .....	54
<b>4 A NARRATIVA DISTORCIDA EM <i>MR. ROBOT</i></b> .....	<b>61</b>
<b>4.1 Primeira Temporada: “Eu me apaguei?”</b> .....	<b>61</b>
4.1.1 Episódio 1: “Olá, amigo.” .....	63
4.1.3 Episódios 7, 8, 9 e 10: CD branco .....	76
<b>4.2 Segunda Temporada: “Controle é uma ilusão?”</b> .....	<b>84</b>
4.2.1 Episódios 1, 3, 7, 9, 10 e 12: Omissão e Revelação .....	85
<b>4.3 Terceira Temporada: “A presença dele. Você também sente?”</b> .....	<b>90</b>
4.3.1 Episódios 1, 2 e 6: Ponto de vista .....	90
<b>4.4 Quarta Temporada: “Essa cadeira não é sua.”</b> .....	<b>92</b>
4.4.1 Episódios 2, 7 e 8: O outro .....	92
4.4.2 Episódios 11, 12 e 13: “Olá, Elliot” .....	95
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>103</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>106</b>
<b>FILMOGRAFIA DA PESQUISA</b> .....	<b>109</b>
<b>APÊNDICE A – CLASSIFICAÇÃO DO TDI DE ACORDO COM KLUFT</b> .....	<b>111</b>
<b>APÊNDICE B – LISTA DE 33 FILMES SOBRE TDI</b> .....	<b>114</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Desde o seu início, o cinema está completamente ligado à psicologia. No seu livro *Introdução à teoria do cinema*, Robert Stam (2003) ressalta a conexão entre o surgimento do cinema e a psicanálise. Em 1895, os irmãos Lumière projetaram seus filmes no Grand Café. Um ano após, Sigmund Freud usou pela primeira vez o termo “psicanálise”.

Um dos primeiros indivíduos a ser diagnosticado com Transtorno Dissociativo de Identidade, na época chamado de Múltipla Personalidade, foi Louis Vivet, na França em 1885. Um ano depois foi publicado o livro *O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, do autor Robert Louis Stevenson. O livro foi inspirado em casos reais, e um deles era o de Vivet. Em 1908, foi lançada a primeira adaptação cinematográfica da novela de Stevenson, o curta-metragem *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, dirigido por Otis Turner. Vinte e três anos depois, surgiu uma nova adaptação, agora intitulada *O médico e o monstro* (1931, dir. Rouben Mamoulian), aumentando ainda mais a notoriedade da história.

Não se pode negar a contribuição do universo cinematográfico ao imaginário popular, por meio de filmes e séries, conhecimentos sobre todos os tipos de assuntos se espalham. Entre esses conhecimentos estão as informações sobre saúde mental, envolvendo diferentes tipos de transtornos. Apesar de que nem todos os filmes apresentam boas representações dos transtornos mentais, vários conseguem perpetuar uma imagem positiva de diversas doenças. No prefácio do livro *Psychiatry and the cinema*, de Glen e Krin Gabbard, Irving Schneider, doutor em Medicina, destaca a forte relação entre o cinema e a psiquiatria:

Mas nenhum teria a ressonância e o poder da psiquiatria e do cinema, pois em grau incomum os dois compartilharam o mesmo assunto. Tanto o cinema quanto a psiquiatria tiveram como foco principal o pensamento, as emoções, o comportamento e, acima de tudo, a motivação humana. Em busca de seu tema comum, filmes e psiquiatria frequentemente se cruzam (SCHNEIDER, 1999, p. XV).

Segundo Stam (2003), Hugo Münsterberg lançou em 1916 *The film: a psychological study*, um dos primeiros estudos teóricos sobre o cinema, no qual defendia a ligação entre os filmes e os processos mentais. Depois disso, vários trabalhos sobre o cinema e a psicologia surgiram, como *O significante imaginário: psicanálise e cinema*, em 1977, do teórico Christian Metz.

Em 2016, *Mr. Robot* ganhou prêmios como o Globo de Ouro por Melhor Série Dramática e um *Peabody*, que premia aqueles que tenham prestado serviços públicos com excelência e qualidade. A série não apenas apresenta excelência técnica, ela retrata problemas reais em uma narrativa não tão real. Apesar de termos, atualmente, grupos de hackers como o *Anonymous*, os feitos conquistados pelo *Fscociety* são improváveis de acontecer na realidade. Por outro lado, os personagens de *Mr. Robot* têm problemas com os quais o público consegue se conectar: ansiedade, depressão, solidão, trauma. Ainda que seja extremamente interessante olhar os planos mirabolantes de Elliot tomarem forma, é mais instigante e reconfortante vê-lo lidar com as suas batalhas interiores.

Ademais, tramas psicológicas sempre me foram mais interessantes. A ligação do cinema com a psique humana é uma poderosa forma de arte. Desde pequena fiz terapia e procurei inserir em meus trabalhos a minha relação com a psicologia. Pesquisar sobre obras que façam esse tipo de ligação é muito instigante e me permite descobrir novas formas de conexão entre o cinema e a mente humana.

Segundo o *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais* (DSM-5, 2014), o Transtorno Dissociativo de Identidade (TDI), antigamente chamado de Transtorno de Múltiplas Personalidades, é “[...] caracterizado pela presença de dois ou mais estados de personalidades distintos ou uma experiência de possessão” (p. 292). Pessoas com esse transtorno sofrem com lapsos na memória, e muitos relatam acordarem em lugares sem saber como chegaram lá, dias depois da última lembrança. Esses lapsos de memória fazem parte da amnésia dissociativa e podem ocorrer tanto em eventos da vida atual do indivíduo como em eventos do passado, como por exemplo, não conseguir lembrar um certo período de sua infância. O transtorno dissociativo de identidade parece estar extremamente ligado a traumas sofridos na infância, principalmente ao abuso físico e sexual. Conforme o DSM-5, em conjunto ao TDI, algumas pessoas também sofrem “[...] com depressão, abuso de substância, automutilação, convulsões não epiléticas ou outros sintomas como comorbidade.” (p. 294).

A série televisiva *Mr. Robot* (2015 - 2019), criada por Sam Esmail, traz um novo olhar sobre os suspenses tecnológicos. O personagem principal Elliot Alderson (Rami Malek) é um engenheiro de segurança na empresa Allsafe, que no seu tempo livre, hackea as pessoas. Entretanto, esse seu *hobbie* o deixa paranoico, e ele começa a achar que está sendo perseguido. Certo dia, Elliot é recrutado por Mr. Robot (Christian

Slater) para participar de um grupo de hackers, o F Society, que tem como objetivo acabar com as corporações que controlam o mundo. Porém, no final da primeira temporada há uma revelação. Elliot é confrontado com o fato de que Darlene (Carly Chaikin), uma hacker de seu grupo, não é uma jovem qualquer, e sim a sua irmã. A partir de então, Elliot descobre que Mr. Robot é seu pai, que está morto. Por algum motivo, Elliot havia suprimido suas lembranças do passado. Na realidade, Mr. Robot é parte de Elliot, sua outra personalidade. Além disso, Elliot sofre de depressão, fobia social, comportamentos explosivos e abuso de substâncias como morfina e buprenorfina. A partir de então, temos o nosso personagem com transtorno dissociativo de identidade.

Esse tipo de transtorno já foi retratado no cinema diversas vezes. Um exemplo é o longa metragem *As três faces de Eva*, de 1957, dirigido por Nunnally Johnson. O filme conta a história de Eve White (Joanne Woodward), uma mulher recatada, que começa a sofrer de dores de cabeça, até que se vê tentando sufocar a própria filha, e então é levada a um psiquiatra. Na terapia, Eve White é diagnosticada com transtorno de múltiplas personalidades, e tem que lidar com as suas diferentes facetas. Outro filme que retrata um transtorno semelhante é *Quando fala o coração*, de 1945, dirigido por Alfred Hitchcock, que 15 anos depois iria lançar ao mundo um dos filmes mais icônicos de todos os tempos, *Psicose*, estrelado pelo personagem Norman Bates (Anthony Perkins), que também sofria de transtorno dissociativo. Assim como em *As três faces de Eva*, *Quando fala o coração* inicia-se com uma sequência explicativa sobre os conhecimentos teóricos que irão ser tratados no filme. Isso ocorria, muito provavelmente, pelo fato de que, antigamente, o estudo desses transtornos e os termos psicanalíticos não eram de conhecimento popular, e esses filmes os ajudaram a se espalharem.

Um exemplo mais recente de obra cinematográfica que apresenta um personagem com TDI é *Clube da luta* (*Fight club*, 1999, dir. David Fincher). O filme foi uma inspiração para Sam Esmail ao criar o seriado *Mr. Robot*. Além de outros pontos em comum, os dois protagonistas sofrem com TDI, têm empregos que não os satisfazem e seus *alters* estão envolvidos em planos – Tyler Durden (Brad Pitt) com o Projeto Caos, e Mr. Robot (Christian Slater) com o F Society – para acabar com os registros de cartões de crédito, eliminando as dívidas dos consumidores comuns.

Entretanto, se há tantos exemplos de obras cinematográficas que tratam desse assunto, qual o diferencial de *Mr. Robot*? Para descobriremos isso, precisamos antes

nos perguntarmos: *De que forma a série utiliza os elementos narrativos na construção do transtorno dissociativo de identidade do personagem Elliot Alderson?*

Portanto, esta pesquisa tem como objetivo geral analisar a construção narrativa do transtorno dissociativo de identidade do personagem Elliot Alderson na série *Mr. Robot*. Em vista disso, é necessário que se defina o transtorno dissociativo de identidade e contextualize o tratamento dele no cinema. Ainda, é preciso introduzir aspectos teóricos sobre a narrativa, para que possa haver um aprofundamento na análise, focando, principalmente, na elaboração da *enunciação* e da *focalização* na série. Assim, é realizada uma pesquisa do tipo qualitativa, buscando aprofundar os conhecimentos sobre a construção do transtorno dissociativo de identidade do personagem principal da série investigada.

A escolha de *Mr. Robot* como produto midiático para a pesquisa se deu pelo motivo de ser uma obra audiovisual atual que trata do transtorno dissociativo de identidade. O seriado também me impressionou bastante quando o vi e me deixou intrigada quando terminei de assistir. Além disso, a série traz elementos interessantes – tanto estéticos como narrativos – para a análise, sempre criando formas de surpreender o espectador. Ademais é uma obra muito bem recebida pela crítica e premiada por sua excelência técnica.

No segundo capítulo, intitulado “Panorama sobre o Transtorno Dissociativo de Identidade”, há um mergulho sobre as questões do transtorno dissociativo de identidade, a sua relação com o cinema e a narrativa cinematográfica. O que se pôde compreender até agora é expandido por meio de leituras e observações. No subcapítulo “O Transtorno Dissociativo de Identidade (TDI)”, são abordados os aspectos que definem a patologia, as suas diferenças para com a Esquizofrenia e suas classificações de *alters*. Para isso, são extraídas informações do *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais* (DSM-5, 2014) e da tese de doutorado de Marcello de Abreu Faria, “Transtorno Dissociativo de Identidade e Esquizofrenia: uma investigação diagnóstica”. Já no subcapítulo “O Cinema e o Transtorno Dissociativo de Identidade”, disserta-se sobre alguns filmes que apresentam personagens com TDI, ressaltando a maneira que a patologia é percebida. Assim, me apoio em artigos e na visualização desses filmes.

No terceiro capítulo, “Narrativa: Meganarrador, Enunciação e Focalização”, verso sobre os conceitos da narrativa cinematográfica, como *meganarrador*, *focalização* e *enunciação*, abordando questões sobre o narrador e o espectador – e as suas

relações com o discurso. Dessa forma, utilizo os conceitos narratológicos encontrados nas obras dos autores: André Gaudreault, François Jost, Émile Benveniste, Francesco Casetti, Federico Di Chio e Gérard Genette.

No quarto capítulo, é feita a análise da série, baseada nas teorias dos capítulos anteriores e na observação desta. Assim, é selecionado um corpus com episódios específicos que sejam apropriados para a minha pesquisa. Nesse sentido, dou preferência a episódios que contenham cenas nas quais pode-se ver uma menção ao transtorno, ou que se pode perceber a influência da condição nos acontecimentos das cenas. Momentos em que a personagem conversa com a terapeuta são essenciais para entender o funcionamento do transtorno e como ele é percebido pelos outros. Como base para a minha análise, faço uso das obras *A narrativa cinematográfica* (2009), de André Gaudreault e François Jost, e *Ensaio sobre a análise fílmica* (1994), de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. Neste último, os autores afirmam que analisar um filme é revê-lo e examiná-lo tecnicamente, o que também é válido para uma obra seriada. Dessa forma, deve-se decompor a obra em seus elementos constitutivos. Também é importante, segundo os autores, estabelecer ligações entre tais elementos para perceber como eles se juntam, formando um significante. Ainda, foi necessário contextualizar o enredo da série, o que é feito a partir da observação da série, que foi revista.

## 2 PANORAMA SOBRE O TRANSTORNO DISSOCIATIVO DE IDENTIDADE

Neste capítulo, faremos um curto panorama sobre o transtorno dissociativo de identidade, abordando desde o seu surgimento até a sua definição atual. Da mesma forma, estudaremos os diferentes *alters* – personalidades/identidades – presentes nos portadores de TDI. Em seguida, partiremos para uma investigação da relação entre a patologia e o cinema, buscando compreender como ela foi retratada no universo cinematográfico ao longo do tempo. Assim, faremos uma breve análise de oito longas-metragens com a temática do TDI: *As três faces de Eva* (1957), *Sybil* (1976), *Vestida para matar* (1980), *A cor da noite* (1994), *As duas faces de um crime* (1996), *Clube da luta* (1999), *Identidade* (2003) e *Fragmentado* (2016).

### 2.1 O Transtorno Dissociativo de Identidade (TDI)

No final do século XIX, Pierre Janet, psicólogo e neurologista francês, ao se deparar com pacientes que sofriam de sintomas como amnésia e fuga, utilizou o termo *dissociação* para relacionar tais sintomas com experiências traumáticas e a dificuldade de assimilá-las. Segundo Linda Sherby (2001), os austríacos Josef Breuer e Sigmund Freud, em um de seus textos conjuntos, reconheceram a teoria da dissociação de Janet como uma explicação para fenômenos histéricos, o que eles chamaram de *divisão do conteúdo da consciência*.

[...] a divisão da consciência, marcante nos casos clássicos sob forma de 'dupla consciência', está presente em grau rudimentar em toda histeria, e que uma tendência para essa dissociação e o surgimento de estados anormais de consciência [...] é o fenômeno básico dessa neurose (apud KLUFT, 2000, p. 271).

Entretanto, algum tempo depois, Freud se afastou dessa teoria de que a histeria era originada a partir de processos mentais passivos e passou a defender que esses processos eram, na verdade, ativos e ligados ao que ele chamou de *repressão* (GABBARD, p. 215, 2006). De acordo com Sherby (2001), haveria dois modelos da mente humana: o que se concentra em conflitos internos e a repressão ativa, e o que se concentra no trauma externo e a dissociação. Entretanto, Sherby (2001) afirma que a repressão e a dissociação são meios de defesa que podem ser encontrados em um mesmo paciente. A separação da mente em modelos distintos provocou uma falta de

comunicação entre psicanalistas – que defendiam a repressão –, e aqueles que trabalhavam com a dissociação.

O pensamento psicanalítico tradicionalmente enfocou necessidades, desejos e impulsos inconscientes associados às defesas contra eles. A fantasia intrapsíquica desempenhava um papel maior do que o trauma externo. Transtornos dissociativos e TEPT nivelaram-se, de forma que os clínicos psicodinâmicos contemporâneos hoje dão igual peso às influências patogênicas de eventos reais (GABBARD, 2006, p. 215).

Segundo Marcello de Abreu Faria (2016), apenas em 1980 o transtorno dissociativo de identidade, na época chamado de distúrbio de personalidade múltipla, tornou-se um diagnóstico oficial da Associação Americana de Psiquiatria. Já em 1994, o *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais* (DSM-IV) começou a utilizar o termo transtorno dissociativo de identidade. De acordo com Faria (2016), nas classificações internacionais de doenças mentais, o transtorno se encontra entre os Transtornos Históricos ou Histrionicos, e é considerado o nível mais extremo de dissociação.

### 2.1.1 Definição

De acordo com Faria (2016), o transtorno dissociativo de identidade é “[...] caracterizado por dois ou mais estados de personalidades que se apresentam de modo alternado, os quais são chamados de alter, autoestados ou identidades.” (apud SPIEGEL, 2015). Segundo Faria (2016), a dissociação presente no transtorno seria a divisão da identidade, que ocorre a partir de falhas integrativas do indivíduo, ou seja, não há uma integração entre a memória, o senso de identidade e a atividade corporal.

Um fator importante sobre a dissociação é a sua ligação com a hipnose. Ao longo dos anos, pôde-se notar que pacientes que sofrem de dissociação, na maior parte dos casos, são altamente suscetíveis à hipnose. David Spiegel (1990), doutor em medicina, comparou a hipnose a uma dissociação controlada estimulada em um cenário estruturado (GABBARD, p. 216, 2006).

O transtorno dissociativo de identidade ocorre devido a alterações na função integrativa da memória para pensamentos, sentimentos e/ou ações, além de uma mudança na construção do senso de identidade do indivíduo (SHERBY, 2001). Todavia, a questão mais constatada sobre o TDI é a sua correlação com o trauma, principalmente com o trauma sofrido na infância:

A dissociação permite aos indivíduos reter uma ilusão de controle psicológico quando vivenciam uma sensação de desamparo e perda do controle sobre seus corpos. As defesas dissociativas servem à dupla função de ajudar as vítimas a saírem do evento traumático enquanto ele estiver ocorrendo e a retardar a necessária elaboração, que coloca o evento em perspectiva em relação ao resto da vida do paciente (GABBARD, p. 216, 2006).

Segundo Frank W. Putnam (1992), doutor em Medicina e uma das maiores autoridades em transtornos dissociativos, o TDI é o escape quando não há escape (apud SHERBY, 2001). Além disso, segundo a autora, pesquisas mais recentes em bebês apontam para a possibilidade de que a psique não se inicia como uma unidade, que depois pode se fragmentar, mas exatamente o contrário, ela não é integrada e passa a ser um todo coeso. Sendo assim, experiências traumáticas ocorridas durante a infância podem prejudicar o processo de desenvolvimento de uma psique coesa e integrada, fragmentando estados discretos da consciência. Dentre as experiências traumáticas que podem levar à dissociação, está o abuso sexual, presente em boa parte dos indivíduos com TDI. Até certo ponto, pensava-se que a ocorrência do abuso sexual e, ou físico era uma característica necessária para o diagnóstico do transtorno dissociativo de identidade. Contudo, tornou-se claro que qualquer trauma psicológico pode levar à dissociação.

Estudos norte-americanos mostraram que 97 a 98% dos adultos com Transtorno Dissociativo de Identidade relataram abuso durante a infância e que tal abuso pode ser documentado em 85% dos adultos e 95% das crianças e adolescentes com outras formas de transtornos dissociativos. Embora estes dados estabeleçam o abuso infantil como grande causa entre pacientes norte-americanos (em algumas culturas, as conseqüências de uma guerra ou um desastre podem ter um maior papel), eles não significam que todos os pacientes sofreram abuso ou que todos os abusos relatados realmente ocorreram (SPIEGEL, 2015, p. 3).

O transtorno dissociativo de identidade é uma patologia “[...] de sintomatologia diversificada e com comorbidade” (apud DAVID, 1994). De acordo com Faria (2016), indivíduos com TDI podem sofrer de depressão, ansiedade, fobias, ataques de pânico, cefaleias, entre outros sintomas. A amnésia dissociativa também apresenta um papel importante na doença. Ela é representada pela perda de memórias que envolvam informações autobiográficas (DSM-5, 2014). Também podem ocorrer episódios de despersonalização e desrealização. A despersonalização é uma experiência na qual o indivíduo se sente desconectado de si mesmo, já a desrealização é quando o ambiente em volta do indivíduo é tido como irreal, podendo ser comparado a sensação de estar em um sonho ou ser o espectador da sua própria vida, como se estivesse

assistindo um filme (FARIA, 2016). Os sintomas podem ser divididos em negativos ou positivos e psicoformes ou somatoformes. Segundo Faria (2016), os sintomas negativos provocam perdas funcionais, então estariam nesse grupo: amnésia, paralisia, afonia e perdas de habilidades em geral. Por outro lado, os positivos são considerados intrusivos e incluem *flashbacks* e vozes. Dentro da categoria psicoforme estão: alucinações auditivas, amnésia e sensação de inserção de pensamentos externos. Já os somatoformes incluiriam: tiques nervosos, anestesia e sensações físicas relacionadas a traumas passados.

Segundo Kluft (1984), há quatro fatores causadores do transtorno dissociativo de identidade: a capacidade de dissociação, experiências traumáticas catastróficas, as formas assumidas pelas defesas dissociativas (*alters*) determinadas a partir de influências e substratos adaptativos disponíveis e, por fim, a criança não ter a presença e, ou ajuda de indivíduos cuidadores – familiares, professores, ou uma babá, por exemplo (GABBARD, 2006). De acordo com Faria (2016), o TDI pode ocorrer em qualquer idade e ficar sem um diagnóstico por muito tempo: “O diagnóstico do TDI percorre caminhos que vão desde o ceticismo de profissionais de saúde quanto a sua existência, até métodos específicos de obtenção de informações [...]” (FARIA, 2016, p. 53). Há uma discordância sobre a veracidade da doença, alguns autores afirmam que o transtorno é iatrogênico, ou seja, causado pelo próprio tratamento médico, como se ele pudesse ser induzido ao paciente.

### 2.1.2 A eterna confusão: TDI e a esquizofrenia

É comum que o transtorno dissociativo de identidade seja confundido com a esquizofrenia. Segundo Vera Poseck (2006), ao contrário do TDI, na esquizofrenia, os processos de percepção, memória, atenção e pensamentos se mantêm integrados, porém são deteriorados, ocorrendo uma completa quebra com a realidade. Ainda mais, no transtorno dissociativo de identidade, a divisão é interna, no ego, já na esquizofrenia, há uma divisão que é aparente, onde há a criação de alucinações, como vozes e/ou pessoas que não existem.

Historicamente, as desordens dissociativas têm sido confundidas com a esquizofrenia, inclusive em seus aspectos conceituais. Isso porque os sintomas de primeira ordem descritos por Schneider – inserção do pensamento, percepção delirante, alucinações auditivas, dentre outros – não são

patognomônicos da esquizofrenia, mas também característicos do TDI, anteriormente denominado “personalidade múltipla” (FARIA, 2016, p. 12).

No cinema, há uma dificuldade em diferenciar se o que estamos vendo é uma alucinação ou uma representação do conflito interno do personagem, o que pode ser observado em muitos filmes, como por exemplo, *Clube da luta* (1999), *Psicose* (1960) e *Vestida para matar* (1980). O mesmo ocorre no seriado *Mr. Robot*, onde não fica claro para o espectador se o personagem de Christian Slater é uma alucinação de Elliot ou se estamos presenciando um diálogo interno com a sua outra personalidade. Uma confusão que só é propriamente esclarecida no final da série.

A fim de compreendermos a diferença entre o TDI e a esquizofrenia, precisamos defini-la assim como definimos o TDI. Segundo Faria (2016), em 1898, Kraepelin reuniu o que antes eram transtornos isolados, a demência paranóide, a hebefrenia e a catatonia e as chamou de demência precoce, pois surgiam no início da vida. Já em 1911, Bleuler trocou o termo demência precoce pelo termo *Schizophrenia*. De acordo com Faria (2016) “[...] *schizo* vem do grego e significa divisão, e *phrenia* significa mente”. Segundo o autor, a esquizofrenia é um distúrbio psicótico, no qual o que mais fica evidente são os conflitos de relacionamentos e de afeto, a desorganização do pensamento e a dificuldade em separar a realidade da fantasia.

De acordo com Faria (2016), assim como nos transtornos dissociativos, em alguns casos, a esquizofrenia pode ser causada por um evento traumático e/ou estressores. Dessa maneira, como no TDI, a esquizofrenia pode causar lapsos de memória, associados à dissociação como forma de proteção contra eventos traumáticos. A capacidade de dissociação também aponta para a suscetibilidade à hipnose. O fator genético não é exclusivo no desenvolvimento da doença.

Em relação aos eventos estressores, podem ser citados os relacionados aos contextos intrafamiliares, de natureza específica, tais como: perdas de entes queridos (Zavaschi et al., 2002), separação permanente dos pais por motivos diversos ou divórcio, agressões físicas intermitentes etc. No tocante aos fatores traumáticos, cita-se a negligência emocional, o abandono, o desamparo e a rejeição na infância, associados ao surgimento de sintomas psicóticos ou repercussões nocivas na fase adulta (FARIA, 2016, p. 24-25).

De acordo com o DSM-5 (2014), para ser diagnosticado com esquizofrenia, o indivíduo deve experienciar dois ou mais dos seguintes sintomas durante o período de pelo menos um mês: delírios, alucinações, discurso desorganizado, comportamento grosseiramente desorganizado ou catatônico e sintomas negativos

(expressão emocional diminuída, avolia, alogia, anedonia e falta de sociabilidade)<sup>1</sup>. Sendo que pelo menos um deles deve ser delírio, alucinação ou discurso desorganizado. Segundo o DSM-5, esses sintomas “[...] envolvem uma gama de disfunções cognitivas, comportamentais e emocionais, mas nenhum [...] é patognomônico do transtorno” (2014, p. 100). Ou seja, assim como no TDI, o que caracteriza a condição não é um único sintoma, mas sim o conjunto deles.

Outra aproximação entre o transtorno dissociativo de identidade e a esquizofrenia é o fato dessas duas condições apresentarem seus respectivos subtipos<sup>2</sup>. Ainda assim, a esquizofrenia tem menos subtipos do que o TDI, que são: paranoide, hebefrênica, catatônica, indiferenciada, residual, simples e outra esquizofrenia ou não especificada. Entretanto, não irei me deter em caracterizar seus subtipos, já que não serão relevantes para a posterior análise.

Porém, algo que a diferencia do TDI é o fato de que quem sofre de esquizofrenia pode ter déficit cognitivo, prejudicando sua vida acadêmica e profissional. De acordo com Faria (2016), alguns pesquisadores defendem o déficit cognitivo como uma característica diagnóstica essencial para a esquizofrenia, ao contrário da ideia de que o déficit seja causado pelos sintomas do transtorno. Segundo Faria (2016), mais de 80% dos indivíduos com esquizofrenia são incapazes de se manterem profissionalmente e têm uma expectativa de vida reduzida dez anos em média. Além disso, outros sintomas da patologia podem ser: sensações olfativas anormais, sensações táteis aberrantes, disfunções auditivas e/ou visuais.

Portanto, em uma explicação simplificada, o que diferencia essas duas condições são suas características marcantes. Podemos reconhecer o transtorno dissociativo de identidade pela aparição de personalidades distintas. Já a esquizofrenia, pode-se percebê-la pelos comportamentos catatônicos e as alucinações visuais/auditivas.

---

<sup>1</sup> Segundo o DSM-5 (2014), a expressão emocional diminuída representa as dificuldades de se expressar, como falta de contato visual, dificuldade de demonstrar as emoções pelo rosto, de formular falas com entonação, entre outros, comprometendo a construção da ênfase emocional do discurso. Já a avolia está conectada ao impedimento de se comprometer com algo e ir até o fim. A alogia é a pobreza no discurso e a anedonia é a dificuldade em sentir prazer. Por último, a falta de sociabilidade está relacionada à carência de interesse em interações sociais.

<sup>2</sup> Ver Apêndice A para os subtipos do TDI de acordo com Kluft (1991).

### 2.1.3 Alters

Segundo Faria (2016), existe uma identidade primária, a identidade original, chamada de hospedeira ou *host*. Essa identidade tende a apresentar sinais de depressão e culpa, além de ser dependente e passiva. De acordo com a teoria estrutural da dissociação, as identidades podem ser divididas em dois grupos: a parte aparentemente normal da identidade (ANI) e a parte emocional da identidade (EI). A ANI aplica-se à identidade *host* ou hospedeiro, já a EI representa as personalidades que ainda lidam com o trauma sofrido no passado.

A divisão da identidade em apenas uma ANI e uma EI, cada qual com suas próprias perspectivas, é chamada de Dissociação Primária de Identidade. Na Dissociação Secundária, há um ANI, porém há mais de um EI. Há, ainda, a chamada Dissociação Terciária de Identidade, que envolve mais de um ANI e também mais de um EI. Essa é comum no TDI, na medida em que a personalidade original se fragmenta, tentando manter o próprio funcionamento, enquanto evita memórias traumáticas (FARIA, 2016, p. 46).

Tabela 1 - Classificação dos *alters*

Os alters de acordo com Fike (1990)	
Personalidade criança e adolescente	Tipo mais comum de alter; apresenta-se na terapia.
Personalidade protetiva ou socorrista	Protege o hospedeiro e auxilia as outras personalidades.
Personalidades negativas ou hostis	Divide-se em: personalidade perseguidora, perpetradora, vingativa e autodestrutiva.
Personalidade auxiliar com autonomia interna	Pode ser chamada de observadora, orientadora ou organizadora; vê e sabe de tudo que acontece com todas as personalidades, porém não tem emoções.
Personalidade sexo oposto e preferência sexual oposta	Presente em 75% dos indivíduos com TDI.
Personalidade de raça diferente	Apresenta características estereotipadas da raça representada.
Personalidade mais velha	A maioria dos indivíduos com TDI têm pelo menos uma personalidade mais velha.
Personalidade não-humana	Divide-se em: personalidade animal e personalidade demônica/mitológica.

Fonte: Elaborado pela autora.

De acordo com Fike (1990), podemos classificar os *alters* em: personalidade criança e adolescente, personalidade protetiva ou socorrista, personalidades negativas ou hostis, personalidade auxiliar com autonomia interna, personalidade sexo oposto e preferência sexual oposta, personalidade de raça diferente, personalidade mais velha e personalidade não-humana. Segundo Fike (1990), a

personalidade criança e adolescente é o tipo mais comum de *alter*, sendo descoberta na terapia. Essa personalidade tem o propósito de lidar com algum abuso ou sentimento que a personalidade *host* não consiga tolerar. A personalidade protetiva ou socorrista também lida com situações extenuantes a fim de resguardar o *host*, além de ajudar os outros *alters*.

As personalidades negativas ou hostis incluem personalidades perseguidoras, perpetradoras, vingativas e autodestrutivas. As personalidades perseguidoras são consideradas imagens internalizadas do abusador. Elas direcionam as suas ações contra o *self*, de forma externa ou interna. As personalidades perpetradoras se dividem em dois tipos: um tipo foi forçado pelo abusador a abusar dos outros, porém não se manifesta mais de maneira abusiva, e o outro tipo é a personalidade que continua a agir de forma abusiva ou criminosa. Entretanto, ao contrário da personalidade perseguidora, a personalidade perpetradora concentra o abuso de forma externa, machucando o corpo do indivíduo. Já a personalidade vingativa guarda a raiva do abuso e tende a verbalizá-la, buscando vingança. A personalidade autodestrutiva é geralmente encontrada em vítimas de culto, criada a fim de destruir o corpo se segredos do culto forem revelados.

A personalidade auxiliar com autonomia interna também pode ser chamada de observadora, orientadora ou organizadora. Ela tem a capacidade de ver tudo o que acontece, mas não tem emoções. As personalidades sexo oposto e preferência sexual oposta são *alters* que têm o sexo oposto ou a preferência sexual oposta ao *host*. Segundo Fike (1990), elas estão presentes em 75% dos indivíduos com TDI. Também há as personalidades de raça diferente, ou seja, esses *alters* tem uma raça distinta do *host* e adotam características estereotipadas para representar a raça. Assim como há as personalidades mais velhas. De acordo com Fike (1990), a maioria dos indivíduos com o transtorno têm pelo menos uma personalidade que é mais velha que a idade cronológica do corpo.

Por fim, há as personalidades não-humanas, que podem ser classificadas em: personalidades animais e personalidades demônicas/mitológicas. Elas servem como um método de defesa para o indivíduo. Segundo Fike (1990), em alguns casos, a personalidade animal pode estar encobrindo uma personalidade de criança, pois foi treinada a se comportar como um animal durante o abuso sexual ou até mesmo ter engajado em atividades sexuais com um animal de verdade. Já a personalidade

demônica/mitológica é comum em vítimas de cultos satânicos ou que tiveram um passado conectado ao extremo fanatismo religioso.

Cada personalidade pode ser vivenciada como se tivesse uma história pessoal distinta e própria, autoimagem e identidade própria, inclusive nomes diferentes; cada uma determina comportamentos, atitudes e sentimentos diferentes. O número de personalidades varia de 2 a 100, sendo que metade dos casos relatados na literatura se refere a indivíduos com 10 ou menos (FARIA, 2016, p. 46).

A troca entre os *alters* pode ocorrer devido a estímulos internos ou externos (SHERBY, 2001). De acordo com Faria (2016), as diferentes personalidades surgem quando o indivíduo se encontra em uma situação de estresse, ou até mesmo experienciando sintomas de depressão, raiva ou estimulação sexual. Entretanto, Faria (2016) aponta que às vezes a troca de identidade pode ocorrer de forma muito sutil, e assim só será percebida por quem conhece o indivíduo em sua profundidade.

Adiante, na análise da série, alguns tipos de *alters* serão mais importantes para o desenvolvimento da pesquisa. Entre eles estão a personalidade hospedeira, a personalidade protetiva ou socorrista, a personalidade perseguidora, a personalidade criança, a personalidade auxiliar com autonomia interna, também chamada de observadora, orientadora ou organizadora e a personalidade vingativa.

## 2.2 O Cinema e o Transtorno Dissociativo de Identidade

Diversas obras cinematográficas já trataram do transtorno dissociativo de identidade, desde o início do século XX até os dias atuais. Dessa maneira, pode-se perguntar de onde vem o interesse do cinema nesse transtorno. Conforme Vera Poseck (2006), a existência do TDI permite que o diretor(a) possa surpreender os espectadores com acontecimentos inesperados e reviravoltas, que só serão explicados no final do filme. A carta de um personagem com TDI possibilita vários caminhos ao criador da história. Além disso, admite que o mesmo ator/atriz interprete papéis diferentes em uma mesma obra, o que pode levar ao reconhecimento de premiações importantes, como foi o caso de Joanne Woodward e Ronald Coleman, que ganharam o Oscar pelas suas interpretações em respectivamente, *As três faces de Eva* (*The three faces of Eve*, 1957, dir. Nunnally Johnson) e *Fatalidade* (*A double life*, 1947, dir. George Cukor) (BYRNE, 2001). Segundo Poseck (2006), na época do

cinema mudo, por exemplo, fazia-se uso da maquiagem e do figurino para diferenciar atores que tomavam parte em papéis com mais de uma “personalidade”.

### 2.2.1 A atração do cinema pelo TDI

Apesar do suposto primeiro caso de TDI ter se dado na França, atualmente os casos mais conhecidos são de cidadãos americanos. Entre eles está o caso de Christine “Chris” Costner Sizemore, que serviu de inspiração para a criação do filme *As três faces de Eva* (*The three faces of Eve*, 1957, dir. Nunnally Johnson). O filme foi baseado no livro de mesmo nome, escrito pelos psiquiatras de Christine. A obra rendeu o Oscar a atriz Joanne Woodward que interpretou Chris, chamada de Eve no filme, e suas outras identidades. O longa-metragem é didático em sua temática, em um estilo semelhante a um documentário expositivo. Na terapia, Eve White descobre a sua *alter*, Eve Black, a qual tem uma personalidade completamente oposta. Enquanto Eve White é passiva, deprimida e recatada, Eve Black é agitada, provocante e corajosa. No filme, após um momento catártico durante a terapia, nos deparamos com uma terceira identidade, chamada Jane. Ela parece ser uma junção equilibrada das outras duas personalidades.

Figura 1 - Chris em um estudo<sup>3</sup>



Fonte: Medical College of Georgia.

<sup>3</sup> As imagens são de um estudo gravado sobre múltiplas personalidades dos doutores Corbett H. Thigpen e Hervey M. Cleckley. Na foto, cada personalidade de Chris foi instruída a escolher um vestido. Em ordem, Eve White, Eve Black e Jane. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c0OFdmWKWXw>.

Ao final do filme, apenas uma identidade permanece, a de Jane, que cuida de Sara, filha de Eve White, e se envolve com um homem que a ama e a compreende, ao contrário do ex-marido. Entretanto, a história real não terminou dessa forma. Após a integração das personalidades, Chris desenvolveu outras identidades, mais de vinte no total de sua vida, que vinham em grupos de três. Já em idade avançada, Chris conseguiu, novamente, integrar suas personalidades.

O transtorno dissociativo de identidade de Christine pode ser explicado por uma série de acontecimentos traumáticos vivenciados em sua infância. Um desses eventos aconteceu quando ela tinha apenas dois anos: Chris assistiu um corpo de um homem que havia se afogado ser retirado de uma vala e duas semanas depois viu um homem cortado ao meio em uma serraria. Eventos que certamente traumatizariam uma criança.

Um fato interessante é que sete de suas personalidades desenvolveram a habilidade de pintar, ao ponto de Chris lucrar com seus quadros. Esse não é o único caso de indivíduos com TDI, que apresentam capacidades artísticas. Shirley Ardell Mason e Kim Noble, ambas figuras conhecidas com transtorno dissociativo de identidade, também seguiram carreiras na pintura. Assim como Christine, a história de Shirley Mason foi contada no livro *Sybil* (1973), escrito por sua psiquiatra e a romancista Flora Rheta Schreiber, e após, adaptada à televisão em 1976 por Daniel Petrie.

Figura 2 - Shirley Mason mostrando seus quadros



Fonte: The New York Times.

*Sybil* (1976, dir. Daniel Petrie), como dito anteriormente, é um filme baseado no livro, de 1973, escrito por Flora Rheta Schreiber em conjunto com a Dra. Cornelia Wilbur, terapeuta da verdadeira “Sybil”, Shirley Ardell Mason. Segundo Borch-Jacobsen (1997), o livro foi o primeiro a conectar o transtorno de múltipla personalidade ao abuso na infância. No filme, Sybil é interpretada por Sally Field e a Dra. Wilbur por Joanne Woodward, que havia interpretado o papel principal em *As três faces de Eva*.

Shirley desenvolveu dezesseis personalidades distintas para lidar com o extremo abuso sexual sofrido por parte de sua mãe, quando ela era criança. Assim como no livro, o filme retrata alguns desses abusos e suas consequências. Segundo Borch-Jacobsen (1997), a mãe de Shirley a obrigava a assistir ela violar outras crianças, inseria objetos na vagina da filha e, algumas vezes, pendurava-a no ar e colocava um enema em sua uretra, enchendo a sua bexiga com água gelada. A personalidade hospedeira de Shirley não tinha memória desses acontecimentos, porém as outras identidades se lembravam do que havia acontecido e, durante a terapia, informaram à Dra. Wilbur. De acordo com Borch-Jacobsen (1997), após onze anos e 2.354 sessões de terapia, Shirley conseguiu reintegrar suas personalidades. Após o término do tratamento de Shirley, Wilbur foi trabalhar na Universidade do Kentucky, onde ela continuou sua pesquisa sobre múltipla personalidade, dissociação e estados alterados da consciência. A Dra. Wilbur viveu até o ano de 1992, e Shirley faleceu seis anos depois.

Figura 3 - Sybil e Dra. Wilbur na terapia



Fonte: *Sybil* (Daniel Petrie, 1976).

De acordo com Poseck (2006), vários profissionais consideram o filme como essencial na história do TDI. Após a publicação do livro e o lançamento do filme, muitos casos surgiram nos Estados Unidos. Segundo a autora, os indivíduos iam à mídia, alegando possuir o transtorno. Assim, quatro anos após o lançamento do filme, a Associação Americana de Psiquiatria, finalmente, reconheceu a patologia. Esse fenômeno apontou para a possibilidade de uma relação entre a mídia e o transtorno. Da mesma maneira em que há o pensamento de que a doença é iatrogênica, também se pensa que a pressão midiática pode ter influenciado o surgimento de novos casos, em virtude da suscetibilidade e sensibilidade desses indivíduos.

O caso de Sybil [...] é o mais frequentemente creditado por reintroduzir o público e os profissionais de saúde mental à síndrome da personalidade múltipla [...] O livro Sybil, com seu tratamento gráfico das amnésias, episódios de fuga, abuso infantil, e os conflitos entre os alters serviram como um modelo contra o qual outros pacientes poderiam ser comparados e compreendidos [...] O relato de Schreiber é detalhado e preciso o suficiente para servir como leitura clínica obrigatória para estudantes de MPD (PUTNAM apud BORCH-JACOBSEN, 1997, p. 2).

O caso de Shirley gerou controvérsias no campo médico. Em uma entrevista<sup>4</sup>, o Dr. Herbert Spiegel, que teve contato com Shirley por quatro anos durante seu tratamento, disse acreditar que o transtorno pode ter sido desencadeado pela falta de experiência da Dra. Wilbur com a prática de hipnose. Segundo Spiegel, Cornelia Wilbur pediu a sua ajuda com uma paciente (Shirley), que ela havia diagnosticado com esquizofrenia, porém achava que poderia estar enganada. Wilbur perguntou a Spiegel se seria possível hipnotizar um esquizofrênico, e Spiegel disse que não, pois, geralmente, eles não são suscetíveis à hipnose, mas que a tentativa era válida para delimitar o diagnóstico. Após um exame, Spiegel descobriu que Shirley era altamente hipnotizável e logo começou a fazer estudos de regressão de idade com ela, além de levá-la nas suas aulas sobre hipnose na Universidade de Columbia, como parte de sua pesquisa.

[...] um dia durante nossos estudos de regressão, Sybil disse, “Bem, você quer que eu seja Helen?” E eu disse, “O que você quer dizer?” E ela disse, “Bem quando estou com a Dra. Wilbur ela quer que eu seja Helen.” Eu perguntei, “Quem é Helen?” “Bem, é o nome que a Dra. Wilbur me deu para esse sentimento” Então eu disse, “Bem, se você quiser está tudo bem, mas não é

---

<sup>4</sup> Entrevista realizada por Mikkel Borch-Jacobsen em maio de 1995 no escritório de Herbert Spiegel, em Nova Iorque.

necessário." Comigo, Sybil preferia não "ser Helen". Com Wilbur, parecia que ela sentia uma obrigação em se tornar outra personalidade (SPIEGEL, 1995)<sup>5</sup>.

Spiegel notou que Wilbur estava nomeando aspectos ou perspectivas da vida de Shirley, transformando-os em memórias e convertendo-as a uma personalidade. Ele afirma que além da falta de conhecimento de Wilbur, que estava praticando regressões de idade, por meio da hipnose, em Shirley, havia mais um fator contribuinte para o desenvolvimento das múltiplas personalidades. Shirley leu *As três faces de Eva*, e Spiegel aponta isso como um fator importante, pois ele tem a impressão de que ela poderia ter aprendido com o livro uma maneira de expressar os seus sentimentos ruins por meio das múltiplas personalidades. Alguns ainda alegam que Shirley, para manter a atenção da terapeuta, criou essas personalidades e continuou agindo dessa maneira depois de ver o interesse de Wilbur pelo seu transtorno. Essas alegações partem, de uma forma, de uma carta que Shirley havia escrito para Wilbur em 1959, na qual ela negava ter múltiplas personalidades.

Apesar de suas controvérsias, o caso Sybil foi muito importante para o estudo do transtorno dissociativo de identidade. O livro e o filme trouxeram à tona a patologia, de uma maneira que nunca havia acontecido. Desde então, diversas obras surgiram sobre a temática e continuam sendo de interesse do público. Contudo, *As três faces de Eva* e *Sybil* são raros casos de filmes em que as personagens com TDI não são colocadas em papéis negativos, como criminosos e/ou assassinos. Além desses dois filmes temos a minissérie *Voices within: the lives of Truddi Chase* (1990, dir. Lamont Johnson), baseada na autobiografia, intitulada *When rabbit howls* (1987), de Truddi Chase. Nesses casos, as três personagens são visualizadas como vítimas, o que é algo incomum nos filmes dessa temática. É possível que isso tenha acontecido por serem baseados em histórias reais.

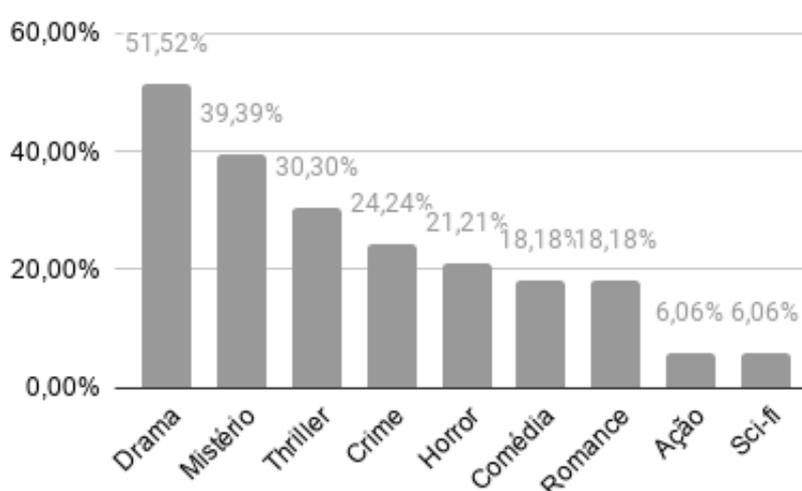
Na verdade, a maioria dos filmes apresentam uma visão deturpada e, muitas vezes, violenta do transtorno dissociativo de identidade. Conforme Peter Byrne (2001), os longas-metragens do diretor Brian De Palma, *Síndrome de caim* (*Raising cain*, 1992) e *Vestida para matar* (*Dressed to kill*, 1980) demonizam o TDI, fazendo uma

---

<sup>5</sup> Tradução nossa. Texto original: But one day during our regression studies, Sybil said, "Well, do you want me to be Helen?" And I said, "What do you mean?" And she said, "Well, when I'm with Dr. Wilbur she wants me to be Helen." I said, "Who's Helen?" "Well, that's a name Dr. Wilbur gave me for this feeling." So I said, "Well, if you want to it's all right, but it's not necessary." With me, Sybil preferred not to "be Helen." With Wilbur, it seemed she felt an obligation to become another personality.

homenagem ao filme *Psicose* (1960), com personagens com um lado “bom” e um lado “ruim”. A violência extrema relacionada ao transtorno também aparece em *Clube da luta* (*Fight club*, 1999, dir. David Fincher), no qual um indivíduo comum se torna um assassino em massa. Na realidade, de acordo com Poseck (2006), há poucos casos documentados que liguem o TDI a alguma atividade criminosa. Além do mais, com poucas exceções, a doença é tratada de uma maneira rasa, baseando-se em estereótipos e deixando de lado outros sintomas e implicações do transtorno.

Gráfico 1 - Classificação em gênero dos filmes sobre TDI



Fonte: Elaborado pela autora.

No gráfico<sup>6</sup> acima podemos ver a classificação em gênero de trinta e três filmes que abordam o transtorno dissociativo de identidade. É importante ressaltar que vários destes filmes não citam o termo TDI, e algumas vezes nem transtorno de personalidades múltiplas, mas foram escolhidos devido à semelhança dos sintomas que os personagens apresentam à patologia. Ao observar o gráfico, podemos perceber que há uma grande parte que se encaixa em *thriller*, crime e horror, apontando para a tendência do cinema em assimilar o TDI com características assustadoras e malévolas. Ainda assim, há uma percentagem ainda maior, 39,39%, que é classificada como pertencente ao gênero mistério. Isso está relacionado à

<sup>6</sup> Gráfico baseado na classificação do site IMDB (Internet Movie Database). Os filmes foram encontrados a partir de textos e pesquisas na internet sobre os filmes que abordavam o TDI de alguma maneira. A lista completa das obras utilizadas para a construção do gráfico encontra-se no Apêndice B.

propensão desses filmes em utilizar o transtorno dissociativo de identidade como um elemento surpresa. Entretanto, o uso da surpresa nem sempre é bem elaborado e pode ser visto como um ponto fraco no roteiro. Em uma entrevista ao cineasta François Truffaut, Alfred Hitchcock comenta sobre a questão da surpresa:

Estamos conversando, talvez haja uma bomba embaixo desta mesa e nossa conversa é absolutamente comum, não acontece nada de especial e, de repente: bum, explosão. O público ficou surpreso, mas até a explosão da bomba somente lhe foi mostrada uma cena banal, sem interesse. Agora, examinemos o suspense. A bomba está embaixo da mesa e o público sabe disso, talvez porque tenha visto o anarquista colocá-la aqui. O público sabe que a bomba explodirá às 13 horas e sabe que são 12h45 – há um relógio no cenário; a mesma conversa banal torna-se, subitamente, muito interessante porque o público participa da cena, ele tem vontade de dizer aos personagens que estão na tela: “Vocês não deveriam falar de coisas tão banais, há uma bomba debaixo da mesa e ela está prestes a explodir”. No primeiro caso, oferecemos ao público quinze segundos de surpresa no momento da explosão. No segundo caso, oferecemos quinze minutos de suspense (TRUFFAUT; SCOT, p. 59, 1983).

O filme *Vestida para matar* (*Dressed to kill*, 1980, dir. Brian de Palma), foi classificado como pertencente aos gêneros crime, drama e mistério. O longa, além de demonizar o transtorno dissociativo de identidade, falha no diagnóstico do personagem Elliot, que é classificado como transexual. Dr. Robert Elliot (Michael Cane) é um psiquiatra, que acredita que um de seus pacientes tenha matado Kate Miller, sua paciente, com a sua navalha. Porém quem cometeu o assassinato foi Bobbi, sua outra identidade. Ao final do filme, há uma cena na qual o detetive Marino (Dennis Franz), encarregado do caso, e o Dr. Levy (David Margulies), psiquiatra de Bobbi, explicam o que ocorreu, em um momento extremamente didático – todos estão, não por acaso, sentados em classes escolares. O Dr. Levi conta que Bobbi é transexual e queria fazer uma cirurgia de redesignação sexual, porém Elliot, seu “lado masculino” reprimia essa vontade, por isso Bobbi matou Kate Miller, pois ela provocou desejos em Elliot. Entretanto, essa explicação parece um tanto confusa, já que Elliot não tinha conhecimento de Bobbi. Na realidade, Elliot seria a identidade hospedeira e Bobbi, a personalidade sexo oposto e preferência sexual oposta. O filme não menciona os termos dupla personalidade, transtorno de personalidades múltiplas e muito menos transtorno dissociativo de identidade. Dessa maneira, além de estigmatizar alguém com sofrimento psíquico como um assassino, também ofendem a transexualidade, encaixando-a como uma doença a ser corrigida.

Figura 4 - Bobbi



Fonte: *Vestida para matar* (Brian De Palma, 1980).

Figura 5 - Marino e Dr. Levy explicam o que ocorreu



Fonte: *Vestida para matar* (Brian De Palma, 1980).

Outro filme que carrega uma imagem bastante equivocada do transtorno é *A cor da noite* (*Color of night*, 1994, dir. Richard Rush). Ele está dentro dos gêneros mistério, romance e *thriller*. Bill Capa (Bruce Willis) é um psicólogo nova iorquino que presencia o suicídio de sua paciente durante a sua sessão, o que o deixa traumatizado e com sentimento de culpa. Em razão disso, ele decide tirar um tempo do trabalho e vai para Los Angeles, onde se estabelece na casa de seu amigo Bob Moore (Scott Bakula), um psicólogo muito bem-sucedido. Bob introduz Bill ao seu grupo de terapia, no qual cada paciente tem uma questão diferente a ser trabalhada. No grupo há cinco pacientes: Sondra (Lesley Ann Warren), Richie (Jane March), Buck (Lance Henriksen), Clark (Brad Dourif) e Casey (Kevin J. O'Connor). Sondra é viciada em sexo, Richie tem dificuldade em se comunicar, Buck perdeu a esposa e a filha, Clark tem transtorno obsessivo-compulsivo e Casey é masoquista. Após Bill conhecê-los, ele e Bob conversam sobre o que Bill achou de cada um.

BOB: E Richie?  
BILL: Doido de pedra.

BOB: Perigoso?  
 BILL: Instável. Não foda com o rato na gaiola.  
 BOB: Ah, entendi. Síndrome de rato preso com a recomendação de não foda com a terapia? Posso citar você?  
 BILL: Sim, você pode. Só tome notas. Haverá um teste mais tarde.  
 BOB: Ok, estou pronto.  
 BILL: Certo, se eu diagnosticar esquizofrenia, o que você recomenda?  
 BOB: Não mexa com isso.  
 BILL: Agora você entendeu (A Cor da Noite, 1994)<sup>7</sup>.

Esse diálogo explicita a ideia de que se deve ter medo de quem sofre de alguma patologia psíquica, um pensamento equivocados. A cena é ainda mais absurda pelo fato de que é uma conversa entre dois profissionais da saúde mental, o que acaba legitimando o preconceito. Voltando ao enredo, Bob vem recebendo ameaças de morte, que se concretizam quando ele é assassinado em seu escritório. A polícia suspeita dos pacientes do grupo de terapia de Bob, e o tenente Hector Martinez (Ruben Blades) encarrega Bill de descobrir quem cometeu o assassinato. Enquanto isso, Bill se envolve amorosamente com Rose (Jane March), uma jovem sensual e misteriosa. O que se revela ao final é que Rose sofre de transtorno dissociativo de identidade, no filme chamado de transtorno de múltiplas personalidades. As outras identidades de Rose eram Richie e Bonnie, a identidade que estava em um relacionamento amoroso com quase todos os personagens, sem eles saberem. O verdadeiro Richie era irmão de Rose e Dale (Andrew Lowery), o culpado por trás dos assassinatos. Richie cometeu suicídio aos doze anos após o constante abuso de seu psicólogo, que antes havia abusado de Dale, quando ele era menor. Sentindo-se culpado, Dale começou a chamar Rose de Richie, e a obrigava a agir como tal. Assim, Rose acabou desaparecendo e Richie ficou em seu lugar, até que uma nova personalidade, Bonnie, surgiu. O filme cria situações exageradas e de todas as formas assume a posição de que tanto os profissionais da saúde mental e/ou os pacientes são perigosos. Uma crítica do Chicago Tribune, que avaliou a obra no Metacritic com uma nota de 25, resume bem o filme:

De todas as suas mentiras, a pior pode ser que "Cor da Noite" perpetua a noção de que as pessoas que procuram terapia são mais perigosas para as outras do que as que não procuram. O filme também faz uma ligação direta entre o

---

<sup>7</sup> Tradução nossa. Texto original: BOB: "What about Richie?", BILL: "Genuine nut case.", BOB: "Dangerous?", BILL: "Volatile. Don't fuck with a trapped rat.", BOB: "Oh, I see. Trapped rat syndrome with a recommendation of a non-fuck with therapy? Can I quote ya on that?", BILL: "Yes, you may. Just take notes. There'll be a pop quiz later.", BOB: "Okay, I'm ready.", BILL: "All right, if I diagnose a schizophrenia, what do you recommend?", BOB: "Don't fuck with it.", BILL: "Now you got it."

apetite sexual e a violência (SISKEL, 1994).

Figura 6 - Clark, Sondra, Richie e Buck



Fonte: *A cor da noite* (Richard Rush, 1994).

*As duas faces de um crime* (*Primal fear*, 1996, dir. Gregory Hoblit) é outra obra que aborda o TDI. Ela está classificada como pertencente aos gêneros crime, drama e mistério. Aqui o problema se dá de outra maneira. Quando o Arcebispo Rushman (Stanley Anderson) é brutalmente assassinado, Martin Vail (Richard Gere), um notável advogado, logo assume a posição de defender Aaron Stampler (Edward Norton), um coroinha de dezenove anos acusado de cometer o crime, após fugir da cena coberto em sangue. Aaron conta para Vail que ele não estava sozinho com o Arcebispo. Ele havia visto uma figura cometendo o assassinato antes de ter um de seus apagões. O advogado começa acreditar em Aaron, que aparenta ser um garoto inocente e sem motivos para matar Rushman. Porém, vem à tona uma fita VHS do Arcebispo Rushman, na qual ele força Aaron, um outro coroinha e Linda, uma adolescente a praticarem atos sexuais em frente à câmera. Em uma consulta com a neuropsicóloga (Frances McDormand) designada por Vail para analisar Aaron, indícios de uma outra personalidade surgem. Ao perguntar sobre a fita, Martin é confrontado com a segunda identidade de Aaron, Roy, que admite ter matado Rushman, sem remorsos.

DRA. MOLLY: Não foi ele. Aaron não faz ideia do que aconteceu ali. Eu via os sinais, os grandes. Passado de maus tratos, desmaios repetidos, pensamento desconexo. Ele é ambidestro. Tentei lhe dizer.

VAIL: Pode estar encantada, mas eu estou ferrado. Perderei a causa.

DRA. MOLLY: É um caso clássico de múltipla personalidade. Eu testemunho. Ele é louco.

VAIL: Não posso. Não dá para mudar a alegação no meio do julgamento. A juíza nunca permitiria. Insanidade é fogo para provar.

DRA. MOLLY: Tudo bem. Minha opinião profissional: Não estamos lidando com um criminoso. É um garoto doente. Ele está sentado na cela e o lugar dele não é lá (*As duas faces de um crime*, 1996).

Nesse momento, podemos pensar que ao menos o diagnóstico é correto e a psicóloga se preocupa com o paciente. Porém, logo o filme perde sua credibilidade médica. No julgamento, influenciado por Vail, Roy aparece e ataca a promotora Janet Venable (Laura Linney). Após esse episódio, a juíza decide por dispensar o júri em favor de uma sentença direta e uma alegação de inocência por motivo de insanidade. Ao que parece ser um final feliz, Vail vai contar a notícia para Aaron, que diz que não se lembra do que aconteceu no tribunal. Entretanto, assim que Vail deixa a cela, Aaron pergunta como está a promotora, e Vail percebe a falha de Aaron. Cansado de fingir, Aaron revela que ele mentiu sobre sua situação e que, na verdade, nunca houve um “Aaron” e sim um “Roy”. Ele assassinou o arcebispo e Linda, e para se defender fingiu insanidade. Essa resolução descredibiliza o transtorno, reforçando a noção de que a condição é apenas um fingimento.

Figura 7 - Roy após revelar o seu fingimento



Fonte: *As duas faces de um crime* (Gregory Hoblit, 1996)

Três anos depois é lançado mais um filme com um personagem com transtorno dissociativo de identidade, e dessa vez com o mesmo ator de *As duas faces de um crime*, Edward Norton: *Clube da luta* (*Fight club*, 1999, dir. David Fincher), classificado como drama. Edward Norton interpreta o papel do Narrador, um homem que vem sofrendo de insônia, até que, por incentivo do seu médico, começa a visitar um grupo de apoio para vítimas de câncer no testículo. O grupo lhe ajuda a liberar as suas emoções e ele volta a dormir. Assim, ele se torna viciado em grupos de apoio, e logo participa de todos. Entretanto, seu método de cura para insônia é interrompido quando a “turista” Marla Singer (Helena Bonham Carter) se junta ao grupo de câncer testicular e, sem demora, a todos os outros grupos. Ele não consegue se concentrar na

presença de Marla, que a lembra de sua farsa. Então, eles discutem e resolvem dividir os grupos de apoio, três para cada um. Em uma de suas viagens a trabalho, o Narrador conhece Tyler Durden (Brad Pitt), um vendedor de sabão caseiro, que lhe chama a atenção. Quando volta ao seu prédio, o Narrador se depara com o seu apartamento completamente destruído por uma explosão. Ele pega um cartão com o número de telefone que Tyler lhe deu e o liga. Assim, o Narrador vai morar com Tyler em sua mansão decrépita e abandonada. Em seguida, os dois criam um clube de luta embaixo de um bar, onde homens se agredem violentamente. O clube fica famoso e se espalha por todo o país. Enquanto isso, Tyler Durden comanda uma organização anticapitalista, com os participantes do clube, sob o nome “Projeto Caos”, com o intuito de destruir as sedes das empresas de cartão de crédito, apagando o registro de débito. A situação se complica quando Bob (Meat Loaf), amigo do Narrador, é morto, levando-o a querer acabar com o projeto. Nessa sua tentativa, o Narrador se depara com indícios de que ele é Tyler Durden. Em um quarto de hotel, Tyler lhe explica o que aconteceu:

TYLER: Você estava procurando por uma forma de mudar de vida. Você não podia fazer isso sozinho. Tudo o que você queria ser, eu sou. Pareço como você quer parecer. Fodo como você quer foder. Sou inteligente, capaz e, mais importante, sou livre em formas que você não é (Clube da luta, 1999).

Há uma explicação rasa sobre o surgimento do transtorno de Tyler, a única dada no filme, que se resume em: uma pessoa está insatisfeita com a sua vida, então sua solução é criar um *alter ego* para suprimir suas vontades, que acaba se tornando um terrorista. Ao menos, nesse caso, a explicação não vem de um especialista e sim do próprio Tyler. O que se pode deduzir é que o Narrador é a personalidade hospedeira, que tem perda de memória quando sua outra personalidade assume, a de Tyler, uma personalidade negativa ou hostil. Ao final do filme, há uma cena ao mesmo tempo cômica e violenta, na qual Tyler e o Narrador lutam entre si, ou seja, uma pessoa lutando contra ela mesma. Esse é o tom da obra inteira, um comentário irônico sobre a crua brutalidade da vida moderna. Provavelmente essa deva ser a melhor maneira de encarar o filme, ao invés de procurar por literalidades, seja na forma em que percebemos o enredo, ou como no modo que o transtorno do personagem é delineado.

Figura 8 - Tyler e O Narrador conversam na parte de trás do bar



Fonte: *Clube da luta* (David Fincher, 1999).

Um dos filmes mais recentes que tratam sobre o TDI é *Identidade* (*Identity*, 2003, dir. James Mangold). A obra é classificada como mistério e *thriller*. O psiquiatra Dr. Malick (Alfred Molina) analisa o diário de Malcolm Rivers (Pruitt Taylor Vince), acusado de cometer vários assassinatos, e acredita que pode ajudar o seu caso. Uma nova audiência é marcada para que Malick defenda Rivers. Enquanto isso, um grupo de onze estranhos, devido a uma tempestade, estão presos em um motel no meio do deserto. Entre eles estão: Larry (John Hawkes), o encarregado do motel; Ed (John Cusack), um ex-policia, que agora trabalha como motorista de limusine; Caroline (Rebecca de Mornay), uma atriz famosa e empregadora de Ed; Timmy (Bret Loehr), filho de Alice (Leila Kenzie), que foi atropelada por Ed e está gravemente ferida; George (John C. McGinley), marido de Alice e padrasto de Timmy; Paris (Amanda Peet), uma prostituta; os recém-casados Lou (William Lee Scott) e Ginny (Clea DuVall); o policial Rhodes (Ray Liotta) e o prisioneiro Robert (Jake Busey), que estava sendo escoltado por Rhodes para uma nova instituição. Ao passo que esperam pelo fim da tempestade, Caroline é brutalmente assassinada e o grupo acha que o culpado é Robert, o prisioneiro que conseguiu se soltar. Porém, mesmo após capturarem Robert de volta, os assassinatos continuam acontecendo. Na audiência, Malick explica que Malcolm tem transtorno dissociativo de identidade, abrigando dez personalidades distintas. Então, Malick faz surgir uma das personalidades, Ed, e conta para ele que os eventos no motel estão ocorrendo dentro de sua mente. Além disso, Malick pede que Ed encontre a personalidade do assassino e a elimine. Ed volta ao motel, em sua mente, e mata Rhodes, quem ele acredita que seja o assassino, porém acaba morrendo também. Sendo assim, a única personalidade que sobra é a de Paris.

Pensando que a personalidade hostil tivesse sido eliminada, o juiz manda Malcolm para uma instituição mental. Todavia, Timmy, que estava desaparecido, volta e mata Paris, e depois, Malick, no caminho para a instituição.

Ao contrário do *Clube da luta*, *Identidade* não usa o transtorno para tecer um comentário sobre a sociedade, mas apenas para suportar uma narrativa frágil, com um final “surpreendente”. As personalidades de Malcolm são desconexas, não apresentando uma relação com o hospedeiro, o que as tornam inverossímeis. Além disso, não fica claro quando Malcolm teria cometido tais assassinatos, muito menos onde e quem foram as vítimas. Dessa forma, o filme se baseia no transtorno do personagem, entrando em sua mente, e o colocando em uma posição de sociopata, mais uma vez reforçando a ideia de que pessoas com sofrimento psíquico são perigosas.

Figura 9 - Ed cuida dos ferimentos de Alice



Fonte: *Identidade* (James Mangold, 2003)

Figura 10 - Malcolm



Fonte: *Identidade* (James Mangold, 2003)

O filme mais recente<sup>8</sup> lançado sobre TDI foi *Fragmentado* (*Split*, 2016, dir. M. Night Shyamalan), classificado como horror e *thriller*. Uma diferença dele para os outros filmes é que desde o início, o espectador tem conhecimento do transtorno do antagonista, Kevin (James McAvoy), descartando a utilização do TDI como elemento surpresa. No filme, Kevin sequestra três garotas, que serão dadas para A Besta, sua vigésima quarta personalidade. Enquanto isso, a terapeuta de Kevin, Dra. Karen Fletcher (Betty Buckley), está em uma conferência com outros profissionais e fala sobre suas experiências com pacientes que sofrem de TDI. Ela afirma que esses indivíduos têm a capacidade de mudar a química do corpo com os seus pensamentos. Com o aparecimento da Besta, a única sobrevivente é Casey (Anya Taylor-Joy). A Dra. Karen tenta impedir Kevin, mas é tarde demais, e a Besta a mata também. Entretanto, antes de morrer, Karen deixa um bilhete instruindo para que digam o nome “Kevin Wendell Crumb”. Casey grita o nome de Kevin, repetidamente, e ele volta à identidade hospedeira. Kevin pede que Casey pegue uma arma para matá-lo, porém A Besta volta e Casey tenta fugir. Ela se prende em uma cela, mas A Besta torce as barras para entrar, até que ela nota as cicatrizes no corpo de Casey e a declara como pura. Assim como Kevin, Casey havia sofrido abusos na infância. Então, A Besta a deixa em paz e vai embora.

Nesse caso, ao invés do indivíduo que sofre com transtorno dissociativo de identidade ser percebido como um criminoso e/ou assassino, ele é visto como um monstro. Até mesmo a terapeuta de Kevin afirma que é possível que o paciente mude a química do corpo, como se ele pudesse se transformar.

Apesar da abundância de filmes com esse assunto, o interesse pelo TDI continua. Um novo filme com a temática já está sendo produzido e será protagonizado pelo ator Leonardo DiCaprio. O longa se chamará *The crowded room*, baseado em um livro escrito sobre Billy Milligan, a primeira pessoa a conseguir usar o transtorno de personalidade múltipla, como era chamado na época, em sua defesa no tribunal. Ele foi acusado por roubo e pelo estupro de três mulheres no campus da Universidade Estadual de Ohio. A proposta do filme é parecida com *As duas faces de um crime* (1996), porém, aqui será contada uma história verídica e se espera que não haja uma visão negativa do transtorno.

---

<sup>8</sup> Pesquisa realizada em dezembro de 2020.

Vamos recapitular o que foi visto neste capítulo. Dois filmes, *Sybil* (1976) e *As três faces de Eva* (1957) foram baseados em casos reais. Esses filmes trataram as personagens como vítimas e tiveram um final feliz. O restante dos filmes tiveram uma visão negativa e violenta do transtorno. Em *Vestida para matar* (1980), *As duas faces de um crime* (1996), *Clube da luta* (1999), *Identidade* (2003) e *Fragmentado* (2016), os personagens são assassinos, sendo que neste último, ele é retratado como uma criatura monstruosa. Em todos esses e *A cor da noite* (1994), exceto *Fragmentado* (2016) e as duas biografias, há a utilização do TDI como elemento surpresa. Apenas em *As três faces de Eva* (1957), *Sybil* (1976), *A cor da noite* (1994), *Identidade* (2003) e *Fragmentado* (2016), o diagnóstico é correto. Com as ressalvas de que a causa do transtorno em *A cor da noite* (1994) é inverossímil, a construção do transtorno em *Identidade* (2003) é insuficiente e as implicações do TDI em *Fragmentado* (2016) são exageradas. Já em *Vestida para matar* (1980), o diagnóstico é equivocado, em *As duas faces de um crime* (1996) há um falso diagnóstico e em *Clube da luta* (1999), o mais próximo de uma definição do transtorno vem das palavras do próprio *alter*.

### 3 NARRATIVA: MEGANARRADOR, ENUNCIÇÃO E FOCALIZAÇÃO

Nesse capítulo iremos nos concentrar em compreender os conceitos relativos à narrativa cinematográfica. Para tal, vamos recorrer a importantes teóricos da narratologia, como Gérard Genette, que se dedicou ao campo da literatura, e André Gaudreault e François Jost, que tiveram um estudo direcionado ao cinema. Além disso, vamos abordar os campos que versam sobre o discurso e os seus agentes, a partir das ideias de Émile Benveniste e Francesco Casetti.

#### 3.1 A Narrativa

Em *A narrativa cinematográfica*, Gaudreault (2009) e Jost (2009) definem a narrativa de acordo com cinco postulados de Christian Metz. O primeiro é o de que uma narrativa tem um começo e um fim, ou seja, ela é fechada, opondo-se ao mundo real, porque forma um *todo*. O segundo postulado se baseia no fato de que a narrativa é uma sequência com duas temporalidades, a do que está sendo narrado e a da narração propriamente dita. O terceiro é de que toda narrativa é um discurso, ou seja, uma sequência de enunciados que remete a um sujeito da enunciação, uma mídia que sustenta a narrativa. O quarto é de que a consciência da narrativa *desrealiza* o que é contado, pois a partir do momento em que lidamos com uma narrativa, sabemos que ela não é a realidade. Por fim, o quinto postulado afirma que uma narrativa é um conjunto de acontecimentos, ou seja, a narrativa é um discurso fechado, no qual os acontecimentos são as *unidades fundamentais*. A partir disso, Jost (2009) define a narrativa como um discurso fechado que *desrealiza* uma sequência temporal de acontecimentos.

De acordo com Genette, “Sem acto narrativo [...] não há enunciado, e às vezes nem sequer conteúdo narrativo” (GENETTE, 1995, p. 24). Um enunciado implica um enunciador, que está ligado ao ato narrativo. Portanto, é imprescindível que em uma análise da narrativa se busque e estude o responsável pelo ato narrativo. A fim de encontrar o responsável, teóricos recorreram aos meios narrativos que tanto já foram esmiuçados: o teatro e a literatura.

Em um teatro, cada espetáculo é único, ele nunca será o mesmo, assim como a performance de seus atores, ao contrário do cinema, em que o espectador assiste uma encenação gravada. Segundo Gaudreault (2009), a *mostração cênica* pode ser

diferida da *mostração fílmica*, por meio da atuação, da influência da câmera e da dimensão sonora. Apesar de se aproximar ao teatro, pois assim como o último, o cinema se baseia na performance de seus atores, a narrativa literária é a que mais se assemelha à narrativa fílmica. O cinema possui uma característica que o coloca em uma posição análoga à literatura: a sua capacidade de justapor imagens, no processo que é chamado de montagem. Por meio do narrador, o texto escrito é uma justaposição de palavras que produzem significados de acordo com a maneira em que são encadeadas, o mesmo ocorre na montagem de um filme, na qual o encadeamento das imagens acarretam à formação de sentidos. Porém, na narrativa escrita, as marcas de quem narra estão nas palavras, já na narrativa fílmica, essas marcas estão presentes nas imagens e nos sons. O que nos leva a perguntar: quem é o encarregado pelo ato narrativo no cinema?

### 3.1.1 O Meganarrador

Segundo Gaudreault (2009, p.38): “Uma das perguntas mais fundamentais na narratologia diz respeito aos ‘modos narrativos’ e, nas palavras de Tzvetan Todorov, ‘o jeito no qual [o] narrador nos conta [a história], a maneira na qual ela é apresentada para nós”<sup>9</sup>. É a partir desse ângulo que se começa a pensar o papel do narrador fílmico. Assim como na narrativa literária, a história contada por meio da narrativa fílmica está sob a influência de um olhar intermediário (GAUDREULT, 2009, p. 85). Esse olhar intermediário é um mestre do tempo e do espaço (LUDWIG apud GAUDREULT, 2009, p. 87).

Segundo Gaudreault (2009), a narrativa fílmica é o produto da sobreposição de duas camadas distintas: a narração e a mostração. A mostração está ligada à encenação e ao enquadramento. Por outro lado, a narração está ligada ao processo de encadeamento, ou seja, à montagem. Essas duas camadas da narrativa supõem a existência de um agente narrativo com dupla função: o *narrador-mostrador*, chamado de *meganarrador* por Gaudreault ou de *grande imagista* por Albert Laffay. Este é um agente figurativo, um autor implícito que arranja a narrativa. Devido ao seu papel de arranjar a narrativa, poderíamos confundi-lo com o autor real da obra, como

---

<sup>9</sup> Tradução nossa. Texto original: One of the most fundamental questions in narratology concerns ‘narrative modes’ and thus, in the words of Tzvetan Todorov, ‘the way in which [the] narrator tells us [the story], the manner in which it is presented to us’.

um(a) diretor(a) ou um(a) roteirista. Entretanto, o *meganarrador* é uma figura que está na instância discursiva da narrativa em um papel representativo do autor real dentro da obra.

De acordo com Gaudreault (2009), entre os anos de 1895 e 1910, as exibições de filmes eram, em alguns casos, acompanhadas por um comentador: uma pessoa que estava fisicamente no local de exibição e explicava a narrativa do filme enquanto ela se desenrolava. Isso ocorria pois o cinema era mudo naquela época e alguns filmes eram de difícil compreensão aos espectadores. O comentador tornou-se mais comum a partir de 1902, quando os filmes começaram a aumentar em duração e em complexidade narrativa (GAUDREULT, 2009, p.130). Já, a partir de 1903, além do comentador, surgiram os intertítulos, uma narração escrita em cartelas que complementava a história dos filmes. Assim havia a narração por meio dos intertítulos ou por meio de um comentador. Entretanto, entre 1904 e 1907, devido ao crescimento de filmes de perseguição, que eram de fácil entendimento, o comentador e os intertítulos caíram em desuso. Isso mudou a partir de 1908, quando houve uma transformação no cinema com o intuito de chamar a atenção do público de classe média. Dessa maneira, os filmes começaram a adaptar obras literárias e teatrais, e a necessidade de um narrador voltou à tona. Assim, começava-se a dar mais atenção ao narrador fílmico, o condutor imagético e sonoro da narrativa fílmica, elemento este que, apesar de estar sempre presente, foi pouco desenvolvido.

Segundo Gaudreault (2009), com o tempo, os intertítulos e o comentador foram sendo cada vez menos utilizados até que com o surgimento do cinema sonoro, eles desapareceram quase completamente. O cinema sonoro também abriu espaço para o desenvolvimento do *subnarrador*, um agente explícito e intradieгético<sup>10</sup> delegado pelo *meganarrador* para expressar verbalmente sua narrativa. Segundo Gaudreault (2009), qualquer narrador que não seja o *meganarrador*, pode ser classificado como um *subnarrador*. É importante ressaltar que o comentador diverge do *subnarrador*, por ser um indivíduo de carne e osso que estava presente nas sessões dos filmes, enquanto o *subnarrador* é um agente que está dentro da dieгese fílmica.

---

<sup>10</sup> O termo dieгese remete ao mundo ficcional de uma narrativa: sua história, seus cenários, seus personagens, ou seja, tudo que está dentro da narrativa pertence à dieгese. A partir disso, qualquer elemento que estiver dentro da dieгese será classificado como intradieгético, e ao contrário, extradieгético.

Genette (1995), em vista da narrativa literária, construiu uma classificação para o estatuto do narrador de acordo com o seu nível narrativo (*extradieético* ou *intradieético*) e de acordo com a sua relação à história (*heterodieético* ou *homodieético*). De acordo com Genette (1995), existem dois níveis narrativos, o primeiro nível é o da *narrativa primária*, a qual cabe ao *narrador extradieético*, que narra enquanto permanece em uma posição de fora do mundo da história. O segundo nível é o da *narrativa secundária*, a qual cabe ao *narrador intradieético*, que narra enquanto permanece em uma posição dentro do mundo da história. Já a diferença entre o *narrador heterodieético* e o *narrador homodieético* é que o primeiro está ausente da história que conta, já o segundo está presente na história como um personagem. Dessa maneira existiriam quatro tipos fundamentais de estatuto do narrador: *extradieético-heterodieético*, *extradieético-homodieético*, *intradieético-heterodieético* e *intradieético-homodieético*. Haverá uma tentativa de adaptar os estatutos de Genette em relação ao que se foi discutido anteriormente e aplicá-los ao cinema.

Tabela 2 - O estatuto do narrador de acordo com Genette (1995)

O estatuto do narrador de acordo com Genette (1995)		
ESTATUTO	NA LITERATURA	NO CINEMA
<b>EXTRADIEÉTICO-HETERODIEÉTICO</b>	Narrador do primeiro nível que conta uma história da qual ele não faz parte como personagem.	Meganarrador, um narrador implícito que permanece fora da diegese e não participa da narrativa como personagem.
<b>EXTRADIEÉTICO-HOMODIEÉTICO</b>	Narrador de primeiro nível que conta a sua própria história, ou seja, ele é um personagem que narra uma história da qual ele faz parte, enquanto está fora do mundo da diegese.	Não existe no cinema.
<b>INTRADIEÉTICO-HETERODIEÉTICO</b>	Narrador de segundo grau que conta histórias das quais ele está geralmente ausente como personagem.	Subnarrador, um narrador explícito que narra acontecimentos dos quais ele não faz parte.
<b>INTRADIEÉTICO-HOMODIEÉTICO</b>	Narrador do segundo grau que conta a sua própria história.	Subnarrador, um narrador explícito que aparece como um personagem narrando algo do qual fez parte.

Fonte: Elaborado pela autora.

O narrador *extradieético-heterodieético* é um narrador do primeiro nível que conta uma história da qual ele não faz parte como personagem. Na literatura podemos ter como exemplo o narrador de *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, o qual narra a história do local em uma posição imparcial, onisciente. Ao pensarmos em uma narrativa audiovisual, podemos comparar o narrador *extradieético-heterodieético*

ao narrador implícito, o *meganarrador*, já que ele está fora da diegese da narrativa que conta e também não participa dela como personagem.

Por outro lado, o narrador *extradiegético-homodiegético* é um narrador de primeiro nível que conta a sua própria história, ou seja, ele é um personagem que narra uma história da qual ele faz parte, enquanto está fora do mundo da diegese. Na Literatura, podemos ter como exemplo a personagem Nelly Dean do romance *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë. Nelly Dean assume uma posição de narradora extradiegética, porém ainda permanece sendo uma personagem na história que conta, como se ela fosse a observadora suprema daquela narrativa. Esse estatuto do narrador não existe no cinema pois o narrador da narrativa primária, extradiegético, nesse caso, implica que ele possa interferir na narrativa seja por meio da mostraçãõ ou da narração, assim o classificando como um *meganarrador*. Como já foi visto, o *meganarrador* é um agente figurativo, ou seja, sua presença na narrativa não pode ser feita através de um personagem, como seria o caso de um narrador homodiegético.

Já o narrador *intradiegético-heterodiegético* é um narrador de segundo grau que conta histórias das quais ele está geralmente ausente como personagem. Na Literatura há um caso muito conhecido desse tipo de narrador que é o de Xerazade, personagem de *As mil e uma noites* (1704), de Antoine Galland. Xerazade, dentro da diegese, narra histórias diversas ao rei Xariar para se livrar do seu destino trágico. No cinema, podemos dizer que esse tipo de narrador seria um *subnarrador*, que estaria explícito na narrativa como um personagem que narra acontecimentos dos quais ele não faz parte.

Por último, o narrador *intradiegético-homodiegético* é um narrador do segundo grau que, neste caso, aparece como um personagem que conta a sua própria história. Na Literatura, temos como exemplo o personagem de Dr. Watson, dos romances de Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle. Dr. Watson narra histórias das quais ele participa e faz isso enquanto está em uma posição dentro diegese, portanto, classificando-se como um narrador *intradiegético-homodiegético*. No cinema, esse narrador também seria classificado como um *subnarrador*, mas neste caso ele estaria contando algo do qual fez parte.

Um exemplo de *subnarrador* é o personagem de Edward Norton em *Clube da luta* (*Fight club*, 1999, dir. David Fincher), intitulado no próprio filme como “O

Narrador”. Por meio do uso de *voice over*<sup>11</sup>, o personagem conta a história do filme e compartilha seus pensamentos ao espectador, porém quem decide o que será mostrado e quando é o *meganarrador*. Por isso “O Narrador” pode ser classificado como um *subnarrador*, originado a partir do *meganarrador* para auxiliar a contar a história. Essa separação entre um narrador primeiro e um narrador segundo, em alguns casos<sup>12</sup>, fica mais clara na literatura, pois ambos os narradores utilizam o mesmo canal: a escrita. Basta um hífen ou aspas para decifrar quem está no primeiro nível da narrativa e quem está no segundo. No cinema, essa distinção pode ser complexa, pois há uma mistura de linguagens. Enquanto o *meganarrador* narra por meio de imagens e sons, o *subnarrador* narra por meio de palavras (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 67). Mesmo que em alguns casos esses papéis se confundam, levando-nos a supor que um *subnarrador* poderia tomar o lugar do *meganarrador*, devemos ter em mente que um *subnarrador* nunca terá o poder de interferir no discurso como um *meganarrador*.

Figura 11 - O Narrador compartilhando seus pensamentos



Fonte: *Clube da luta* (David Fincher, 1999)

<sup>11</sup> O *voice over* é uma voz que está sobreposta a uma imagem enquanto produz um relato verbal.

<sup>12</sup> Na literatura, a utilização da mesma linguagem, porém, pode ser um dificultador quando queremos distinguir o narrador primeiro do segundo. No discurso indireto livre, por exemplo, o narrador primeiro insere as falas dos personagens no seu discurso, ou seja, não há uma separação clara entre a narração do narrador primeiro e as falas ou pensamentos dos personagens. Uma obra que faz uso do discurso indireto livre é *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Um caso semelhante em que há um esforço para diferenciar o narrador dos personagens acontece nas obras de José Saramago, que emprega a linguagem de uma maneira singular: “O chefe do departamento tornou a juntar os desenhos, pô-los de lado com um gesto ausente, e, depois de olhar uma vez mais o registro, terminou a frase, Além disso quer dizer, [...] a olaria ficará proibida de fazer negócios fora no caso de o Centro vir a encomendar os produtos que neste momento lhe estão a ser propostos, Julgo entender senhor, que não poderemos vender os bonecos aos comerciantes da cidade, Entende bem, mas não entende tudo, Não alcanço aonde quer chegar [...]” (*A Caverna*, Saramago, 2000, p. 96). No caso de Saramago, devido à ausência de algumas pontuações, um leitor desprevenido pode encontrar barreiras na leitura, até mesmo para distinguir as falas dos personagens.

O espectador deve crer que o que é mostrado imageticamente pelo *meganarrador* corresponde ao que é dito verbalmente pelo *subnarrador*, o que é chamado de *postulado de sinceridade* (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 64). Dessa forma, o espectador é convidado a aceitar os acontecimentos da narrativa como verdadeiros, mesmo que eles sejam incomuns a nossa realidade. Contudo, nem sempre esse é o caso e a confiabilidade no relato do *subnarrador* pode ser quebrada. Isso pode acontecer quando a imagem revela informações que não estão disponíveis ao *subnarrador* (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 65). Nessas situações, as imagens podem ser apenas exemplos simbólicos do relato do *subnarrador*. Também pode ocorrer de que aquilo que é apresentado ao espectador é diferente do que é relatado pelo *subnarrador*, “[...] o *dito* é contradito pelo *mostrado*.” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 66).

Em uma narrativa com um personagem que tem transtorno dissociativo de identidade, o postulado de sinceridade é dificultado, pois a dissociação dos personagens pode perturbar a relação entre o que é dito pelo *subnarrador* e o que é mostrado pelo *meganarrador*. Como vimos anteriormente, há diferentes maneiras de se conduzir uma história com um personagem que possui TDI. Nos filmes citados temos as duas seguintes situações: 1 - a narrativa é vista por um olhar imparcial, “documental”, na qual a condição não interfere significativamente na maneira em que a história é contada (*Sybil*, *As três faces de Eva*, *Fragmentado*); 2 - a narrativa é vista por um olhar parcial, concentrado em um ou mais personagens que não têm conhecimento da condição – sejam eles mesmos os portadores dela ou não – ; assim, o TDI é utilizado como um elemento surpresa (*Vestida para Matar*, *A cor da noite*, *As duas faces de um crime*, *Clube da luta*).

A questão do olhar será elaborada no último subcapítulo. Por ora, iremos nos ater à segunda situação apontada nos filmes, na qual o TDI é retratado a partir de uma perspectiva parcial, apresentando-se como um elemento surpresa. Nessa categoria, o filme que mais se assemelha à série *Mr. Robot* é *Clube da luta*, no qual, assim como na série, o protagonista possui transtorno dissociativo de identidade e é através do olhar dele que enxergamos os acontecimentos. Nessa narrativa temos o protagonista como *subnarrador*, que nos provê de uma narração verbal, enquanto o *meganarrador* complementa com a *audiovisualização* do que está sendo dito.

Em *Clube da luta*, enquanto o protagonista não tem conhecimento de sua condição, o espectador acredita no que é dito e visto. Apesar de que alguns

acontecimentos sejam pouco críveis, como as ações do grupo terrorista Projeto Caos e, até mesmo, a criação de um clube de luta “secreto” que se expande pelo país, o espectador aceita-os como verdadeiros, pois, além do relato verbal do personagem, há a confirmação vinda das imagens que acompanham esse relato. Entretanto, a partir do momento em que “O Narrador” compreende a sua dissociação, há uma quebra na confiabilidade do relato, pois é revelado ao espectador o que realmente havia acontecido: vários momentos em que “O Narrador” acreditava estar na presença de Tyler são revividos, mas agora vemos “O Narrador” sozinho nestas situações. A partir de então, o *meganarrador* se redime junto ao público, deixando-o visualizar o que havia sido omitido. Contudo, a confiança que o espectador tinha na narrativa do *subnarrador* é, nesse momento, significativamente afetada. Nos outros filmes (*Vestida para matar*, *A cor da Noite*, *As duas faces de um crime*), não há uma quebra na confiabilidade do relato, pois o espectador acompanha a história por meio de personagens que não têm um ponto de vista distorcido como “O Narrador”, devido a sua condição. Por isso, quando a verdade é revelada, o espectador tem a sensação de estar descobrindo junto ao protagonista.

Figura 12 - Comparação entre o que ele achava que havia acontecido e o que realmente aconteceu



Fonte: *Clube da luta* (David Fincher, 1999)

Na próxima seção iremos aprofundar a relação entre o espectador e a narrativa, quando tratarmos dos termos *narrador* e *narratário*. Além disso, poderemos ter uma maior compreensão sobre as marcas deixadas pelo *meganarrador* na narrativa, as chamadas *marcas dêiticas*. Assim, mergulharemos no processo de transformação da linguagem em discurso, a *enunciação*.

### 3.1.2 A Enunciação

Como foi dito anteriormente, a enunciação é a forma pela qual a linguagem passa a ser discurso, segundo Spinelli (2010, p. 77), ela é “[...] o ato produtor do enunciado [...]”. A enunciação deixa marcas no enunciado e por meio delas é possível discernir o grau de subjetividade da linguagem. O teórico que trabalhou nesse sentido foi Émile Benveniste, especificamente na sua obra *Problemas de linguística geral II* (1974), em que relacionou o discurso ao ato da enunciação da linguagem. Benveniste (1974) dividiu o enunciado em duas categorias: *enunciado enunciado* e *enunciação enunciada*. De acordo com Gaudreault (2009), quando o discurso do filme é acentuado, chamando atenção ao enunciador, estamos na presença da *enunciação enunciada* e, na situação oposta, do *enunciado enunciado*. Esse último é aquele no qual as marcas dêiticas – marcas no discurso deixadas pelo *meganarrador* na narrativa – estão imperceptíveis ou ausentes. Dessa maneira, o que é dito no enunciado é mais aparente do que quem o diz, em uma predominância do enunciado em relação à enunciação. Esse enunciado é comum em filmes clássicos hollywoodianos, os quais prezam pela compreensão da história, camuflando a construção do discurso.

Por outro lado, na *enunciação enunciada* temos a clara presença das marcas dêiticas, evidenciando quem fala e não o que é dito, em uma predominância da enunciação em relação ao enunciado. Segundo Spinelli (2010), neste último caso, a enunciação enfatiza o discurso, atendo-se a mostrar a maneira na qual a história é contada. A *enunciação enunciada* manifesta-se em filmes nos quais as escolhas narrativas e estéticas chamam a atenção e, em alguns casos, ofuscam a história que está sendo contada. No filme *Clube da luta*, há várias ocasiões em que percebemos a *enunciação enunciada*. Uma cena em que isso fica claro é quando o protagonista começa a contar, em *voice-over*, sobre as suas compras do IKEA para seu apartamento (Figura 13), e vemos na imagem descrições e preços dos móveis de sua casa como se estivéssemos olhando uma revista viva. Isso indica a presença do enunciador que enche o discurso com suas marcas.

Figura 13 - O Narrador lista suas compras do IKEA



Fonte: *Clube da luta* (David Fincher, 1999)

Apesar de haver uma dicotomia entre a história e o discurso, devemos levar em consideração que, de acordo com Gaudreault (2009, p. 58), “Toda narrativa é simultaneamente discurso (o discurso de quem a conta) e história (a história contada).”<sup>13</sup>. Portanto, pode-se dizer que, quando a narrativa privilegia a história contada, estamos diante de um *enunciado enunciado*, e quando a narrativa privilegia quem a conta, estamos diante de uma *enunciação enunciada*.

Esquema 1 - Classificação de Casetti



Fonte: Elaborado pela autora.

<sup>13</sup> Tradução nossa. Texto original: “Every narrative is simultaneously a discourse (the discourse of the storyteller) and a story (the story told).”.

Francesco Casetti, em sua obra *Inside the gaze: the fiction film and its spectator* (1998), aplicou as ideias de Benveniste, que têm origem na linguística, ao cinema. Casetti (1998) afirmou que a enunciação se torna visível no enunciado, que pode ser o filme inteiro, uma sequência ou, até mesmo, um plano. Na Literatura, as marcas dêiticas “[...] mais comuns são os pronomes pessoais, os pronomes e adjetivos possessivos e demonstrativos, os advérbios de tempo e de lugar e os tempos dos verbos.” (SPINELLI, 2010, p. 79). Segundo Serban (2014, p. 610), alguns exemplos dados por Casetti de marcas dêiticas no cinema são: as sequências finais e iniciais de créditos, a narração por meio do *voice-over*, e outros processos figurativos nos quais a enunciação se camufla entre os elementos fílmicos. Essas marcas apontam para os agentes de emissão e recepção do texto. Na enunciação nos deparamos com os termos que Casetti (1990) propôs a esses agentes: *autor implícito* e *espectador implícito*. O autor implícito pode ser comparado ao *meganarrador* de Gaudreault e, de acordo com Casetti (1990), ele representa as atitudes e intenções, além do modo de realizar o filme. Por outro lado, o *espectador implícito* representa as expectativas e operações de leituras do espectador real dentro do filme. Portanto, em um plano temos o *autor real* – aquele que assina a autoria do filme, um diretor ou um roteirista – e o *espectador real* – aquele que vai ao cinema, por exemplo, assistir ao filme – e, em outro, temos o *autor implícito* e o *espectador implícito* – as figuras abstratas que se manifestam na obra fílmica de diversas maneiras, enquanto deixam suas marcas ao longo da narrativa. Como exemplo, para o autor implícito, Casetti (1990) refere-se à cena final de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941, dir. Orson Welles), na qual um movimento de câmera revela o escrito “Rosebud” (Figura 14) no trenó de infância de Kane, o que sugere que alguém nos desvende o segredo que nenhum personagem conseguiu decifrar. Esse alguém é o *autor implícito*, a figura por trás da forma como as imagens e os sons são dispostos no filme.

Figura 14 - O significado de Rosebud é revelado ao espectador



Fonte: *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941)

Casetti (1990) também propôs os termos *narrador* e *narratório*, figurativizações, respectivamente, do *autor implícito* e do *espectador implícito* no interior do texto fílmico. Segundo ele, o *narrador* está presente em diversas situações, como por exemplo quando vemos na imagem os emblemas da emissão: janelas, espelhos, telas e reproduções – figuras que remetem ao ato de representar e mostrar. Outro exemplo citado por Casetti (1990) é o de cartazes; ele se refere à cena de *Cidadão Kane* em que vemos um cartaz escrito “Não ultrapasse”, que pode ser compreendido como uma mensagem do *autor implícito* ao espectador que se atreve a “[...] penetrar sozinho os segredos do texto [...]”<sup>14</sup> (CASSETTI, 1990)<sup>15</sup>. Outros exemplos são o *voice-over* e as soluções estilísticas particularmente expressivas – como o *travelling*, movimento de câmera que se aproxima ou se afasta de algo – ou seja, todos os elementos que aludem à presença de uma instância maior, responsável pelas imagens e os sons do filme.

Além disso, Casetti (1990) sugere que alguns personagens podem ser classificados como *narradores*. Nesse sentido, ele menciona os informantes: personagens que prestam testemunhos e desencadeiam *flashbacks* ou *flashforwards*. Um exemplo está no filme *Os suspeitos* (*The usual suspects*, 1995, dir. Bryan Singer), no qual a narrativa é resultado do testemunho do personagem Roger “Verbal” Kint (Kevin Spacey) e dos seus *flashbacks*. Esses *narradores* de Casetti podem ser comparados aos *subnarradores* de Gaudreault, os agentes explícitos e intradieéticos que são ordenados pelo meganarrador para expressar verbalmente sua narrativa.

<sup>14</sup> Tradução nossa. Texto original: “[...] a todo aquel que pretenda penetrar por sí sólo em los secretos del texto [...]”.

<sup>15</sup> Livro eletrônico, não paginado.

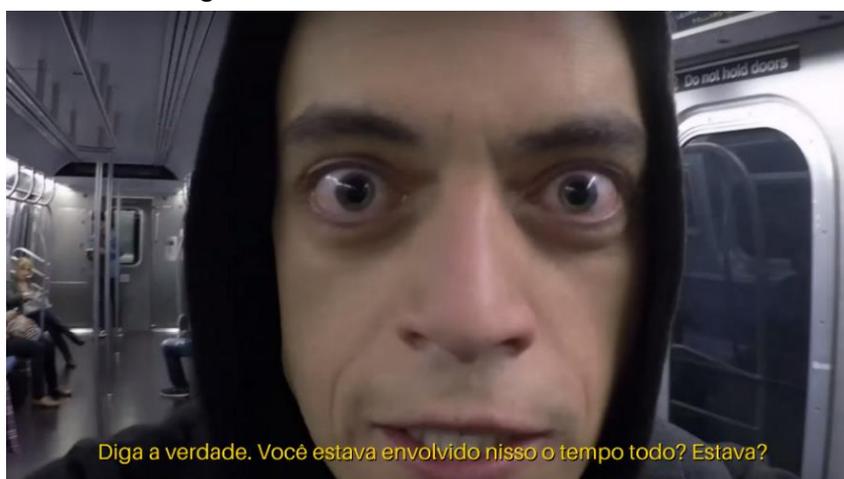
Casetti também identifica as mídias que aparecem na diegese de um filme como jornal, rádio, televisão e cinema como expressões do *narrador*. Outros personagens que se caracterizam como *narradores* são os diretores de teatro, os fotógrafos e os coreógrafos que apontam para a metalinguagem do filme. Por último, Casetti (1990) cita as aparições dos próprios diretores em seus filmes como uma situação que remete ao *narrador*.

O *narratário* é a figurativização do *espectador implícito*, que por vez é uma representação do *espectador real*. Dessa maneira, o papel do *narratário* é orientar o espectador de acordo com o que o *autor implícito* planejou. Casetti (1990) cita alguns exemplos de figuras que podem ser classificadas como *narratários*: entre elas estão os emblemas da recepção, como binóculos e óculos, que sugerem a visão de alguém sobre algo. Outro exemplo é a referência explícita ao espectador, como por exemplo quando o personagem diz “Estou falando com você” e olha diretamente para a câmera, ou até mesmo o *voice over* conjugado na segunda pessoa. Assim como no caso do *narrador*, Casetti (1990) cita alguns personagens que se encaixam como *narratários*; entre eles estão: o detetive, o jornalista e o viajante. Igual ao que ocorre com o espectador, esses personagens são observadores e seus papéis são o de descobrir e questionar os acontecimentos da narrativa. Eles compartilham o dever de decifrar o texto que lhes é apresentado. O personagem observador aparece em vários dos filmes já citados que abordam o TDI: em *Sybil*, *As três faces de Eva* e *Fragmentado*, temos a figura do(a) psiquiatra; em *Vestida para matar*, *A cor da noite* e *Clube da luta*, temos o detetive/policial; já em *As duas Faces de um crime*, temos o advogado e a psiquiatra. Outro personagem que se encaixa como *narratário* é o “espectador em estúdio”, os indivíduos que aparecem no filme enquanto estão em um cenário análogo ao espectador real, como em uma plateia de sala de cinema ou em uma peça teatral, por exemplo.

Ao analisar as posições do *enunciador* e do *enunciatário* – as instâncias abstratas do discurso semelhantes ao *autor implícito* e o *espectador implícito* –, Casetti definiu as quatro configurações enunciativas dentro de um filme: *enquadramento objetivo*, *interpelação*, *plano subjetivo* e *visão objetiva impossível*. Na primeira configuração, o *enunciador* e o *enunciatário* estão no mesmo nível. O *enquadramento objetivo* não chama a atenção aos agentes do discurso, mas a ele mesmo. Sendo assim, o que é visto não tem autoria, é uma visão neutra, na qual o *enunciador* e o *enunciatário* estão apenas implicitamente presentes. Dessa forma,

esse olhar pode pertencer a qualquer personagem ou não coincidir com o de ninguém. A segunda configuração é a *interpelação*, na qual um personagem se dirige à câmera, interpelando ao espectador. Dessa maneira, o *enunciador* se explicita por meio de um personagem, enquanto o *enunciatário* se explicita pelo ponto de vista desse personagem. Essa situação é muito comum na série *Mr. Robot*, pois o protagonista está constantemente falando com a câmera. Há, inclusive, no oitavo episódio da primeira temporada, uma cena (Figura 15) em que Elliot, perturbado com o que havia descoberto, acusa o espectador de saber o que estava acontecendo antes dele e derruba a câmera, que cai ao chão.

Figura 15 - Elliot derruba a câmera



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2016)

A terceira configuração se estabelece no *plano subjetivo*, que consiste, na verdade, em dois planos: um, que mostra um personagem que vê, e o outro, o que o personagem vê. Assim, o personagem e o *enunciatário* estão em uma posição análoga. Por último, na quarta configuração - a *visão objetiva impossível* -, devido ao ângulo do plano, não é possível formar uma relação entre o que é visto e algum personagem. Por isso, é um ponto de vista que é ligado à ausência do *enunciador* e do *enunciatário*, inferindo um olhar próprio da câmera e que não pode ser relacionado ao olhar humano. Um exemplo de *visão objetiva impossível* ocorre no quinto episódio da terceira temporada de *Mr. Robot*. Nesse episódio (Figura 16), a câmera se posiciona de uma maneira em que somos capazes de ver por dentro das paredes, passando por cima dos ambientes.

Figura 16 - Visão objetiva impossível



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2017)

A partir dessas configurações, Casetti estabelece quatro possíveis posições do espectador no filme. No *enquadramento objetivo*, o espectador assume a posição de *testemunha*. Na *interpelação*, o espectador é um *aparte*. No *plano subjetivo*, ele se identifica como um *personagem*. Na *visão objetiva impossível*, o espectador assume a posição da *câmera*.

Na próxima sessão, discutiremos a questão de foco narrativo, a partir da ótica de Gérard Genette, que analisou as teorias de diversos autores, até chegar na sua própria classificação. O foco narrativo será de extrema importância para a análise da série *Mr. Robot*, pois poderemos discutir a influência do TDI na percepção da narrativa e suas consequências.

### 3.1.3 A Focalização

Segundo Genette (1995), a partir do século XX, a questão mais estudada no campo narrativo foi a da perspectiva, ou seja, o “[...] modo de regulação da informação, que procede da escolha (ou não) de um << ponto de vista >><sup>16</sup> restritivo [...]” (GENETTE, 1995, p. 183). Entre os teóricos que estudaram o assunto, Genette (1995) cita: Cleanth Brooks e Robert Penn Warren que, em 1943, abordaram o foco narrativo em uma tipologia de quatro termos; F. K. Stanzel que, em 1955, desenvolveu três tipos de situações narrativas romanescas; Norman Friedman que, em 1955, elaborou uma classificação mais extensa de oito termos; Wayne Booth que, em 1961, na sua obra *Distância e ponto de vista*, trabalhou os problemas de voz; e Bertil Romberg que, em

<sup>16</sup> sic

1962, retoma a classificação de F. K. Stanzel, adicionando um quarto tipo. Entretanto, Genette (1995) averiguou que a maioria desses teóricos falhavam em diferenciar o que ele chamou de *modo* e de *voz*, em outras palavras, o ponto de vista que orienta a perspectiva narrativa (*modo*) e o narrador (*voz*). Em vista disso, Genette (1995) criou uma tipologia ligada somente ao *modo* – ponto de vista, visão, aspecto – utilizando as fórmulas de Tzvetan Todorov:

[...] Narrador > Personagem (em que o narrador sabe mais que a personagem, ou, mais precisamente, diz mais do que aquilo que qualquer personagem sabe); [...] Narrador = Personagem (o narrador apenas diz aquilo que certa personagem sabe): é a narrativa de <<ponto de vista>> segundo Lubbock, ou de <<campo restrito>> segundo Blin, a <<visão com>> segundo Pouillon; [...] Narrador < Personagem (o narrador diz menos do que sabe a personagem): é a narrativa <<objectiva>> ou <<behaviourista>>, a que Pouillon chama <<visão de fora>> (GENETTE, 1995, p. 187).

Dessa forma, Genette (1995) passou a utilizar o termo *focalização*, retomando o conceito de Brooks e Warren de foco narrativo. A *focalização* marca as relações de saber entre o narrador e os personagens, e se divide em três tipos, semelhantes aos de Todorov: narrativa *não-focalizada* ou *focalização zero*, *focalização interna* (fixa, variável ou múltipla) e *focalização externa*. É importante ressaltar que essa tipologia “[...] nem sempre se aplica ao conjunto de uma obra, portanto, mas antes a um segmento narrativo determinado, que pode ser muitíssimo breve” (GENETTE, 1995, p. 189). No caso do cinema, ela pode se aplicar tanto a um filme por completo ou a uma cena, por exemplo.

Tabela 3 - A tipologia de Focalização de acordo com Genette (1995)

A tipologia de focalização de acordo com Genette (1995)				
FOCALIZAÇÃO ZERO	FOCALIZAÇÃO INTERNA			FOCALIZAÇÃO EXTERNA
	FIXA	VARIÁVEL	MÚLTIPLA	
Narrador > Personagem	Narrador = Personagem	Narrador = Personagem	Narrador = Personagem	Narrador < Personagem
Narrativa não focalizada com narrador onisciente, que mostra fatos/informações, dos quais os personagens não têm conhecimento.	O foco permanece em um personagem.	O foco muda de um personagem para outro.	Um mesmo acontecimento é visto sob o foco de diferentes personagens.	O narrador tem menos conhecimento do que os personagens, assim eles agem sem que o espectador saiba dos seus pensamentos/sentimentos.

Fonte: Elaborado pela autora.

A narrativa *não focalizada* ou com *focalização zero* ocorre quando o narrador é onisciente, ou seja, ele mostra ao espectador fatos ou informações que não são de

conhecimento dos personagens retratados. Um exemplo de filme com focalização zero é *Assassinato em Gosford Park* (*Gosford Park*, 2001, dir. Robert Altman). A narrativa acompanha um fim de semana na luxuosa propriedade de Gosford Park, que é interrompido por um misterioso assassinato. Os anfitriões Sir William McCordle (Michael Gambon) e Lady Sylvia (Kristin Scott Thomas) recebem um grupo de convidados excêntricos e, devido ao narrador onisciente, o espectador pode acompanhar o que ocorre com cada personagem – desde os convidados aos criados da mansão. O narrador também sugere ao espectador a tragédia que está por vir, quando a câmera se aproxima de frascos com veneno. Assim, o espectador recolhe informações de cada núcleo de personagens, agarrando-se às pistas para descobrir o responsável pelo assassinato.

Por outro lado, quando a narrativa é de *focalização interna fixa*, o espectador acompanha a história de acordo com o ponto de vista de um único personagem. Dos oito filmes que foram citados anteriormente, que abordam o TDI, três apresentam uma narrativa, na maior parte do tempo, com *focalização interna fixa*: *As três faces de Eva* (*The three faces of Eve*, 1957, dir. Nunnally Johnson), *As duas faces de um crime* (*Primal fear*, 1996, dir. Gregory Hoblit) e *Clube da luta* (*Fight club*, 1999, dir. David Fincher). Em *As três faces de Eva*, seguimos a história por meio do ponto de vista das personalidades de Eve (Joanne Woodward). Já em *As duas faces de um crime*, temos uma *focalização fixa* em Martin Vail (Richard Gere), o advogado, que vai descobrindo junto ao espectador a verdade por trás do crime do arcebispo. Por fim, em *Clube da luta*, temos uma *focalização fixa* no personagem O Narrador (Edward Norton), que nos guia pela história com o uso do *voice-over*.

No caso de ser uma *focalização interna variável* há uma mudança no ponto de vista; dessa maneira, passamos do ponto de vista do personagem “A” para o personagem “B” (GAUDREULT; JOST, 2009). O restante dos filmes com personagens com TDI tem uma narrativa, na maior parte do tempo, com *focalização interna variável*: *Sybil* (1976, dir. Daniel Petrie), *Vestida para matar* (*Dressed to kill*, 1980, dir. Brian de Palma), *A cor da noite* (*Color of night*, 1994, dir. Richard Rush), *Identidade* (*Identity*, 2003, dir. James Mangold) e *Fragmentado* (*Split*, 2016, dir. M. Night Shyamalan). Em *Sybil*, o ponto de vista é intercalado entre Sybil (Sally Field) e suas personalidades e a sua psiquiatra Dra. Wilbur (Joanne Woodward). Já em *Vestida para matar*, o ponto de vista se inicia com Kate Miller (Angie Dickinson) e, depois de sua morte, passamos a acompanhar a história por Dr. Robert Elliot (Michael

Cane), o psiquiatra que tem TDI, Liz Blake (Nancy Allen), a testemunha do assassinato, e Peter Miller (Keith Gordon), o filho de Kate Miller. Em *A cor da noite*, o ponto de vista varia entre Bill Capa (Bruce Willis), Bob Moore (Scott Bakula) – antes de sua morte –, e alguns pacientes de Bill, como Sondra (Lesley Ann Warren) e Casey (Kevin J. O'Connor). Porém, na maior parte do tempo, é Bill Capa que assume o ponto de vista da narrativa. Em *Identidade*, a focalização varia entre o Dr. Malick (Alfred Molina) e os diversos personagens que estão no motel tentando desvendar o culpado por trás dos assassinatos. Por fim, em *Fragmentado*, o ponto de vista da narrativa é compartilhado por Kevin (James McAvoy) – e suas personalidades –, Dra. Karen Fletcher (Betty Buckley), sua psiquiatra e Casey (Anya Taylor-Joy), vítima de Kevin.

No seriado *Mr. Robot*, na maior parte das vezes, a focalização é interna variável, pois assim como temos o ponto de vista de Elliot, também enxergamos a história através de outros personagens como Darlene e Angela. A focalização em Elliot cria uma realidade pouco confiável, devido à condução de uma narrativa filtrada pelo foco em um personagem com transtorno dissociativo de identidade. A série aproveita o ponto de vista em Elliot para produzir momentos narrativamente intrigantes. Um exemplo ocorre no sexto episódio da segunda temporada, que se inicia como um programa de TV dos anos 80 (Figura 17) – com direito a uma aparição de Alf, do seriado *Alf, o ETeimoso* (1986 – 1990). As cenas são tragicômicas e se desencadeiam enquanto Elliot está inconsciente no hospital, recuperando-se de um violento ataque. Em *Clube da luta* e *Sybil* também há um aproveitamento do emprego da focalização em personagens com TDI para construir imagens e situações interessantes. Em *Clube da luta*, por exemplo, em alguns momentos podem-se ver pequenos trechos de alguns *frames*, em que Tyler Durden aparece como um *flash* momentâneo, indicando a sua subentendida presença quando ainda não temos conhecimento da existência de seu personagem. Já em *Sybil*, temos algumas cenas em que as personalidades da protagonista interagem dentro de sua cabeça, abrindo espaço para o espectador compreender melhor o funcionamento da relação entre seus *alters*.

Figura 17 - *The Mr. Robot Show*

Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2016)

Já na *focalização interna múltipla*, temos o ponto de vista de vários personagens sobre um mesmo acontecimento. Um exemplo de filme com *focalização interna múltipla* é *Ponto de vista* (*Vantage point*, 2008, dir. Pete Travis). No filme, a tentativa de assassinato do presidente dos Estados Unidos é apresentada por diferentes perspectivas e, assim, a partir da visão de cada personagem, o espectador coleta novas informações para compreender o acontecimento.

Por fim, em uma narrativa com *focalização externa*, o narrador sabe menos do que o personagem, e, portanto, o espectador também. A cena final (Figura 18) de *Encontros e desencontros* (*Lost in translation*, 2003, dir. Sofia Coppola) é um bom exemplo de *focalização externa*. Bob Harris (Bill Murray) sussurra algo no ouvido de Charlotte (Scarlett Johansson), entretanto as palavras ditas por ele nunca são reveladas ao público, perfazendo um segredo que se mantém apenas entre os dois personagens. A mesma situação ocorre em *Mr. Robot* (Figura 19), na segunda temporada, quando Elliot é liberado da prisão. Darlene o recebe e os dois se abraçam. Ela fala algo no seu ouvido, porém não conseguimos ouvir o que é dito.

Figura 18 - *Encontros e desencontros*

Fonte: *Encontros e desencontros* (Sofia Coppola, 2003)

Figura 19 - Elliot e Darlene se abraçam na saída da prisão



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2016)

É importante ressaltar que a *focalização* nem sempre se aplica a uma obra por completo. Genette aponta que “[...] uma mudança de focalização sobretudo se surgir isolada num contexto coerente, pode também ser analisada como uma infração momentânea ao código que rege esse contexto [...]” (GENETTE, 1995, p. 193). A partir disso, Genette (1995) define dois tipos de alterações que podem ocorrer na *focalização*: a *paralipse* e a *paralepse*. A *paralipse* ocorre quando é dado menos informação do que o que foi acordado pelo código de *focalização* do conjunto. Na situação contrária, temos a *paralepse*, quando é dado mais informação do que o que a *focalização* do conjunto autoriza.

Já sabemos que a focalização é relacionada ao conhecimento compartilhado entre o narrador e os personagens de uma narrativa. Essa tipologia funciona muito bem quando se trata de uma narrativa textual. Porém, quando analisamos uma obra fílmica ou seriada, nos deparamos com a questão da imagem e do som. Por isso, a partir da tipologia da *focalização* de Genette, Jost (2009) propõe os termos *ocularização* e *auricularização*, categorias que abordam a visão e a audição.

A *ocularização* é a relação entre o que a câmera mostra e o que personagem vê. Ela pode ser dividida em: *ocularização interna* (primária ou secundária) e *ocularização zero*. A *ocularização interna primária* pode ser percebida pela materialidade de um corpo presente na imagem; dessa maneira, sugere-se o olhar de um personagem por meio de índices no significante. Esses índices podem ser diversos, como por exemplo, fora de foco intencional e movimento de câmera, remetendo a um personagem alcoolizado ou utilização de uma máscara que sugere o olhar de alguém através de um buraco de fechadura ou um binóculo, e assim por diante. Essa máscara é bastante utilizada no longa-metragem *Moonrise kingdom* (2012, dir. Wes Anderson), no qual umas das protagonistas está sempre carregando um binóculo (Figura 20). Já

a *ocularização interna secundária* é identificada por *raccords*, de campo-contracampo, por exemplo, que sugerem a subjetividade da imagem por meio do contexto em que estão inseridos – um plano de um personagem que olha seguido por um plano do objeto do olhar desse personagem. Por fim, a *ocularização zero* ocorre quando a imagem não está ligada a nenhuma instância intradieética, portanto, não remete a um personagem e sim ao *meganarrador*.

Figura 20 - *Moonrise kingdom*



Fonte: *Moonrise kingdom* (Wes Anderson, 2012)

A *auricularização* é a relação entre o que se ouve e o que o personagem escuta. Ela pode ser dividida em *auricularização interna* (primária ou secundária) e *auricularização zero*. A *auricularização interna primária* acontece quando percebemos que a distorção de um som revela a audição de um personagem, sem depender da imagem para tal. Isso acontece, por exemplo, quando um personagem está embaixo d'água, ocorrendo uma deformação nos sons. Já a *auricularização interna secundária* ocorre por meio da montagem ou da representação visual, como por exemplo, quando um personagem tapa os ouvidos e o som fica abafado. Por outro lado, na *auricularização zero*, o som não é derivado de nenhuma instância intradieética, remetendo ao *meganarrador*.

Na próxima seção, será realizada uma análise da série *Mr. Robot* com base no que foi discutido anteriormente. As questões de *focalização* serão importantes, já que é por meio da perspectiva do personagem principal que poderemos perceber a influência do transtorno dissociativo de identidade.

## 4 A NARRATIVA DISTORCIDA EM *MR. ROBOT*

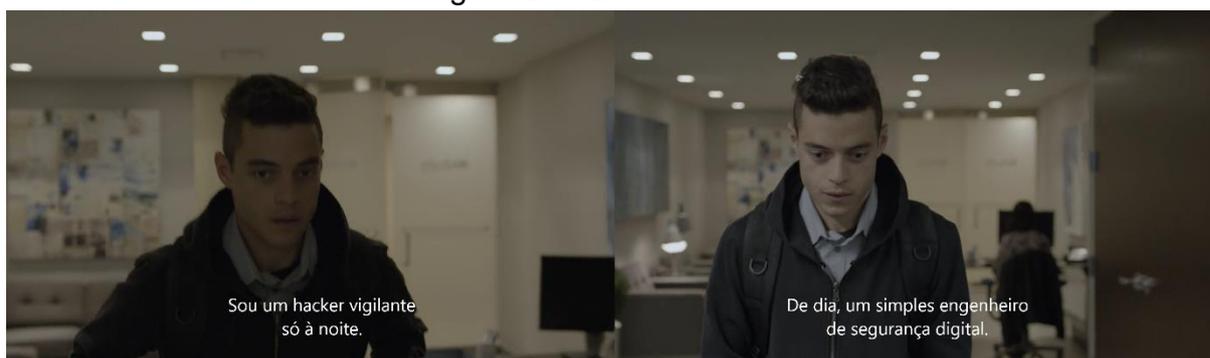
A série *Mr. Robot* é composta de quatro temporadas, e à medida que vamos avançando por elas, ganhamos conhecimento do transtorno dissociativo de identidade do personagem Elliot. Em razão disso, realizaremos uma análise que propõe uma investigação por etapas, atendo-se ao modelo da série. Nesse sentido, vamos nos aprofundar na primeira temporada, em que há uma apresentação dos personagens e um arco narrativo completo – desde a primeira interação de Elliot com Mr. Robot até à resolução com a execução do plano do grupo hacker ao som de “Where Is My Mind”. Já nas seguintes temporadas, faremos uma descrição mais expedita, focando em pontos chaves para compreender a evolução do transtorno de Elliot. Isso se aplica principalmente à terceira temporada, pois ela concentra eventos que estão associados ao F Society e seus planos de destruírem as corporações que controlam o mundo, além de acompanhar o desenvolvimento de personagens secundários – algo que não será pertinente para a análise. Assim, é importante ressaltar que a série aborda diversos personagens e suas subtramas, contudo não será possível, e nem é relevante, estudarmos-las todas. Dessa forma, seguiremos a perspectiva cognitiva de Elliot, aderindo, portanto, à linha de narrativas que trazem a *focalização interna* no portador de TDI. Nesse sentido, veremos que, quando acompanhamos o ponto de vista de Elliot, estamos, na maioria do tempo, na presença de uma *enunciação enunciada* com marcas dêiticas explícitas e discurso evidente, ao contrário de quando acompanhamos outros personagens, em que há uma preferência pela compreensão da história em detrimento do discurso – *enunciado enunciado*.

### 4.1 Primeira Temporada: “Eu me apaguei?”

Elliot Alderson (Rami Malek) trabalha como engenheiro de software na empresa de segurança cibernética Allsafe. No seu tempo livre, ele *hackea* conhecidos e pessoas as quais acredita que devem ser detidas. As suas habilidades chamam a atenção de Mr. Robot (Christian Slater), que o recruta para participar de um grupo de hackers chamado F Society, com o intuito de acabar com os registros de cartões de créditos, eliminando as dívidas dos consumidores comuns. Mr. Robot revela a Elliot que o plano deles é atacar a E Corp, um dos maiores conglomerados multinacionais do mundo, que controla 70% da indústria global de crédito ao consumidor. A E Corp

também foi responsável pela morte do pai de Elliot e da mãe de Angela Moss (Portia Doubleday), amiga de infância e colega de trabalho de Elliot. Além do pai de Elliot e da mãe de Angela, outros vinte e seis funcionários faleceram de leucemia após trabalharem nas fábricas da ECorp em Washington Township, que estava liberando um gás com produtos químicos tóxicos sem o conhecimento do público.

Figura 21 - Elliot na Allsafe



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2015)

Afora Elliot e Mr. Robot, a F Society é composta por Darlene (Carly Chaikin), Mobley (Azhar Khan), Trenton (Sunita Mani) e Romero (Ron Jones Cephas). Eles também contam com a ajuda do grupo de hackers chineses The Dark Army. Na primeira temporada, Elliot se aproxima de Darlene, que sempre vai atrás dele, mesmo que ele a ache inconveniente. O grupo consegue entrar na rede da ECorp e faz com que o culpado pelo ataque hacker pareça Terry Colby, o CTO da empresa. Dessa forma, a ECorp precisa eleger um novo CTO, e a partir de então passamos a acompanhar mais o personagem Tyrell Wellick (Martin Wallström), vice-presidente sênior de tecnologia da ECorp.

Ao final da primeira temporada, Elliot é confrontado com diversas revelações. A primeira é de que Darlene é sua irmã, e logo em seguida ele descobre que Mr. Robot é o seu pai que havia falecido. Na verdade, Mr. Robot é sua outra personalidade, o seu *alter*. Ele começa a se questionar o que mais ele poderia ter esquecido. No seu apartamento, Elliot é surpreendido com a visita de Tyrell, que o ameaça para contar sobre o seu plano de destruir a ECorp. Sob a ameaça de Tyrell, Elliot o leva para um fliperama onde fica a base do F Society. Ele conta seu plano para Tyrell que fica completamente fascinado e quer fazer parte. Dessa maneira, eles executam o código

que elimina todos os registros digitais da ECorp. Alguns dias depois, Elliot acorda dentro do carro de Tyrell, mas para a sua surpresa, ele não está lá. Elliot tenta descobrir o que havia acontecido nesses dias em que Mr. Robot esteve no controle, porém, quando chega no seu apartamento é surpreendido com a chegada de alguém.

#### 4.1.1 Episódio 1: “Olá, amigo.”

O primeiro episódio da primeira temporada de Mr. Robot inicia com Elliot Alderson se dirigindo a um amigo imaginário por meio de *voice-over*. A situação é semelhante a que ocorre em *Clube da luta*, porém, neste caso, Elliot parece estar se comunicando com o público, utilizando a segunda pessoa do discurso.

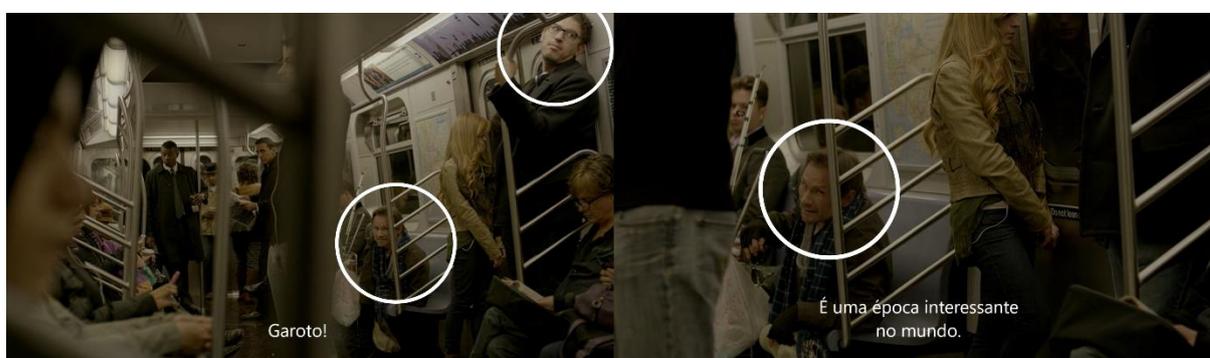
ELLIOT: Olá, amigo. Isso é tosco. Talvez eu devesse te dar um nome. Mas para quê? Você só existe na minha mente. Não podemos esquecer disso. Merda. Realmente estou falando com uma pessoa imaginária (Mr. Robot, 2015).

O que ficará cada vez mais claro no desenrolar dos episódios é que esse amigo imaginário está em uma posição análoga ao espectador real – ou seja, o amigo de Elliot é a figurativização do *espectador implícito* da série, uma representação do *espectador real*, portanto classificando-se como um *narratário* da configuração enunciativa. Durante toda a série, veremos o uso da *interpelação*, na qual temos o personagem de Elliot comunicando-se diretamente ao seu amigo imaginário (o *narratário*) e, em diversas situações, olhando para a câmera. Portanto, já podemos perceber que assim como em *Clube da luta*, o personagem principal é um *subnarrador*, o que quer dizer que ele é um agente explícito e intradieético delegado pelo *meganarrador*. E, segundo a classificação de Genette, Elliot seria um narrador *intradieético-homodieético*, pois ele está presente na história que narra como um personagem.

Nesse episódio, já podemos conhecer um pouco das frustrações de Elliot com a sociedade contemporânea. Ele conta ao seu amigo imaginário que existe uma conspiração, um grupo de pessoas que manda no mundo secretamente. Segundo Elliot, ele está sendo perseguido por esses indivíduos, pois na noite anterior, hackeou um dono de uma cafeteria que gerenciava um site de pornografia infantil e o denunciou para a polícia. Ele está no metrô enquanto conta isso para o seu amigo imaginário, quando um homem tenta chamar a sua atenção, mas Elliot o ignora. Esse homem é

Mr. Robot (Figura 22), a outra personalidade de Elliot. Até o momento, tanto Elliot quanto o espectador não sabem da existência dessa outra personalidade – que será revelada no final da temporada. Se prestarmos atenção, próximo a Mr. Robot há um outro homem em pé, que é Sam Esmail (Figura 22), o próprio criador da série, fazendo uma breve aparição<sup>17</sup> no primeiro episódio. Já vimos um exemplo de *narratário* através da *interpelação*, e agora estamos diante de uma figurativização do *autor implícito*, o que Casetti (1990) chamou de *narrador*. Isso ocorre, pois o *autor implícito* está apontando para o *autor real* da narrativa, que neste caso é Sam Esmail.

Figura 22 - Mr. Robot e Sam Esmail no metrô



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2015)

Logo de cara já é possível identificar que Elliot é uma pessoa mais reservada. Ele está sempre usando o seu casaco preto com capuz (Figura 23), tende a evitar o contato visual e não gosta de situações sociais. Elliot também tem dificuldade em manter um diálogo, pois está sempre divagando ou falando com o seu amigo imaginário. Essa estratégia narrativa é aproveitada na série em várias situações, como quando Angela, a amiga de infância de Elliot, está reclamando que ele não fora à sua festa de aniversário e ele lembra que tentou entrar na festa, mas não conseguiu. Essa lembrança desencadeia um *flashback* de Elliot na noite da festa, que é interrompido quando Angela exclama: “Para de pensar em outra coisa quando estou falando com você. Detesto quando você faz isso.” (*Mr. Robot*, 2015)<sup>18</sup>. Entretanto, Elliot continua a

<sup>17</sup> Sam Esmail também aparece no primeiro episódio da quarta temporada de *Mr. Robot*. Ele faz o papel de um homem que sequestra Elliot à mando de Phillip Price, o CEO da ECorp.

<sup>18</sup> A partir deste momento, todas as citações feitas no corpo do texto se referirão à série *Mr. Robot*. Dessa maneira, não haverá marcação da fonte de tais citações, a fim de não poluir o texto.

conversar – na sua cabeça – com seu amigo imaginário, comentando as falas de Angela.

Figura 23 - Elliot tirando o casaco



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2015)

Nesse episódio, somos apresentados à psicóloga de Elliot, Krista (Gloria Reuben). Ela tenta manter um diálogo com Elliot, contudo ele fica o tempo todo perdido em seus pensamentos, contando ao seu amigo imaginário como foi fácil hackeá-la. Quando ela o pergunta o que o decepciona tanto na sociedade, Elliot começa um discurso citando a exploração de crianças por Steve Jobs, o ambiente tóxico das mídias sociais e os bens materiais como forma de sedação. Entretanto, ouvimos a voz de Krista como se ela estivesse distante e agora haveria se aproximado novamente: “Elliot. Você está em silêncio. Qual é o problema?”. Percebemos, então, que Elliot havia imaginado dizer aquilo para sua psicóloga, quando na verdade, ele estava em silêncio. Nesse caso temos um exemplo da *auricularização interna primária*, pois identificamos que o que ouvimos parte da audição de Elliot devido à distorção do som, mas, mais do que isso, que estamos tendo acesso à percepção distorcida de Elliot da realidade. Quando Krista pergunta para Elliot como foi a festa de Angela, vemos novamente um *flashback* daquela noite e, desta vez, se prestarmos muita atenção, conseguimos enxergar Mr. Robot (Figura 24) saindo pela porta do bar. Essa breve aparição de Mr. Robot ocorre em outros momentos futuros desse episódio e é bem parecida com as de Tyler Durden em *Clube da Luta*, em que antes de sermos apresentados ao personagem, ele aparece em *frames* rápidos durante o início do filme

Figura 24 - Mr. Robot na saída da festa



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2015)

Precisamos lembrar que o transtorno de Elliot só é confirmado no episódio final da última temporada da série. Todavia, antes mesmo de sabermos que Mr. Robot é sua outra personalidade, podem ser observados vários indícios da sua condição. Entre eles está a comunicação de Elliot com o seu amigo imaginário, que diversas vezes provoca *flashbacks* – um dos sintomas positivos e intrusivos do transtorno dissociativo de identidade. Além disso, Elliot é ansioso, tem episódios depressivos e fobia social. Outro indicador são as distorções que ele faz na sua realidade, como por exemplo, toda vez que alguém fala “ECorp”, Elliot ouve “Evil Corp” (Corporação do Mal): “Depois de uma minuciosa e intensiva autoprogramação, é tudo que minha mente ouve, vê ou lê quando eles aparecem no meu mundo.”. Elliot também vê memórias traumáticas de seu passado, tal como sua mãe o castigando (Figura 25). E para escapar da tristeza de sua solidão, ele usa morfina, e buprenorfina, para eventuais crises de abstinência.

Figura 25 - Elliot sendo punido por sua mãe



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2015)

Nesse episódio, Elliot é chamado para a Allsafe, pois um dos maiores clientes da companhia, a ECorp, está sofrendo uma invasão por hackers. Apesar de ser um ataque muito bem elaborado, ele consegue restaurar os servidores infectados. Contudo, Elliot encontra uma mensagem do grupo hacker responsável, o F Society. Eles pedem para deixar o arquivo ali, e Elliot decide deletá-lo, mas algo dentro dele o impede: “Por que não posso deletar? Não quero deletar. Quero que ele fique. O que tem de errado comigo?”. Então, Elliot deixa o arquivo onde estava.

No metrô, de volta para casa, Elliot é abordado por Mr. Robot (Figura 26). Ele fala para Elliot acompanhá-lo apenas se ele não houver deletado o arquivo. Mr. Robot leva Elliot para a base do F Society, um fliperama em Coney Island. Quando Mr. Robot e Elliot conversam, vê-se na imagem como se fossem dois personagens diferentes, como Elliot imagina que é, quando na realidade, ele deve estar conversando sozinho nos seus pensamentos – mas assim como ele enxerga Mr. Robot como outra pessoa, também o vemos assim, sugerindo uma *focalização interna* em Elliot. E ainda, uma *ocularização zero*, pois se os dois personagens estão em um plano conjunto, deve-se questionar a origem desse olhar. Assim, supõe-se que é derivado do *meganarrador*, um índice de que este suporta em imagens a distorção cognitiva da realidade do protagonista. Depois de seu encontro com Mr. Robot, Elliot questiona a sua sanidade, chegando a duvidar se está esquizofrênico. Adiante, a partir do momento em que é revelado ao espectador que Mr. Robot não é real, o público também tem dificuldade de compreender se Elliot é esquizofrênico ou se há alguma outra condição responsável pela criação de Mr. Robot.

ELLIOT: Estou maluco. Tenho que estar maluco, pois isso não aconteceu, certo? Isso é uma ilusão. É uma ilusão? Droga, estou esquizofrênico. Eu enlouqueci dessa vez? Não. Noite passada ocorreu. Foi real. A Angela me ligou. Eu estava na Allsafe. Os servidores estavam expostos. Isso é um fato, não ilusão. Eu sei. Eu sei que falo isso a uma pessoa imaginária, mas eu criei você. Eu não criei isso. (Mr. Robot, 2015).

Figura 26 - Elliot e Mr. Robot no metrô



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2015)

Elliot fica intrigado com o grupo de hackers. Então, ele volta ao fliperama, onde encontra Darlene, que fala com ele como se ele já estivesse por dentro de tudo que está acontecendo, mas Elliot fica confuso. Mr. Robot chega e leva Elliot para uma roda-gigante, lá ele explica o seu plano de redistribuição de renda por meio do apagamento dos dados digitais da ECorp. Ele pede que Elliot modifique o arquivo que ele havia encontrado e insira o endereço de IP do terminal de Terry Colby, o atual CTO do conglomerado. Ao analisar-se a série, percebe-se que, em vários momentos, as palavras “ilusão” e “controle” são mencionadas. Nesta cena, elas aparecem juntas, quando Mr. Robot fala sobre dismantelar o conglomerado: “E enquanto eles se desenrolam, sua ilusão de controle vai junto.”. Mais uma menção à condição de Elliot, e que será repercutida adiante. Depois disso, Elliot deverá entregar o arquivo para o FBI, que fará uma visita na empresa onde ele trabalha. A princípio, ele pensa em entregar o arquivo normal, porém quando Terry Colby humilha Angela na reunião com o FBI, Elliot decide entregar o arquivo modificado, incriminando Colby.

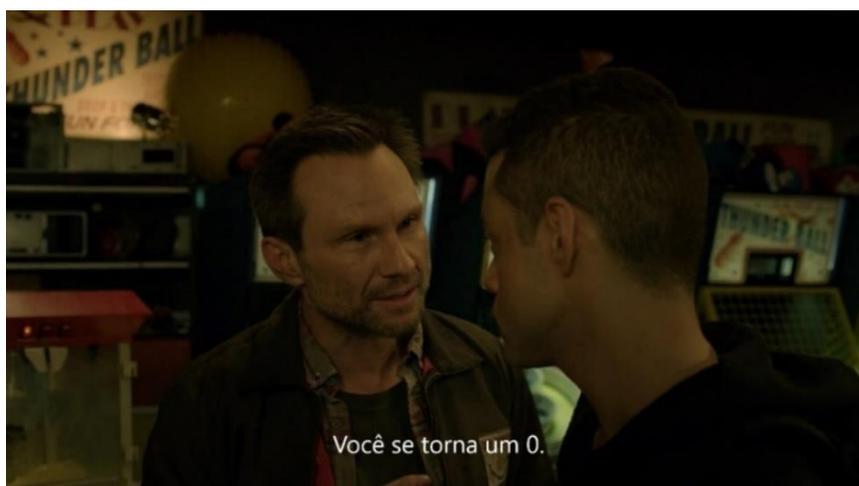
Ao final do episódio, Elliot recebe a notícia de que Terry Colby foi acusado pela invasão hacker. Na volta para casa, ele é abordado por homens de terno que o colocam em uma van e o levam para uma sala de reuniões, onde está Tyrell Wellick. O que descobriremos no próximo episódio é que Wellick desconfia que Elliot teve parte no *hack*, e como forma de agradecê-lo quer contratá-lo, entretanto Elliot recusa, para a decepção de Tyrell.

#### 4.1.2 Episódios 2, 3 e 4: O monstro

Os próximos episódios nos trazem mais indicações do transtorno de Elliot. Ele fica cada vez mais paranoico depois de seu encontro inesperado com Tyrell Wellick. Além disso, Elliot acha que seu apartamento foi invadido, mas descobre que é Darlene que está lá, tomando banho em seu banheiro, como se eles fossem íntimos. Ele não compreende como Darlene sabe onde ele mora e age com tanta intimidade com ele. É preciso lembrar que até o momento, tanto Elliot quanto o público, não sabem que Darlene é sua irmã. Elliot tenta questionar Darlene sobre como ela sabe onde ele mora, mas ela acha que ele está brincando e o leva para o fliperama. Lá, Mr. Robot conta à Elliot a próxima parte de seu plano, explodir Steel Mountain, o local onde estão armazenados os dados da ECorp. Elliot diz que não fará parte, pois não quer machucar ninguém. Em vista disso, Mr. Robot (Figura 27) começa um discurso sobre ele ser um “1” ou um “0”:

MR. ROBOT: Se sair por aquela porta, decidi não fazer nada, dizer não... ou seja, você não volta. Se você sair, não fará mais parte disso. Você se torna um zero. Mas se você ficar, se quiser mudar o mundo...você se torna um sim. Você se torna um 1. Então, vou perguntar de novo: você é um 1 ou um zero? (Mr. Robot, 2015).

Figura 27 - Mr. Robot falando com Elliot



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2015)

O que podemos entender desta fala é que caso Elliot não queira participar do plano de Mr. Robot, ele se tornará um zero. Isso pode significar que Mr. Robot irá privar Elliot ainda mais de informações sobre o seu plano e que continuará sem que ele saiba, ou, uma opção mais extrema, Mr. Robot irá tomar a posição de *host* e deixará Elliot no escuro, tornando-se um zero.

Na terapia, Elliot se questiona sobre estar no controle. Mais uma vez está presente essa palavra: “controle”. A sensação de Elliot de não estar em controle pode ser vista em dois sentidos: interior e exterior. A interior está relacionada à sua condição, uma luta para recuperar o controle da sua vida e de sua psique. Também é importante ressaltar que a psicóloga de Elliot o lembra de que ele associa essa falta de controle com o seu pai, algo que será explorado mais tarde. Por outro lado, a exterior é referente ao seu papel como *subnarrador*. Assim como Elliot se sente sem controle, o *subnarrador* não tem o controle da narrativa, ele está sobre o domínio do *meganarrador*. Apesar de termos, em vários momentos, uma narrativa focalizada em Elliot, ele nunca terá o poder de intervir no discurso como um *meganarrador*.

KRISTA: Já tocou nesse assunto antes... o problema de sentir que não está no controle. Você se lembra? Quando conversamos sobre o seu pai. Você falou que ele escolheu não fazer nada... quando lutava contra o câncer. Você disse que ele poderia lutar contra a empresa que fez aquilo. Poderia contar às pessoas. Poderia ter recebido um tratamento melhor do que recebia. Mas ele não fez nada. Talvez o seu pai tenha sentido o mesmo que você agora. Afinal, qual a importância? (Mr. Robot, 2015).

No terceiro episódio, Elliot está em um jantar na casa de seu chefe, quando aparece uma notícia na televisão de que Terry Colby era um dos três altos executivos envolvidos no encobrimento do vazamento de lixo tóxico em Washington Township. A notícia desencadeia lembranças em Elliot: “Meu labirinto perfeito desmoronando na minha frente. Não há nada para esconder. Não achava que isso existia, mas existia. Existe. Mr. Robot finalmente encontrou meu bug<sup>19</sup>.”. Ele sai correndo do jantar, sem dar explicações. O som da televisão é distorcido e agora vemos Elliot criança (Aidan Liebman) e sua mãe (Vaishnavi Sharma) sentados em uma parada de ônibus.

MÃE DE ELLIOT: Não fique tão triste. Ele fez isso com ele. Ele cedeu. Ele foi um covarde. Ele foi fraco e idiota. E no fim, foi o que matou o seu pai.  
 ELLIOT CRIANÇA: Por que está chorando?  
 MÃE DE ELLIOT: Não me faça tantas perguntas.

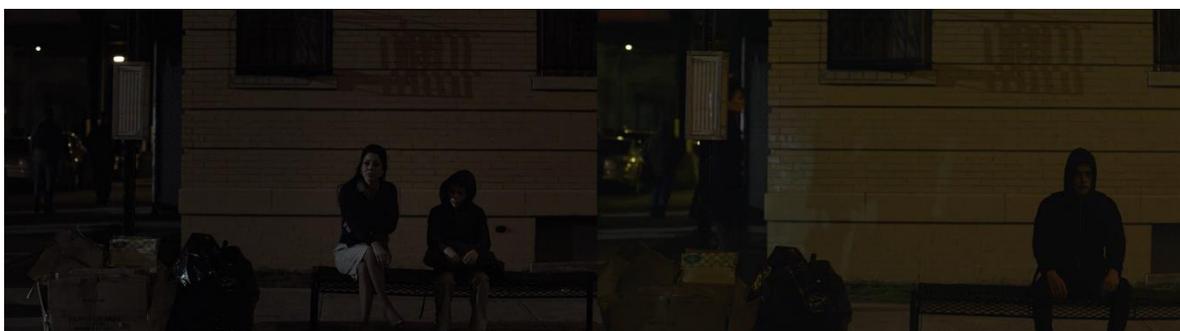
---

<sup>19</sup> O *bug* é um termo designado para se referir a erros/falhas no código ou sistema de algum programa.

ELLIOT CRIANÇA: Sinto falta dele.  
 MÃE DE ELLIOT: Não há razões para isso.  
 ELLIOT CRIANÇA: Mas eu sinto falta.  
 MÃE DE ELLIOT: Então você é tão fraco quanto ele.  
 ELLIOT CRIANÇA: Não está triste?  
 MÃE DE ELLIOT: Por que eu estaria? É uma noite linda. O clima está ótimo, e estou fumando meu cigarro (Mr. Robot, 2015).

Depois do diálogo entre Elliot e sua mãe, um ônibus chega à parada e tapa a nossa visão dos dois. Quando o ônibus vai embora, vemos Elliot adulto (Figura 28) no lugar deles. Essa é mais uma indicação de seu transtorno. Entretanto, não fica claro para o espectador o significado dessa aparição que, a princípio, parece ser uma memória de Elliot. Logo depois, ele começa a falar com o seu amigo imaginário: “O bug força o programa a se adaptar [...]. Não importa o que aconteça, ele muda. Ele se torna algo novo. A próxima versão. A atualização inevitável.”. Há uma possibilidade de que o *bug* do qual Elliot menciona seja a causa do seu TDI. O *bug* forçou o programa de Elliot a se adaptar, a criar novas versões de si – as suas outras personalidades.

Figura 28 - Elliot criança e sua mãe são substituídos por Elliot adulto



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2015)

O quarto episódio da primeira temporada está repleto de indícios da condição de Elliot. Nesse episódio, Elliot está sofrendo uma crise de abstinência. A caminho de Steel Mountain, Elliot começa a divagar, em *voice-over*, com o seu amigo imaginário. Ele fala sobre *daemons*, um tipo de programa que executa em plano de fundo, sem o controle direto de um usuário. Se o *bug* é a causa de seu TDI, seriam os *daemons* os seus *alters*?

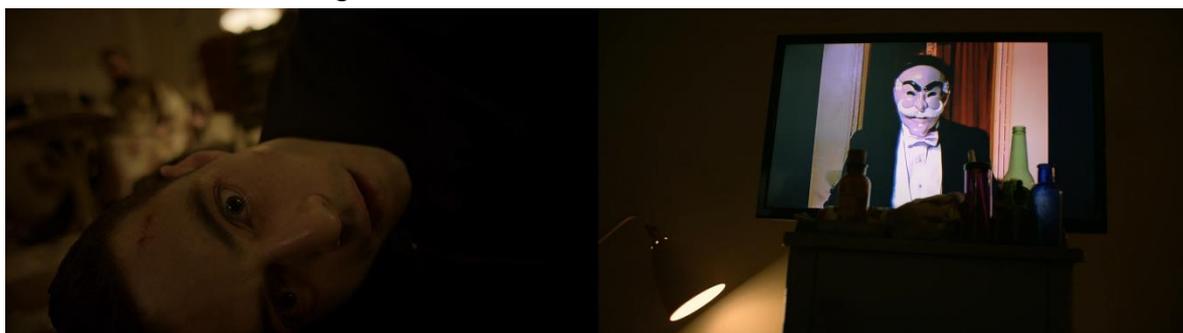
Existe um ditado. O diabo fica mais forte quando estamos olhando para o outro lado, como um programa rodando silenciosamente ao fundo enquanto estamos ocupados fazendo outras merdas. Ele os chamam de *daemons*. Eles agem sem interação do usuário. Monitoram, registram, notificam. Instintos primitivos, lembranças reprimidas, hábitos inconscientes. Eles sempre estão lá. Sempre ativos. Você pode tentar ser correto. Pode tentar ser bom. Pode tentar fazer a diferença. Mas é tudo besteira. As intenções dele são irrelevantes. Elas não nos guiam. *Daemons* sim. E eu? Tenho mais do que a maioria (Mr. Robot, 2015).

Elliot tenta se recuperar da abstinência para conseguir seguir com o plano de hackear a Steel Mountain. Para isso, Romero, Mobley e Mr. Robot o levam para um motel, onde ele se esforça para passar pela crise. Quando os sintomas começam a ficar mais fortes, o discurso da imagem se torna presente. A febre de Elliot aumenta, a velocidade da imagem muda, os cortes são frenéticos. Enquanto Elliot está sofrendo na cama, Romero e Mobley estão assistindo um filme na televisão do motel. Eles reclamam sobre a forma em que os hackers são retratados nos filmes hollywoodianos. Romero faz um comentário metalinguístico que aponta para a realidade da série: “Aposto que algum roteirista está trabalhando agora em algum programa de TV que vai bagunçar a cabeça dessa geração sobre a cultura hacker.”.

Com a situação de Elliot piorando cada vez mais, Romero tenta convencer Mobley e Mr. Robot de que eles têm que levá-lo a um hospital, mas o último não concorda e diz que se eles quiserem ir embora, estavam no direito. Então, Romero e Mobley saem do quarto do hotel, deixando Elliot e Mr. Robot sozinhos. Elliot diz para Mr. Robot que ele precisa usar morfina para ficar melhor. Mr. Robot não concorda, mas na próxima cena, Elliot e Mr. Robot estão na frente de uma casa de traficantes. Elliot entra na casa, que está repleta de drogados. Nas paredes, há grafites com a marca do F Society. Elliot pede por morfina, mas só há heroína. Uma mulher ajuda Elliot a se injetar. Há uma briga. Os traficantes começam a atirar um nos outros. Elliot é atingido. O som se torna abafado. Do chão, Elliot vê uma televisão (Figura 29), na qual uma pessoa com a máscara do F Society começa a falar:

Queridos irmãos e irmãs, agora é o momento de abrirem os olhos. Se ainda não acordaram para a realidade da especulação e escravidão que estivemos alertando vocês, espero que percebam que estamos ficando sem tempo. Os governos do mundo e seus mestres corporativos não querem que falemos. Por quê? Porque descobrimos verdades. Expomos vilões. Exorcizamos demônios. Cidadãos do mundo, estamos aqui para ajudar. Se estão interessados em acordar do seu sono... em recuperar lembranças perdidas ou roubadas... estamos aqui para ajudar. Vamos protegê-los. Somos o f society (Mr. Robot, 2015).

Figura 29 - Elliot é baleado e cai no chão



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2015)

Essa é mais uma alusão ao estado de Elliot. Agora percebemos que estamos dentro do seu inconsciente, que o avisa que ele ainda não tem conhecimento da verdade e que há lembranças esquecidas, assim como há uma causa para tudo isso, um vilão a ser encontrado. A televisão apaga. Na tela, vemos uma câmera que parece estar “encarando” o espectador (Figura 30). Na frente da câmera, está o homem mascarado. Elliot se aproxima dele. O homem entrega uma chave para Elliot: "O que isso abre?". O homem tira uma de suas máscaras e entrega à Elliot: "É sua, agora. Feita no Oriente. Feita para a sua cabeça. Agora, encontre seu monstro, devolva a chave. Mas antes, uma palavra dos figurões das empresas.". De novo, uma referência ao monstro/vilão de Elliot, que deve ser encontrado. Já a máscara entregue à Elliot sugere que ele está escondendo algo de si mesmo. E agora temos o elemento da chave, a qual Elliot deve devolver.

Figura 30 - Elliot e homem mascarado encaram a câmera



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2015)

Um comercial da ECorp começa a passar, é interrompido e vemos Elliot caminhando em um bairro residencial. Ele se depara com uma casa. Há uma caixa de correio, onde está escrito “404 The Aldersons”, dando a entender que seria a caixa da família de Elliot. Entretanto, quando ele se vira para a casa, ela desaparece, deixando um poste no seu lugar, com um papel escrito “Erro 404 Não Encontrado”. Uma menina chega de patinete:

ELLIOT: Olá. Olá, amiga.  
 MENINA: Mas não somos amigos.  
 ELLIOT: Pode me dizer o que houve com essa casa?  
 MENINA: Primeiro, pode me dizer qual é o seu monstro?  
 A menina pega uma chave do chão.  
 MENINA: Acho que deixou cair isso (Mr. Robot, 2015).

De novo, há uma insistência em encontrar o monstro de Elliot e devolver a chave. Entretanto, o monstro, catalizador do transtorno de Elliot, só será revelado na quarta e última temporada da série. Na cena seguinte, Elliot entra no seu apartamento, onde Tyrell está sentado com a chave na mão. O seu peixe “Qwerty” começa a falar com Elliot. Tyrell observa a conversa enquanto mexe a chave em sua mão. O diálogo é sarcástico, porém traz pistas para o propósito do local que o seu inconsciente o trouxe.

QWERTY: Não seja tímido agora. Pode se aproximar. Inquietante, eu sei. Seu peixe beta de estimação falando com você. Mas tempo é dinheiro, Elliot.  
 ELLIOT: Precisa de alguma coisa? Sua água. Precisa que mude?  
 QWERTY: Quando você vive em um aquário, não existe isso de mudança. Minha vida inteira tem sido gasta nessa coisa. Meu mundo inteiro está na sua mesinha. Olho ao redor, mesma merda, dia diferente. A iluminação, a mobília. Até os sons, sempre os mesmos. Estou em um loop e não irá parar a menos que minha vida pare. Estou exausto desse mundo (Mr. Robot, 2015).

Na próxima cena, Angela e Elliot estão jantando na Allsafe (Figura 31). No prato de Angela há um peixe beta semelhante à Qwerty. Ela o come e Elliot fica bravo, protestando que ele é seu amigo. Ela concorda e fala que ele é delicioso. Do outro lado do escritório, Elliot vê sua mãe forçando ele criança a comer. Um garçom serve uma torta à Elliot, mas quando ele a mastiga sente algo duro, é a chave. Ele a segura em frente de seus olhos. Angela percebe e começa a dizer que sim, ela aceita se casar com ele, como se a chave fosse um anel de noivado. Os dois se levantam e todos no escritório aplaudem.

Figura 31 - Elliot e Angela jantam na Allsafe



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2015)

Elliot segue Angela até o fliperama da F Society. Ela está usando um vestido de noiva e Elliot está de terno, mas por cima usa o seu casaco preto. O que é dito por Angela nesta cena é o maior indicativo da condição de Elliot que já tivemos até o momento. Entretanto, quando ela fala que ele não é Elliot (Figura 32), sua voz muda e antes que ela possa terminar a frase, corta-se para uma tela preta. A frase só será completada no último episódio da série.

ANGELA: Aquelas pessoas lá... Acabei de dizer a elas o que queriam ouvir. Não vai fazer, não é? Mudar o mundo. Imaginei. Você nasceu há um mês. Está com medo. Com medo do seu monstro. Você sabe ao menos qual é?  
 Angela entrega a chave para Elliot.  
 ANGELA: Não entra.  
 ELLIOT: Por que não?  
 ANGELA: Não é óbvio? Você não é o Elliot. Você é.... (Mr. Robot, 2015).

Uma luz acende. Ouvem-se risadas de crianças. Elliot está em um ambiente escuro e grita perguntando por alguém. Na sua frente há uma câmera com a máscara do F Society pendurada. Elliot pega a máscara e se questiona se ele ainda está sozinho: "Ainda estou sozinho? Esse é o rosto do meu único amigo? Você é meu monstro?". Elliot coloca a máscara e vemos sua imagem pela câmera, a voz dele se transforma: "Estou aqui. Você está sozinho.". As luzes do fliperama se ligam. Elliot retira a máscara. Ele acorda suando na cama do motel: "Eles foram embora. Eles foram embora. Estou sozinho. Estou sozinho. Estou sozinho.". Mr. Robot entra no quarto: "Não, não está. Não vou a lugar algum, garoto. Estamos juntos nessa até o fim.".

Figura 32 - Angela no fliperama



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2015)

#### 4.1.3 Episódios 7, 8, 9 e 10: CD branco

Nos próximos episódios, Elliot se torna ainda mais introspectivo. Ele cumpre o seu tempo de terapia determinado pelo tribunal. Krista recomenda que ele continue com acompanhamento psicológico, contudo Elliot está com muita raiva de si mesmo<sup>20</sup> para procurar ajuda. Ele começa a imaginar como seria se as pessoas tivessem seu código-fonte<sup>21</sup> revelados: os seus conflitos internos exteriorizados em placas penduradas ao redor de seus pescoços (Figura 33). Por outro lado, após uma tentativa fracassada de destruir os dados da Steel Mountain, Mr. Robot tenta fazer contato com Whiterose, a figura por trás do comando do Dark Army.

Figura 33 - Colegas de Elliot



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2015)

<sup>20</sup> Ele se culpa pela morte de sua namorada, Shayla, que foi assassinada por Fernando Vera, um traficante.

<sup>21</sup> Código-fonte é um conjunto de palavras ou símbolos que dão instruções para que um software opere.

No oitavo episódio, são feitas revelações de grande importância. Na segunda cena, vemos Darlene e Angela em uma aula de balé. Essas personagens nunca tinham sido vistas juntas antes e não aparentavam ter nenhuma relação. Entretanto, as duas conversam sobre seus relacionamentos e comentam sobre Elliot não estar bem – indicando que elas são íntimas. Após perceber que está sendo seguida, Darlene tenta avisar Elliot que podem estar indo atrás dele também. Há uma aproximação entre os dois. Darlene passa o seu telefone para Elliot. Porém, Mr. Robot diz para Elliot deletar o número de Darlene, pois é uma regra entre o grupo que eles não tenham o contato um dos outros. Elliot diz que Mr. Robot não precisa se preocupar, pois ele não irá usar o número. Sabendo que Mr. Robot é um *alter* de Elliot, podemos chegar à conclusão de que ele não quer que Elliot tenha contato com Darlene, já que quer manter a verdade escondida.

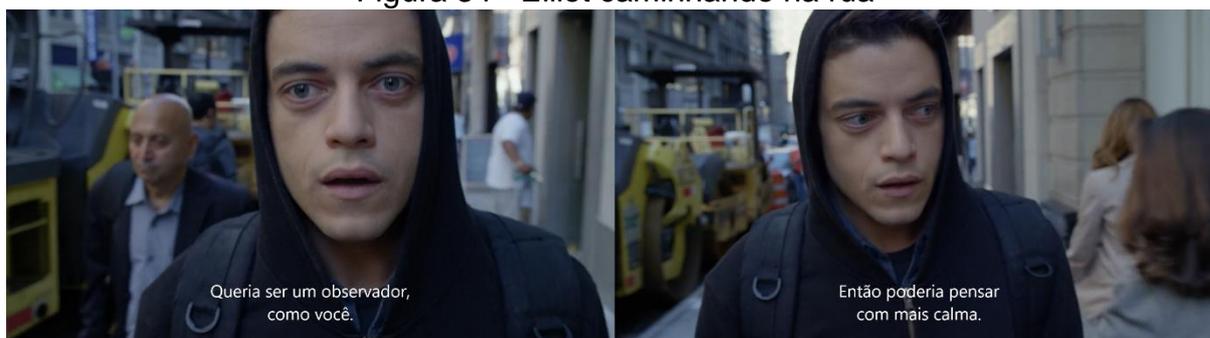
Os esforços de Darlene e Mr. Robot em contatar Whiterose funcionam e um encontro com Elliot é marcado. Whiterose é extremamente meticulosa com o seu tempo e separa apenas três minutos para a conversa com Elliot. Ela conta para Elliot que o seu chefe tem suspeitas sobre ele e colocou uma armadilha no servidor que eles estavam utilizando. Whiterose concede cinquenta horas e vinte e três minutos para Elliot remover a armadilha e, após isso, eles poderão iniciar o ataque. O ultimato de Whiterose deixa Elliot nervoso; ele corre pelas ruas para chegar o mais rápido possível até Allsafe. Elliot relata ao seu amigo imaginário que ele gostaria de ser um observador como ele (Figura 34), pois dessa maneira poderia pensar com mais calma. Após essa fala, a velocidade da cena se torna lenta e uma música tranquila toca: “[...] Na verdade, sinto que consigo enxergar tudo. E saber de tudo. Você sabe mais do que eu? Isto não seria justo: meu amigo imaginário saber mais do que eu. O que você faria agora?”<sup>22</sup>. A velocidade retorna ao normal e Elliot liga para Darlene buscando ajuda. Enquanto ele fala ao telefone, Elliot comenta com o seu amigo: “Às vezes, é difícil ouvir uma explicação... mesmo quando sou eu falando. Principalmente se sou eu falando. Seria bem mais fácil só prestar atenção quando necessário. Só...”. A cena é interrompida e corta-se para Elliot em Allsafe: “Chegar direto à conclusão. É isso que você faz?”. Aqui temos mais um exemplo de metalinguagem na série, semelhante à cena em que Romero comenta sobre a representação de hackers no cinema e na televisão. Contudo, neste caso, temos uma direta referência ao espectador em uma

---

<sup>22</sup> Uma situação semelhante ocorre no quinto episódio da terceira temporada. Elliot desacelera o ambiente para poder se concentrar melhor, enquanto foge de seguranças.

narrativa com *focalização zero* – em que o espectador tem mais conhecimento que os personagens –, e à forma como o roteiro é construído, em que situações menos relevantes para o enredo são cortadas e somos conduzidos diretamente ao que interessa.

Figura 34 - Elliot caminhando na rua



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2015)

Na próxima cena, é revelado que Tyrell Wellick realmente sabe sobre o envolvimento de Elliot no *hack* da ECorp. Tyrell conversa com Mr. Robot – sem o conhecimento de Elliot – e pede que ele lhe conte mais informações sobre o seu plano. Porém, Mr. Robot não aceita se aliar com ele.

Elliot encontra-se com Darlene. Ele diz que eles deveriam celebrar, pois conseguiram neutralizar a armadilha de Gideon, seu chefe. Darlene fala que o mérito é de Elliot e que ele é a melhor pessoa que ela conhece, e que ela o ama muito. Elliot se inclina e beija Darlene. Ela o empurra e pergunta se ele esqueceu novamente quem ela é. Elliot fica confuso por um tempo e não compreende do que Darlene está falando, até que ele finalmente se lembra: Darlene é sua irmã. Ele vai embora e começa a citar as suas lembranças com ela. No ápice da sua corrente de pensamentos, Elliot segura a câmera que está o filmando e a derruba no chão (Figura 35). Nesse momento, fica evidente que o amigo imaginário de Elliot é uma representação do *espectador real*. Esse acontecimento, além de diversos outros exemplos, mostra que quando a *focalização* está em Elliot, o discurso da obra segue uma *enunciação enunciada*, pois ele aponta para o modo pelo qual a história é contada.

Darlene e eu nos escondíamos em cinemas. Darlene cantava Frère Jacques. Ela andava de patinete em frente de casa. Estou louco. Estou louco. Estou louco. Ela tentou fugir na 3ª série. Como eu não lembrava disso? Dormíamos

juntos quando nossa mãe era má. Por que esqueci? Lembro da voz dela. Como pude esquecer? Eu sou louco. Eu sou louco. Eu sou louco. Eu sou louco. Você está enlouquecendo? Estava envolvido nisso o tempo todo? Estava? (Mr. Robot, 2015).

Figura 35 - Elliot segura a câmera



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2015)

O relato de Elliot sobre as memórias com a sua irmã nos traz outra revelação. A menina (Figura 36) que ele viu, quando estava lidando com a sua crise de abstinência, é uma representação de Darlene. Assim como ela, a menina chega cantarolando a canção *Frère Jacques* em seu patinete. Essa menina aparece novamente no penúltimo episódio da quarta temporada, no qual Elliot entra no seu mundo do inconsciente e mais segredos são desvendados.

Figura 36 - A irmã de Elliot em sua fantasia



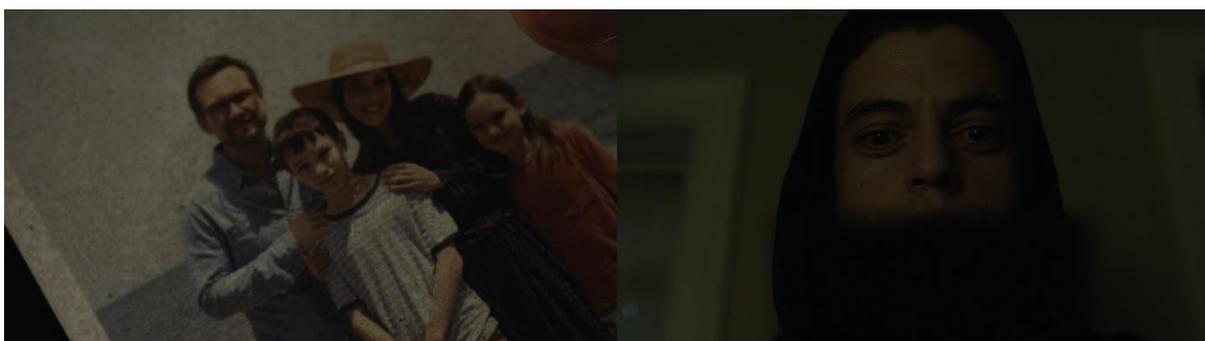
Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2015/19)

Elliot volta atordoado para o seu apartamento. Ele não consegue compreender como esqueceu da sua própria irmã. A ausência da memória de Elliot em relação à Darlene é um dos sintomas do seu TDI – a chamada amnésia dissociativa, associada a perda de memórias autobiográficas. Darlene fez parte da infância de Elliot, uma fase

de sua vida em que ele experienciou muito sofrimento, por isso, inconscientemente, ele reprimiu essas lembranças. É possível realizar um paralelo entre a amnésia dissociativa do TDI com a *paralipse* da *focalização*. O último caso ocorre quando é dado ao espectador menos informação do que o código de *focalização* do conjunto demanda, ou seja, quando somos privados de informação. Na amnésia dissociativa, ocorre algo semelhante, pois a situação padrão é que informações biográficas sejam recordadas, mas neste caso, elas são omitidas – invalidando o acordo padrão.

Ao chegar em seu apartamento, Elliot vai ao banheiro e se observa no espelho: “Eu me evito. Por quê? Estou com medo. Beleza. Com medo de que?”. No espelho, o rosto de Elliot se transforma no rosto de Tyrell e depois volta ao normal: “De descobrir demais.”. Os rostos vão trocando entre Elliot, Tyrell, Angela, Mr. Robot e a máscara do F Society: “Ou de menos. Ou nada. Eu existo? Veja-me, Elliot Alderson, estou aqui.”. Elliot quebra o espelho, despedaçando o reflexo de seu rosto: “Agora, sumi.”. Ele tenta encontrar informações sobre si mesmo no computador, porém não acha nada. Então, Elliot procura entre os CDs, os quais ele guarda tudo o que sabe sobre todo mundo que já hackeou: “Eu me apaguei?”. Ele acha um CD em branco e o insere em seu computador. No CD, Elliot encontra fotos suas quando era criança com seu pai – Mr. Robot (Figura 37).

Figura 37 - Elliot encontra uma foto de sua família



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2015)

Elliot confronta Mr. Robot. Ele realmente acredita que está na presença de seu pai – o qual ele achava que estava morto –, e Mr. Robot colabora com a mentira. Elliot briga com Mr. Robot, bravo por ele não ter falado nada antes: “[...] Você quer que eu abaixe a voz depois de aparecer aqui vinte anos após a sua suposta morte?”. Mr.

Robot conta a Elliot que eles estão sendo seguidos e que há pessoas que não querem que eles trabalhem juntos.

Pense sobre isso. Você não se lembra de mim. Não se lembra nem da sua irmã. Vai à psiquiatra e toma as drogas dela. Eles te colocam nessa névoa ou seja lá o que resta do seu cérebro para que você esqueça o que eles querem. Eles estão tentando controlar você, Elliot. Eles têm tentado te controlar todo esse tempo (Mr. Robot, 2015).

Mr. Robot, a fim de esconder que é um *alter* de Elliot, coloca a culpa nos homens de terno que, supostamente, o seguem. Ele diz que explicará tudo, mas que, primeiro, devem continuar focados no plano. Contudo, Elliot se recusa a continuar sem antes saber o que realmente está acontecendo. Assim, Mr. Robot pede que Elliot o siga. Eles vão até uma estação de trem, e Elliot relembra um jogo que ele fazia quando era pequeno. Ele calculava a probabilidade estatística da segurança de cada vagão: “No caminho para lá, eu sempre pegava o vagão mais seguro, pois eu esperava ansioso por nossas viagens à cidade. Aí, na volta, eu escolhia os mais perigosos, pois odiava voltar pra casa.”. Mr. Robot retruca que sua mãe não está mais morando lá, sugerindo que ela era o motivo pelo qual Elliot não queria voltar para casa. Dentro do trem, Elliot fala com o seu amigo imaginário.

Acalme-se, eu darei um jeito. Sei que não confia em mim, eu faria o mesmo, mas estou falando, cada vez mais estou me lembrando das coisas. Isso é bom. Tudo está começando a voltar. Quando tivermos todas as respostas, voltarei ao normal. Exceto pelo fato de que meu falecido pai não morreu de verdade e está sentado na minha frente (Mr. Robot, 2015).

Mais uma vez tem-se um comentário metalinguístico. Em sua fala, Elliot discute a quebra na confiabilidade de seu relato como *subnarrador* – rompendo com o postulado da sinceridade da narrativa. As informações omitidas do público – Mr. Robot é a representação do pai de Elliot e Darlene é sua irmã – provocam desconfiança no espectador em relação ao personagem de Elliot. Apesar de descobrirmos, juntos ao personagem, sobre suas lembranças esquecidas, o público sempre ficará na dúvida se não há mais algum fato que está sendo omitido ou dissimulado.

Mr. Robot e Elliot vão até a sua casa de infância. Elliot entra no seu antigo quarto. Ele relembra um incidente em que o seu pai o empurrou da janela<sup>23</sup>, quando

---

<sup>23</sup> No final da terceira temporada, descobrimos que, na realidade, foi Elliot que se jogou da janela, quando seu pai entrou no quarto. Um incidente que será repercutido na quarta temporada.

ele revelou à sua mãe que seu pai estava doente. Elliot provoca Mr. Robot e o joga através da janela. Afetado pela queda, Mr. Robot é carregado por Elliot até um cemitério. De longe, Angela e Darlene correm para alcançar Elliot.

MR. ROBOT: Acredite em mim, filho, eu queria ter te contado antes. As coisas ficaram muito rápidas no final. Você tem que acreditar nisso. Não importa o que tentem fazer, nunca te deixarei. Sempre estarei aqui. Você entendeu? Não vão nos separar de novo.

ELLIOT: O que houve? Me diga agora!

MR. ROBOT: Me ouça, pois não tenho muito tempo. Tentarão se livrar de mim de novo, e preciso que você impeça isso.

ELLIOT: Por que querem se livrar de você?

MR. ROBOT: Por favor, Elliot. Ouça. Eu nunca abandonarei você. Nunca mais deixarei você sozinho. Amo você, filho (Mr. Robot, 2015).

Angela e Darlene se aproximam de Elliot. Ele está do lado de uma lápide. Elliot pergunta para elas do que Mr. Robot estava falando. Confusa, Darlene questiona com quem Elliot está conversando. Ele se vira para a lápide, e um machucado aparece na sua testa (Figura 38). Na lápide podemos ler “Edward Alderson – May 9, 1949 – February 28, 1995”. Ao se deparar com a realidade, Elliot começa a sentir o seu corpo doer por ter se jogado da janela. Ele questiona o seu amigo: “Você sabia o tempo todo, não sabia? Você vai me fazer dizer, não é? Eu sou Mr. Robot.”. Nesse momento, percebe-se que há uma disparidade entre o conhecimento do público e o do amigo imaginário de Elliot. Há pouco, o espectador e o amigo imaginário estavam em uma posição análoga, entretanto, esta fala revela que o amigo sabe de informações que o público não domina.

Figura 38 - Elliot vê a lápide de seu pai



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2015)

De volta ao seu apartamento, Elliot é surpreendido com a visita de Tyrell. Ele revela para Elliot que sabe que ele está por trás de tudo: “[...] F Society, o servidor, Colby, Allsafe. Você é uma constante em um mar de variáveis.”. Tyrell ameaça Elliot a contar seu plano. Uma versão de piano da música “Where Is My Mind” (*Onde está a minha mente*, Pixies, 1988) começa a tocar. A música é uma referência direta ao filme *Clube da luta*, de David Fincher, em que é reproduzida justamente na cena final, após o transtorno dissociativo do protagonista já ter sido revelado.

No último episódio, Elliot acorda no carro de Tyrell, confuso com o que havia acontecido: “É sério... Do que você se lembra? Espere... Eu nem mesmo confio em você.”. Ele volta o fliperama e encontra a equipe de hackers destruindo todas as evidências: “Nossa, o que eu fiz? Você estava lá? Você viu? O que eu fiz?”. Como espectadores, não sabemos o que aconteceu enquanto Elliot estava desaparecido, porém, é possível que o amigo imaginário de Elliot saiba. De acordo com Darlene, Elliot executou o plano e permaneceu desaparecido por três dias.

Para chamar a atenção de seu *alter*, Elliot tenta se entregar à polícia e Mr. Robot aparece. Elliot o pressiona contra a parede de uma cafeteria (Figura 39). As pessoas observam preocupadas. Tentando provar que ele e Elliot são a mesma pessoa, Mr. Robot provoca um homem. Elliot observa Mr. Robot de longe. O homem nocauteia Mr. Robot, e Elliot cai no chão com um olho roxo.

Figura 39 - Elliot pressiona Mr. Robot contra a parede



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2015)

Mr. Robot empurra Elliot no meio da Times Square. Elliot pede ajuda para o seu amigo imaginário: “Por favor, tem que fazer algo. Tem que me ajudar, diga algo, faça-o falar.”. Mr. Robot retruca que seu amigo não pode ajudá-lo, que ele deve permanecer só com ele. Elliot criança e sua mãe aparecem. Eles dizem que Elliot está

machucando a sua família. Elliot responde que eles não são sua família, pois não são reais. Ele tenta imaginar que está sozinho, porém sua família aparece novamente em um anúncio da Times Square (Figura 40).

MR. ROBOT: Se lembra de como se sentia quando ficava sozinho? Você sofria. Ficava muito mal. Por isso estamos aqui. Nas noites de solidão, chorando sentado no seu apartamento, você nos implorava para ajudá-lo. Nos pedia para vir. Precisava que viéssemos.

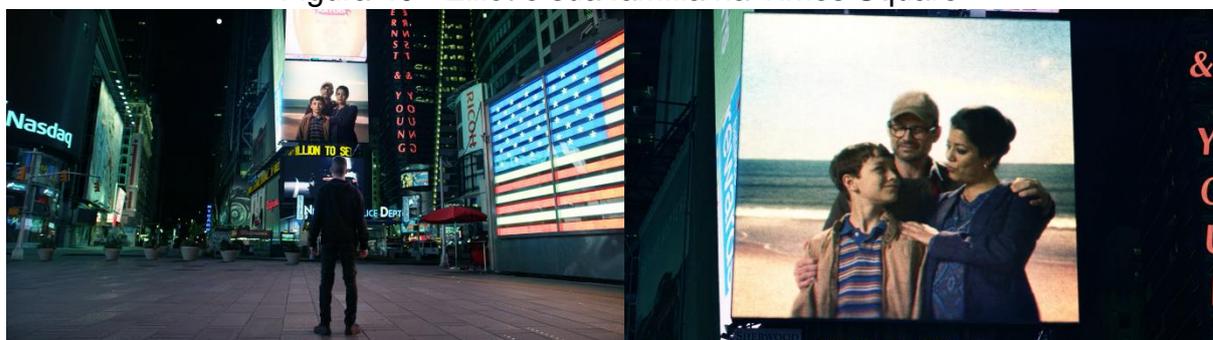
ELLIOT: Não! Quero que vão embora! Vão embora!

ELLIOT CRIANÇA: Estamos dentro de você, Elliot, lá no fundo. Não pode nos deixar. E não podemos deixar você. Nunca.

MÃE DE ELLIOT: É verdade, filho (Mr. Robot, 2015).

Mais adiante na série, no último episódio da quarta temporada, descobrimos que tanto a mãe de Elliot como ele criança são suas outras personalidades. Isso é indicado nessa fala de Elliot criança, porém aqui ainda não fica claro, já que eles poderiam ser apenas alucinações.

Figura 40 - Elliot e sua família na Times Square



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2015)

#### 4.2 Segunda Temporada: “Controle é uma ilusão?”

A segunda temporada de *Mr. Robot* se beneficia do postulado de sinceridade para enganar o espectador. Até o sétimo episódio, cremos que Elliot voltou a morar na casa de sua mãe, vivendo uma restrita rotina numa espécie de retiro para recobrar a sanidade: “Hoje começou igual a ontem. E anteontem. E um dia antes. E todos os dias do último mês. Um ciclo. Meu ciclo perfeito.”. Contudo, vamos descobrir mais adiante que ele havia passado todo esse tempo em uma prisão. Enquanto estava encarcerado, Elliot tentou suprimir a existência de Mr. Robot, sem sucesso. No fim,

ele percebe que precisa de Mr. Robot na sua vida, e que é melhor se aliar a ele do que combatê-lo.

#### 4.2.1 Episódios 1, 3, 7, 9, 10 e 12: Omissão e Revelação

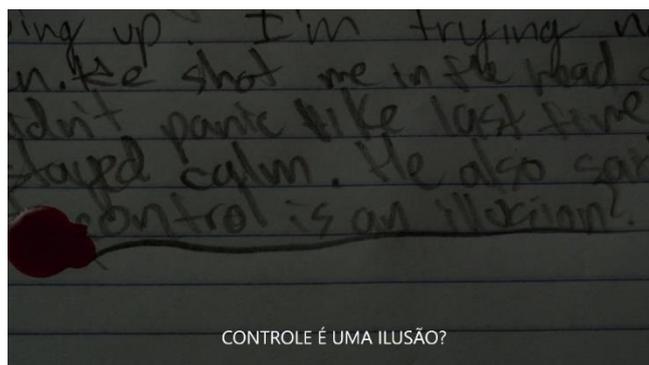
No primeiro episódio, conhecemos a nova rotina de Elliot na “casa da mãe”. Em uma consulta com Krista, ele diz que não pode confiar em si mesmo, ou melhor, em Mr. Robot. Na saída da consulta, Elliot volta a falar com o seu amigo imaginário.

*Olá, de novo. É. Estou falando com você desta vez. Aposto que quer saber o que eu disse à Krista... mas ainda não confio em você. Não depois do que você fez. Você escondeu coisas de mim. E não sei se posso lhe contar segredos como antes. Amigos devem ser sinceros entre si. E você não foi. Vai levar um tempo para reconstruir essa relação (Mr. Robot, 2016).*

Em casa, Elliot escreve o que fez no seu dia. Mr. Robot começa a importuná-lo. Ele aponta uma arma para a cabeça de Elliot e diz que controle é uma ilusão. Então, Mr. Robot atira em Elliot. Como foi visto antes, segundo Gabbard (p. 216, 2006): “A dissociação permite aos indivíduos reter uma ilusão de controle psicológico quando vivenciam uma sensação de desamparo e perda do controle sobre seus corpos.”. A própria omissão de que Elliot está preso, é uma forma que ele encontrou para lidar com a situação – uma ilusão de controle. Da mesma forma, o espectador está em uma posição ilusória de controle, pois o que é apresentado ao público é, na realidade, uma fantasia.

Depois do tiro, Elliot se levanta com um buraco na cabeça. Ele escreve no seu diário que Mr. Robot atirou em sua cabeça novamente. Percebemos que durante este período, Elliot está em um estado elevado de dissociação, pois ele modifica a sua realidade constantemente, como é visto nesta cena em que ele imagina que levou um tiro. Quando o seu antigo chefe, Gideon, vai visitá-lo, Elliot ainda pensa estar com o buraco da bala em sua cabeça. Ele também imagina que Mr. Robot corta a garganta de Gideon. Atordoado com o que presenciou, Elliot volta para o seu quarto e escreve em seu diário.

Figura 41 - Elliot escreve no seu diário



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2016)

No terceiro episódio, para tentar conter a influência de Mr. Robot, Elliot sofre uma overdose de anfetamina. Ele alucina que está sendo sequestrado e que o obrigam a ingerir cimento, mas na verdade é Mr. Robot que está fazendo Elliot vomitar os comprimidos. Quando percebe o que está acontecendo, Elliot come o seu próprio vômito para ingerir os comprimidos novamente. Ele fica três dias sem dormir e o discurso da imagem começa a ficar mais evidente com as marcas dêiticas do *meganarrador*. Vemos Elliot falar com a câmera, enquanto a velocidade da imagem acelera. E, depois de cinco dias sem dormir, a tela torna-se *pixelada* (Figura 42). Tudo para de fazer sentido. Códigos aparecem e saem da tela. Diálogos ficam incompreensíveis – Leon, o amigo de Elliot, fala de trás para frente. Ele vê crianças usando máscaras do F Society. Por fim, os comprimidos de Elliot acabam, e o efeito da droga vai passando, até que a realidade se ajusta novamente. As marcas do discurso, em *Mr. Robot*, não apontam apenas para o *meganarrador*, elas também são relacionadas ao *subnarrador* – Elliot. Pois, neste caso, a sua cognição está sob a influência da dissociação, criando um discurso que sobressai a história.

Figura 42 - Elliot sob o efeito de anfetamina



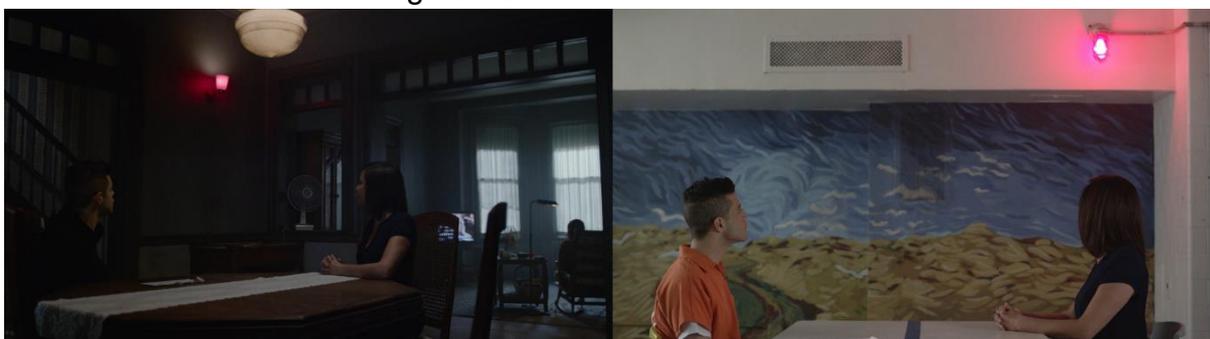
Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2016)

No sétimo episódio, Elliot questiona Mr. Robot sobre o que aconteceu com Tyrell. Ele mente que teve que matá-lo para se proteger, e Elliot acredita. Apesar de termos um relato falso de um personagem, aqui o *meganarrador* não é mentiroso, pois ele não fabrica uma audiovisualização da explicação de Mr. Robot. Nós apenas acompanhamos o relato falado do personagem.

Em uma consulta com a sua psicóloga, Elliot fala sobre a sua estadia na casa de sua mãe, e Krista o confronta, perguntando onde ele acha que está. A partir de então, a verdade omitida vai se revelando (Figura 43) e Elliot se desculpa com o seu amigo imaginário.

Controle pode ser uma ilusão às vezes. Mas, às vezes, você precisa de ilusão para ter controle. A fantasia é um jeito fácil de dar significado ao mundo. Amenizar a dura realidade com escapismo. Afinal de contas... não é por isso que nos blindamos de todas as formas? Para evitarmos ver? Para evitarmos uns aos outros? Para evitarmos a verdade. Desculpe se não estou lhe dizendo tudo... mas preciso disso para melhorar. Não fique bravo muito tempo. Essa vai ser a última vez que escondo coisas de você. Prometo. Sei o que está pensando. Não. Não menti para você. Tudo isso realmente aconteceu. Foi o meu jeito de lidar com tudo. Mas seria bom podermos confiar um no outro de novo. Vamos apertar as mãos (Mr. Robot, 2016).

Figura 43 - A realidade se revela



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2016)

Apesar de Elliot afirmar que ele não mentiu, já que acreditara que havia acontecido, não podemos constatar isto do *meganarrador*, porque ele induziu o espectador ao erro. Pois, é comum que se faça a relação entre imagem e verdade, e, neste caso, foi feita a escolha de apenas mostrar a cognição distorcida de Elliot, expondo uma imagem enganosa.

No nono episódio, é mostrado como ocorreu a prisão de Elliot. Ele se redime contando ao seu amigo imaginário o que havia sido omitido: “Foi assim que aconteceu.

Isso foi o que você perdeu. Isso é tudo”. Depois que a verdade finalmente foi revelada, voltamos ao presente e Elliot está sendo liberado da prisão.

No décimo episódio, há um acontecimento intrigante. Elliot está em seu apartamento com o segurança que trabalha para a família de Tyrell. Ele conta uma história para Elliot, que para de prestar atenção no que está sendo dito. Assim a fala do segurança é mutada, e Elliot se separa mentalmente do ambiente que está para conversar com seu amigo imaginário: “De certa forma, seu cérebro decodifica os componentes do espaço auditivo complexo.”. A câmera vai se afastando de Elliot: “Você sente isso? Ótimo. Assim temos tempo para conversar.”. Do alto, a câmera passeia pelo apartamento (Figura 44), enquanto ele fala com seu amigo imaginário sobre o que Mr. Robot poderia querer encontrar no apartamento, o que ele estaria procurando: “Você pode ajudar? Pode olhar? Vê alguma coisa?”. Poderíamos pensar que este é o caso da configuração enunciativa chamada de *visão objetiva impossível*, pois a câmera está situada em uma posição na qual, a princípio, nenhum personagem poderia estar – indicando que seria um olhar remetido ao aparato cinematográfico. Entretanto, como Elliot é um personagem com TDI, estamos presenciando, o que ele acharia que seria a visão do seu amigo imaginário, um personagem que seria quase onisciente, podendo assim, estar em posições estranhas, como se estivesse levitando para observar o cenário.

Figura 44 - O amigo imaginário de Elliot observa o ambiente



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2016)

O último episódio da temporada inicia com o *flashback* de uma conversa que ocorreu no oitavo episódio da primeira temporada, no qual descobríamos que Tyrell e Mr. Robot estavam trabalhando juntos. Contudo, agora vemos esse diálogo através da perspectiva de Tyrell, visto que quem está em cena é Rami Malek – na primeira

temporada víamos Mr. Robot (Christian Slater) no seu lugar. As cenas são muito parecidas (Figura 45) – os mesmos enquadramentos são utilizados, e se a olharmos lado a lado, percebemos que os planos fechados em Tyrell são os mesmos da primeira temporada. Logo que a conversa termina, voltamos ao presente, e Tyrell leva Elliot para a sua nova base de operação. Nesse momento, a música “The Hall of Mirrors” (*O corredor dos espelhos*, Kraftwerk, 1987) começa a tocar. Ao analisar a letra da composição, encontramos referências para o TDI de Elliot, e ainda para o nosso olhar como espectadores: “Às vezes ele via o seu verdadeiro rosto e às vezes um estranho no seu lugar”<sup>24</sup>. Outros trechos são mais diretos para a distorção cognitiva do personagem: “Ele se apaixonou pela imagem de si mesmo e de repente a imagem foi distorcida”<sup>25</sup>. Também há um verso que se refere a uma outra personalidade: “Ele criou a pessoa que ele queria ser e virou uma nova personalidade”<sup>26</sup>.

Figura 45 - Comparação entre a cena da primeira temporada e da segunda



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2016)

Quando Elliot descobre que Tyrell e Mr. Robot estavam trabalhando juntos com o Dark Army em uma segunda fase do plano para acabar com a ECorp, ele tenta dar fim à operação, que poderia matar inocentes. Porém, Tyrell o adverte com uma pistola, mas Elliot afirma que ele não é real e não pode machucá-lo. Então, Tyrell atira em Elliot – que realmente é atingido. Nesse estágio, após termos presenciado uma quantidade significativa de momentos em que somos enganados pela distorção

<sup>24</sup> Tradução nossa. Verso original: “Sometimes he saw his real face and sometimes a stranger at his place”.

<sup>25</sup> Tradução nossa. Verso original: “He fell in love with the image of himself and suddenly the picture was distorted”.

<sup>26</sup> Tradução nossa. Verso original: “He made up the person he wanted to be and changed into a new personality”.

narrativa, o público, assim como Elliot, desconfia de qualquer situação, pois não conseguimos distinguir a realidade.

### 4.3 Terceira Temporada: “A presença dele. Você também sente?”

Após ter sido baleado por Tyrell, Elliot acorda no apartamento de Angela, que agora está envolvida com o Dark Army. Nessa temporada, enquanto Elliot tenta desfazer o hack da ECorp, Mr. Robot trabalha, sem o conhecimento de Elliot, com Angela, o Dark Army e Tyrell para manter a fase dois do seu plano em andamento. Entretanto, Elliot consegue prejudicar o plano de Mr. Robot, e eles têm que encontrar outra maneira de continuar. Assim, Angela dá seguimento ao plano, e acaba explodindo 71 prédios da ECorp. Por fim, depois de perceber que foi apenas um peão para o Dark Army, Mr. Robot aceita se juntar à Elliot para terminar de uma vez por todas com as corporações que controlam o mundo.

#### 4.3.1 Episódios 1, 2 e 6: Ponto de vista

Angela acorda no meio da noite, e encontra Mr. Robot na sua sala. Ela pede para que ele se aproxime, para verificar se é realmente ele, e não Elliot. Mr. Robot pergunta como que ela sabe quando é ele, e Angela responde que ela percebe pelo olhar, que ele nunca tenta desviar, ao contrário de Elliot. Depois do encontro com Tyrell e o Dark Army, Mr. Robot questiona Angela sobre estar mentindo para Elliot, seu melhor amigo. Ela retruca que não está mentindo, pois está literalmente olhando para ele. Nessa situação vemos uma troca de *focalização* (Figura 46). Transitamos entre uma *focalização interna* em Mr. Robot – quando vemos o ator Christian Slater – e uma *focalização interna* em Angela – quando o plano muda e vemos o ator Rami Malek.

Figura 46 - Troca de ponto de vista



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2017)

No segundo episódio, pela primeira vez na série, a psicóloga de Elliot interage com Mr. Robot. Ao passo que ele toma o controle, a sua voz e a de Elliot se misturam. Na sessão, Mr. Robot fala sobre como ele e Elliot estão separados, e que ele sabe de informações que Elliot não tem conhecimento. Nessa temporada, Mr. Robot e Elliot passam a maior parte do tempo sem comunicação. Então, o espectador acompanha, separadamente, tanto a perspectiva de Mr. Robot, com o plano para destruir a ECorp, e a de Elliot, que está na tentativa de desfazer o *hack*. Nesse sentido, o público ganha uma posição cognitiva superior aos personagens, ao contrário da segunda temporada, em que o espectador é mantido em ignorância e induzido ao erro.

ELLIOT: O que houve? Você estava lá? Foi comigo ou ficou com ele? O que viu? O que Mr. Robot quis dizer com 'descobertos'? Você estava lá. Ouviu como ela ouviu. Do que Mr. Robot estava falando? (Mr. Robot, 2017).

No sexto episódio, Elliot tenta parar o plano de Mr. Robot, que quer explodir um dos prédios da ECorp. Entretanto, Mr. Robot começa a tomar o controle: a roupa de Elliot muda, códigos começam a aparecer na tela, a música acentua, e de repente, Elliot está em um táxi, afastando-se do prédio da ECorp. Ele volta ao prédio, porém Mr. Robot continua a aparecer: “Droga. Lá vem de novo. A presença dele. Você também sente?”. A sequência é uma disputa entre Elliot e Mr. Robot por controle. Como em *Clube da luta*, há também uma cena em que Elliot luta contra si mesmo (Figura 47) – uma tentativa de Mr. Robot de impedir que Elliot acabe com o seu plano.

Figura 47 - Mr. Robot faz Elliot cair da escada



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2017)

#### 4.4 Quarta Temporada: “Essa cadeira não é sua.”

A quarta temporada é a última de *Mr. Robot*. Nela, todos os segredos são revelados. Após o assassinato de Angela no primeiro episódio, a temporada se concentra em Elliot buscando vingança por sua amiga. Ele decide que irá acabar com Whiterose, líder do Dark Army e responsável pela morte de Angela. Até o penúltimo episódio da temporada, Elliot não se comunica com o seu amigo imaginário, e quem fica encarregado disso é Mr. Robot. Nessa temporada, também temos várias aparições da mãe de Elliot e dele pequeno, anunciando a revelação que virá no último episódio.

##### 4.4.1 Episódios 2, 7 e 8: O outro

No segundo episódio, vemos Elliot criança girando em uma cadeira executiva em uma sala no topo de um dos prédios de NYC. Uma porta se abre. A mãe de Elliot entra (Figura 48). Eles conversam sobre não estarem prontos e terem de esperar por alguém. Como foi visto anteriormente, nessa temporada iremos descobrir que Elliot criança e sua mãe são outras personalidades de Elliot. Agora, fica implícito que além deles, há um outro *alter*, que ainda não foi revelado. A mãe de Elliot também fala sobre a cadeira em que Elliot criança está sentado e diz que esse lugar não é para ele. Podemos deduzir, então, que quem está sentado na cadeira, toma o papel do *host*, obtendo o controle. Esse local aparece novamente no nono episódio, no qual a mãe de Elliot e Mr. Robot discutem sobre esse outro *alter* não estar pronto para descobrir a verdade. Nestas cenas, o público tem acesso a informações que não são de

conhecimento de Elliot – ao menos não conscientemente –, assim estamos em uma posição privilegiada, com *focalização zero*.

MÃE DE ELLIOT: Procurei você por toda parte. Não deveria estar sentado aí.  
 Essa cadeira não é sua.  
 ELLIOT CRIANÇA: Por quê? Achei...  
 MÃE DE ELLIOT: Ainda não estão prontos. Precisamos esperar.  
 ELLIOT CRIANÇA: Pelo quê?  
 MÃE DE ELLIOT: Por ele.  
 ELLIOT CRIANÇA: Quer dizer, o Mr. Robot?  
 MÃE DE ELLIOT: Não.  
 ELLIOT CRIANÇA: Elliot?  
 MÃE DE ELLIOT: Não. O outro (Mr. Robot, 2019).

Figura 48 - Elliot criança e sua mãe na sala de reuniões



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2019)

No sétimo episódio, somos expostos ao monstro de Elliot – mencionado na primeira temporada, quando ele estava tendo uma crise de abstinência. Krista, a psicóloga de Elliot é sequestrada por Fernando Vera, um traficante, para chamar a atenção de Elliot. Ele vai até a casa de Krista, onde ela está sendo mantida como refém. Vera quer descobrir os segredos de Elliot, e com esse intuito, ele obriga Elliot e Krista a performarem uma sessão de terapia na sua presença. Ele começa a ler as anotações de Krista sobre Elliot, e tanto a psicóloga como Mr. Robot tentam impedir que Elliot as ouçam: “Trauma na infância, acompanhar o evento da janela.”. Krista se recusa a falar sobre suas anotações, mas Elliot a pressiona, e ela tenta ajudá-lo a lembrar do dia em que ele se jogou da janela do seu quarto quando era criança. Ela o confronta sobre a falta de memória de Elliot em relação a esse incidente ser semelhante a outros momentos da vida dele, nos quais Mr. Robot assume o controle e ele não consegue se lembrar do que ocorreu. Elliot diz que isso não seria possível,

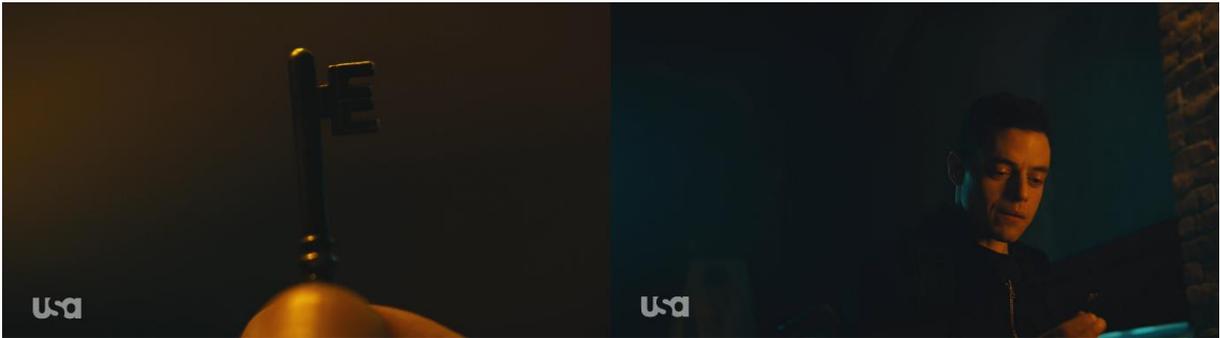
pois Mr. Robot não existia naquela época, porém Mr. Robot afirma que ele esteve ali desde o primeiro dia que foi necessário, para protegê-lo.

KRISTA: Seu pai entrou no quarto...  
 ELLIOT: Não. Não.  
 KRISTA: Você pegou o taco para se defender.  
 ELLIOT: Não, não, não. Não.  
 KRISTA: Você gritou para ele se afastar. Levantou o taco contra ele.  
 ELLIOT: Não.  
 KRISTA: E escapou do único jeito que sabia. Por que estava com medo do seu pai? Estava com medo que ele pedisse algo que você não queria fazer?”  
 ELLIOT: Sim.  
 KRISTA: Você se lembra do que ele pediu?  
 ELLIOT: Sim, eu me lembro.  
 KRISTA: Elliot. Seu pai te abusou sexualmente?  
 ELLIOT: Abusou (Mr. Robot, 2019).

O monstro de Elliot, mencionado no quarto episódio da primeira temporada, é o seu pai, que o abusava na infância. Assim como foi constatado previamente, grande parte dos indivíduos com TDI já sofreram abuso sexual. Além do abuso por seu pai ter sido um grande contribuinte para o desenvolvimento da sua condição, Elliot também era maltratado por sua mãe e não tinha uma figura de apoio presente na sua vida –, fatores citados por Kluft (1984) como possíveis causadores do TDI. Os sintomas do TDI de Elliot também são bem demarcados ao longo da série, como, por exemplo: depressão, fobia social, ansiedade, *flashbacks* intrusivos, amnésia dissociativa e abuso de substâncias – somados aos seus episódios de extrema dissociação. Nesse sentido, *Mr. Robot* traz veracidade na construção do transtorno dissociativo do personagem.

No oitavo episódio, Mr. Robot conta para Elliot que ele está ali para que ninguém o machuque, o papel que deveria ter sido de seu pai. Nesse episódio, também descobrimos o significado da chave (Figura 49) mencionada na primeira temporada. O *alter* de Elliot criança o leva para um museu, onde ele havia escondido, quando pequeno, a chave que seu pai tinha do seu quarto: “[...] Escondemos a chave para o monstro não nos pegar.”.

Figura 49 - Elliot encontra a chave



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2019)

#### 4.4.2 Episódios 11, 12 e 13: “Olá, Elliot”

No décimo primeiro episódio, Elliot tenta impedir que Whiterose exploda uma usina na sua antiga cidade natal. Ele consegue evitar um colapso, porém, mesmo assim, há uma explosão. A tela se torna vermelha. O que se segue é uma sequência onde vemos um Elliot mais feliz em um mundo melhor: ele se veste diferente, o seu apartamento é bem mais mobiliado, ele está noivo de Angela, é filho único, tem uma ótima relação com seu pai e trabalha como CEO na Allsafe. Entretanto, Elliot afirma que está preso em uma rotina entediante e repetitiva (Figura 50). Isso está ligado ao que o seu peixe Qwerty havia dito no quarto episódio da primeira temporada, quando ele confessou que estava preso em um ciclo, em que tudo se repete.

Figura 50 - A versão melhorada de Elliot



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2019)

No penúltimo episódio, Elliot acorda nesse novo mundo. Ele caminha pela cidade e vê a loja “Mr. Robot”. Ao adentrar a loja, ele ouve a voz de seu pai. Antes

que o veja, Elliot vai embora. Ele espera seu pai sair e o segue até a sua casa da infância. Em frente à casa, Elliot é abordado por uma garota em um patinete – a mesma da primeira temporada. Ele pergunta por sua irmã, Darlene, e a garota diz que ele é filho único. Do outro lado da rua, a mãe de Elliot o avista e o convida a entrar. Conversando com sua mãe, Elliot descobre que vai se casar com Angela. Então, ele vai até o apartamento dela, mas é surpreendido por Phillip Price –, CEO da ECorp –, que atende a porta. A mãe de Angela também está lá e recebe uma ligação de Elliot. Confuso, Elliot atende o celular e ouve a sua própria voz do outro lado da linha.

Elliot vai até o seu apartamento e hackea o seu computador, encontrando desenhos sobre a sua vida. Contudo, a sua outra versão chega em casa e é confrontada por Elliot, que pergunta o que seriam tais desenhos. O novo Elliot diz que quando fica entediado, ele cria pessoas em sua cabeça, alguém com uma vida mais interessante, como um super-herói, só que os poderes dele seriam os computadores, de dia, seria um engenheiro de segurança cibernética, e de noite, um justiceiro hacker. Um terremoto interrompe o diálogo, e o novo Elliot cai e bate a cabeça. Tomando isso como uma oportunidade, Elliot decide deixar sua nova versão morrer, substituindo-a.

No próximo episódio, Elliot descobre que é o dia do seu casamento com Angela. Mr. Robot aparece e tenta avisá-lo de que ele não pode substituir o outro Elliot, porém é ignorado. Elliot chega no local do matrimônio. Todos os convidados estão usando máscaras do F Society. Ele não compreende o que está acontecendo, e Mr. Robot o conta que esse mundo é um ciclo recorrente que Elliot construiu há um ano para manter o verdadeiro Elliot ocupado. Assim, Mr. Robot explica que ele é apenas uma parte do Elliot (Figura 51), e que deve deixá-lo voltar a viver a sua própria vida.

Figura 51 - Mr. Robot conta a verdade para Elliot



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2019)

Elliot vê Angela vestida de noiva e a segue até o fliperama. Os passos são abafados. A frase iniciada na primeira temporada é, finalmente, completada: “Não é óbvio? Ele tentou te contar. Você não é o Elliot, você é o criador” (Figura 52). A verdadeira identidade de “Elliot” é revelada. O nome “criador” pode ser relacionado ao *meganarrador* – este “Elliot” seria o mestre do tempo e do espaço da sua própria fantasia, distorcendo imagens e criando sentidos, ocultando o que não deve ser visto e revelando quando é necessário. Entretanto, a sua criação começa a desmoronar. Ele é jogado para fora do fliperama. Na rua, todas as pessoas têm o rosto de Mr. Robot. Um alarme começa a tocar. Elliot encontra Tyrell que atira nele. Ele acorda em um buraco em um parque de diversões à noite. Ouvimos a voz de uma criança contando. Elliot tenta escapar do buraco, mas alguém o puxa de volta. Nós escutamos Darlene, que pede para que ele acorde.

Figura 52 - Angela revela a identidade de Elliot



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2019)

De repente, Elliot aparece no consultório de Krista. Ele se recusa a conversar com ela e afirma que precisa falar com Darlene, porém Krista diz que ela não está presente nesse mundo, pois Darlene é o seu único elo com a realidade. Elliot fala que não quer ouvir o que Krista tem para falar, mas ela insiste que pode explicar tudo.

KRISTA: Para que ouça toda a verdade, primeiro precisamos discutir o transtorno dissociativo de identidade do Elliot. A primeira personalidade foi criada no dia em que Elliot pulou pela janela. A personalidade protetora. A que Elliot criou para substituir o pai dele. Para protegê-lo de situações intoleráveis. Mr. Robot. Mais tarde Elliot criou a personalidade da mãe. A perseguidora. A que culpava Elliot pelo abuso. Insistindo que ele precisava pagar por isso. Não muito tempo depois dela, veio o eu mais jovem do Elliot. Surgiu para lidar com o abuso que ele não podia tolerar. E com isso, ele criou a própria família, de certo modo (Mr. Robot, 2019).

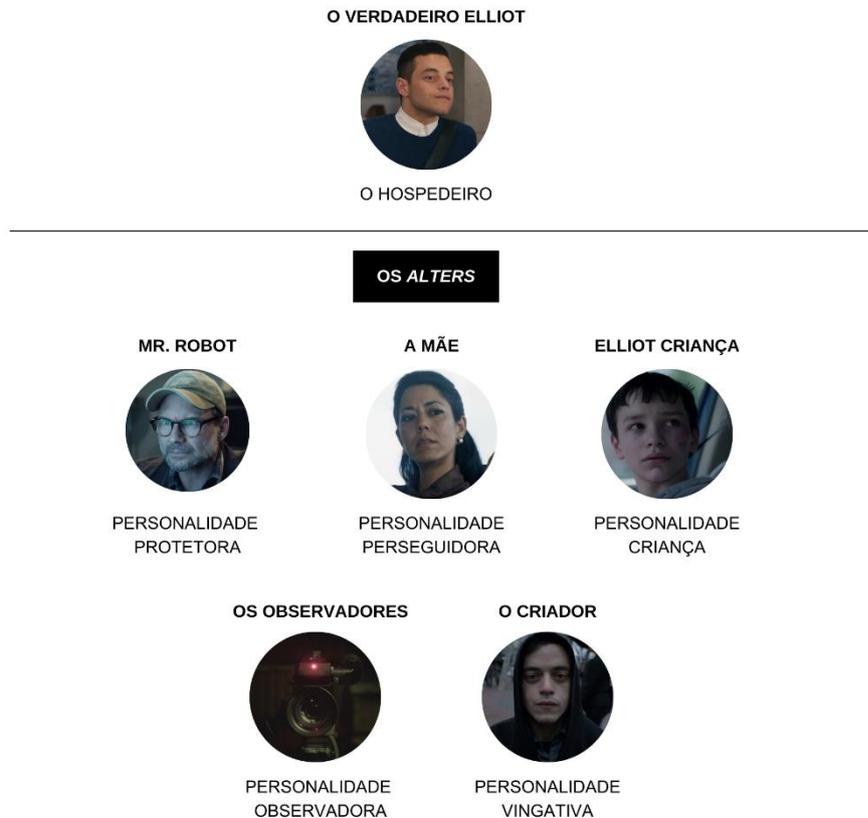
A psicóloga apresenta à Elliot as suas personalidades. É a primeira vez que o termo transtorno dissociativo de identidade é citado na série. De acordo com o que foi visto previamente, podemos inferir que a classificação de Fike foi utilizada para categorizar os *alters* de Elliot. Conforme Krista, Mr. Robot é a personalidade protetora – a que o resguarda de situações extenuantes; a sua mãe é a personalidade perseguidora – a imagem internalizada do abusador; o jovem Elliot é a personalidade criança – a que lida com as consequências do abuso. Entretanto, essas não são todas as personalidades. Elliot olha para a câmera: “Acho que ela não sabe sobre você.”. Porém, Krista também dirige o olhar para a câmera: “Eu sei tudo sobre eles também. Observadores que acham estar fora disso, apesar de estarem aqui o tempo todo.”. É a primeira vez que um personagem – fora Elliot e Mr. Robot – dirige-se à câmera, interpelando o espectador e explicitando a presença do *narratário*. A personalidade observadora, a qual Krista se refere, é a que está ligada ao amigo imaginário de Elliot – segundo Fike (1990), ela tem a capacidade de ver tudo o que acontece, assemelhando-se ao espectador. Finalmente, Krista aponta a última personalidade de Elliot: o criador – a personalidade vingativa que guarda a raiva do abuso e busca vingança.

ELLIOT: Não lembro de nada disso. Por que eu deveria confiar em você? Você já esteve errada antes.

KRISTA: Você está certo. Ela estava errada. Krista nunca descobriu, não é? Nunca percebeu que não falava com o verdadeiro Elliot. Não percebeu que estava sempre falando com você. A personalidade criada para carregar a ira de Elliot. O hacker vigilante que Elliot sempre imaginou ser. Aquele que buscou vingança. A personalidade que ganhou tanto controle. Ele esqueceu. Você esqueceu que era apenas outra personalidade. Você é o criador. E agora está na hora de devolver o controle ao hospedeiro. O verdadeiro Elliot (Mr. Robot, 2019).

Assim como em *Clube da luta*, a explicação sobre o transtorno do personagem parte do próprio, já que estamos inseridos em uma fantasia de seu inconsciente. Contudo, neste caso, há uma busca por verdadeiramente compreender o TDI, dessa forma, a figura de Krista toma uma posição de conhecimento semelhante ao *meganarrador*, ao contar para o público sobre todas as identidades de Elliot e as causas para o desenvolvimento da patologia.

## Esquema 2 - Os *alters* de Elliot



Fonte: Elaborado pela autora.

Um terremoto ocorre. O consultório começa a desabar, em uma clara alusão ao desmoronamento da realidade *diegética* construída. Elliot diz que não precisa desistir do controle. Ele acorda em um hospital, e Darlene está lá. Ela conta para ele o que aconteceu. Entretanto, Elliot fala que não pode continuar dessa maneira e que ele não é o verdadeiro Elliot. Para a sua surpresa, Darlene revela que ela sabe disso desde que eles começaram o F*society*, mas que não quis falar nada, pois estavam próximos, algo que nunca foram na infância. Ela confessa que sente muita falta dele e sai para chamar uma enfermeira. Elliot fecha os olhos e volta ao seu inconsciente. Ele se encontra na mesma sala de reuniões que apareceu no segundo e no nono episódio da quarta temporada. Todos os *alters* estão presentes (Figura 53). A cena é semelhante à final de *Clube da Luta* (Figura 54). Elliot fala com o seu amigo imaginário.

ELLIOT: [...] Mesmo não estando mais aqui, é como o Mr. Robot disse, nós sempre seremos parte de Elliot Alderson. E seremos a melhor parte, porque seremos a parte que sempre esteve presente. Somos a parte que ficou. Somos a parte que o mudou. E quem não teria orgulho disso? (Mr. Robot, 2019).

Figura 53 - Os *alters* de Elliot



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2019)

Figura 54 - A cena final de *Clube da luta*



Fonte: *Clube da luta* (David Fincher, 1999).

Elliot sai da sala e caminha por um corredor. Ele chega em frente a uma porta e diz ao seu amigo: “Vamos. Isso só vai funcionar se você também abrir mão.”. Além da personalidade observadora ter que ir embora para dar espaço ao Elliot verdadeiro, nós – como público – também temos que nos despedir da história contada até o momento. Elliot abre a porta e entra em uma sala de cinema (Figura 55), onde os

outros *alters* já estão acomodados. Vemos pela luz do projetor vários momentos da vida de Elliot (Figura 55), até que a luz se transforma em um globo ocular (Figura 56). O verdadeiro Elliot acorda e é recebido por Darlene: “Olá, Elliot” (Figura 56).

Figura 55 - Os *alters* assistem a vida de Elliot



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2019)

Figura 56 - O hospedeiro acorda



Fonte: *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2019)

Esse final é bem significativo e nos traz algumas questões. A primeira é o fato de todas as personalidades se encontrarem em uma sala de cinema. Isso sugere que os *alters* tomaram uma posição espectral, assim como o amigo imaginário de Elliot tinha. Do ponto de vista enunciativo, como foi averiguado anteriormente, esses personagens estariam em uma configuração de *narratários*, e nesse caso, mais especificamente, estariam classificados como “espectadores de estúdio”, segundo Casetti. Outro ponto que chama a atenção é o término do episódio em um plano de Darlene olhando diretamente para a câmera. Pode-se relacionar esse olhar de Darlene aos de Elliot quando ele interpelava o seu amigo – indicando que agora, tanto a personalidade observadora, como os outros *alters*, tornaram-se espectadores. Por

fim, a frase “Olá, Elliot” está diretamente ligada à primeira fala de Elliot na série: “Olá, amigo”. Portanto, na conclusão de *Mr. Robot*, o ponto de vista é entregue ao verdadeiro Elliot, e o “Elliot” que havíamos acompanhado, ele que antes era observado, agora é o observador, de *subnarrador* se transforma em *narratório*, e assim como o público, as suas outras personalidades passam a dividir essa visão – todos tornam-se espectadores.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos a pesquisa traçando um estudo sobre o transtorno dissociativo de identidade para depois elaborarmos um panorama da relação entre a patologia e o cinema. A partir da observação de oito filmes sobre a temática, descobrimos que ainda há um estigma muito grande sobre a condição. Como consequência disso, muitos filmes perpetuaram uma visão violenta dos indivíduos portadores de TDI - *Vestida para matar* (1980), *A cor da noite* (1994), *As duas faces de um crime* (1996), *Clube da luta* (1999), *Identidade* (2003) e *Fragmentado* (2016). Esses filmes apoiaram-se em aspectos rasos para delinear o transtorno dos personagens, muitas vezes apenas se baseando na ocorrência do abuso sexual como causador da condição.

Além disso, pudemos constatar alguns pontos relevantes sobre os longas-metragens. Como por exemplo, a maioria fez uso do TDI como elemento surpresa na narrativa – *Vestida para matar*, *A cor da Noite*, *As duas faces de um crime*, *Clube da luta* e *Identidade*. Entretanto, esse emprego deixa a impressão de ter sido feito de maneira simplória, causando um choque imediato no espectador, porém não repercutindo no resto do enredo – já que é suportado por uma narrativa frágil. Se formos aplicar os mesmos parâmetros à *Mr. Robot*, veremos que a série também utiliza o transtorno como fator surpresa, entretanto, por termos um relacionamento bastante próximo ao personagem e estarmos inseridos em uma narrativa muito mais elaborada, o TDI não soa como mero artifício narrativo para surpreender o espectador, mas sim uma parte fundamental e fundadora de toda a narração e do universo diegético por ela estabelecido.

Na pluralidade dos filmes também tivemos os personagens portadores da condição sendo associados a assassinatos e crimes. No caso de *Mr. Robot*, o personagem de Elliot não é um assassino, contudo, ele comete alguns crimes – que ele acredita que farão bem para a sociedade no geral. Mesmo assim, ainda que Elliot não seja um assassino, sua outra identidade, Mr. Robot, é agressiva e intimidadora, contribuindo para a estigmatização do TDI. Contudo, a partir da análise da série, conseguimos identificar que foi feito, por parte da equipe técnica, uma pesquisa em relação ao TDI – causas, sintomas, como é o funcionamento dos *alters*, histórico, entre outras questões –, desmitificando outros mitos sobre a condição.

Ademais, Elliot é uma figura carismática e provoca identificação com o público, até mesmo porque, ele frequentemente se comunica com um personagem – por meio

de *voice-over* –, que é uma representação do espectador. Isso nos leva a outro ponto a ser discutido: o personagem observador. Como foi compreendido previamente, Casetti classificou o que ele chamou de personagens observadores como *narratários*. Nos filmes analisados, vimos que essas figuras foram representadas por psiquiatras, detetives, policiais e advogados. Entretanto, *Mr. Robot* se sobressai nesse quesito, pois além de termos alguns personagens como *narratários* – Krista, psicóloga de Elliot, por exemplo – há uma figura que se destaca, mas que nunca é vista: o seu amigo imaginário, uma figurativização do *espectador implícito* e também a personalidade observadora de Elliot. Ou seja, a série vai mais adiante, relacionando um aspecto referente à enunciação da narrativa com uma circunstância do transtorno dissociativo de identidade. Assim como o *alter*, o público está em um papel em que apenas pode observar o que acontece – estando à mercê da perspectiva cognitiva de Elliot.

Ainda foi possível verificar que, quando a *focalização* está interna em Elliot, há um maior desenvolvimento do discurso, em que o *meganarrador* opta por uma *enunciação enunciada*, aproveitando-se da condição do personagem para consentir ao aparecimento das marcas dêiticas. O fato de seguirmos a perspectiva de Elliot também contribui para que informações sejam omitidas ou distorcidas, afetando o postulado da sinceridade. Contudo, quando isso ocorre, há uma confirmação pelo próprio *subnarrador*, que admite a omissão/distorção dos fatos.

Portanto, por meio deste trabalho, fomos capazes de averiguar que o seriado, impulsionado pelo desafio de representação do TDI, cria múltiplos e complexos imbricamentos de modulação narrativa, flexionando e problematizando conceitos como *narratário*, *meganarrador*, *subnarrador*, *focalização*, *enunciação*, entre outros já citados. Dessa forma, *Mr. Robot* se estabelece como uma obra que agrega valor para o estudo dos conceitos referentes à narratologia, abrangendo tanto o papel do emissor do texto, como do receptor. Conjuntamente, podemos perceber que a série tem um enredo muito bem amarrado, com detalhes que repercutem ao longo das temporadas – além das pequenas referências ao transtorno que são feitas até mesmo nas músicas da trilha sonora. Assim, muitas questões ficaram de fora da análise, porém poderão servir como objeto para outros estudos, visto que ainda existem poucos trabalhos que abordam a série, principalmente no Brasil. Em relação ao transtorno, apesar de uma das identidades de Elliot, *Mr. Robot*, possa contribuir para o estigma de violência em relação ao TDI, em outros aspectos, o retrato da condição foi fiel ao que encontramos

na pesquisa, ao contrário do que vimos em outros filmes que abordam o assunto. Por fim, conseguimos observar que há inúmeras maneiras de usufruir dos temas que contemplam a mente humana a fim de criar narrativas estimulantes e inteligentes.

## REFERÊNCIAS

- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais: DSM-5**. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2014.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística general II**. Cidade do México: Siglo Veintiuno, 1999. Bloomington-Indianapolis: Indiana University, 1998.
- BORCH-JACOBSEN, Mikkel. Sybil: The Making of a Disease. *In*: New York Review of Books. New York, 1997.
- BYRNE, Peter. The butler(s) DID it – dissociative identity disorder in cinema. **Medical Humanities**, Canterbury, p. 26-29, 2001. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/23670548/>. Acesso em: 07 set. 2020.
- CASSETTI, Francesco. **Inside the Gaze: The Film and Its Spectator**. Bloomington: Indiana University Press, 1998.
- CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Cómo analizar um film**. [S. l.]: Minicaja, 1990. Livro eletrônico, não paginado.
- FARIA, Marcello de Abreu. **Transtorno dissociativo de identidade e esquizofrenia: uma investigação diagnóstica**. Brasília, 2016. 286 f. Tese (Pós-graduação em Ciências Médicas) – Faculdade de Medicina, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2016.
- FIKE, M. Laurita. Clinical Manifestations in Persons With Multiple Personality Disorder. **American Journal of Occupational Therapy**, [S. l.], v. 44, n. 11, p. 984-990, 1990.
- GABBARD, Glen O. Transtornos Dissociativos. *In*: GABBARD, Glen O. **Psiquiatria Psicodinâmica Na Prática Clínica**. 4. ed. [S. l.]: Artmed, 2006. p. 215-233.
- GABBARD, Glen O; GABBARD, Krin. Foreword. *In*: **Psychiatry and the Cinema**. 2. ed. Washington: American Psychiatric Press, 1999. p. XV-XVI.
- GAUDREULT, André. **From Plato to Luimière: Narration and Monstration in Literature and Cinema**. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2009.
- GAUDREULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3.ed. Lisboa: Vega, 1995.
- HANSCHKE, Steffi. Sam Esmail fala sobre as referências ao Clube da Luta e o que esperar da 2ª temporada. *In*: SÉRIE Maníacos. [S. l.], 05 set. 2015. Disponível em: <https://seriemaniacos.tv/mr-robot-sam-esmail-fala-sobre-as-referencias-ao-clube-da-luta-e-o-que-esperar-da-2a-temporada/>. Acesso em: 19 set. 2020.

HYLER, Steven E. DSM-III at the Cinema: Madness in the Movies. **Comprehensive Psychiatry**, New York, v. 29, n. 2, p. 195-206, 1988.

LOUIS Vivet. *In*: WIKIPEDIA. [S. l.], 17 set. 2020. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Louis\\_Vivet](https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Vivet). Acesso em: 07 set. 2020.

MORENO, Vicente Nunes. **Para além do olhar**: o ponto de vista no filme A mulher sem cabeça. Porto Alegre, 2015. 150 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade dos Meios de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2015.

MR. Robot. *In*: IMDB. [S. l.], [2020?]. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt4158110/>. Acesso em: 19 set. 2020.

MR. Robot. *In*: METACRITIC. [S. l.], [2020?]. Disponível em: <https://www.metacritic.com/tv/mr-robot>. Acesso em: 19 set. 2020.

MR. Robot. *In*: ROTTEN Tomatoes. [S. l.], [2020?]. Disponível em: [https://www.rottentomatoes.com/tv/mr\\_robot](https://www.rottentomatoes.com/tv/mr_robot). Acesso em: 19 set. 2020.

MR. Robot. *In*: WIKIPEDIA. [S. l.], 23 set. 2020. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Mr.\\_Robot](https://pt.wikipedia.org/wiki/Mr._Robot). Acesso em: 24 set. 2020.

POSECK, Beatriz Vera. I was the murderer! Or the Dissociative Identity Disorder in the cinema. **Journal of Medicine and Movies**, Madrid, p. 125-132, Oct. 2006. Disponível em: <https://www.semanticscholar.org/paper/I-was-the-murderer!-Or-the-Dissociative-Identity-in-Poseck/ff00a83c8157bfab9d407c60cb1d7d7765c760d3>. Acesso em: 07 set. 2020.

PRÊMIO Peabody. *In*: WIKIPEDIA. [S. l.], 23 mai. 2020. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio\\_Peabody](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio_Peabody). Acesso em: 19 set. 2020.

SCHNEIDER, Irving. The Theory and Practice of Movie Psychiatry. **Am J Psychiatry**, [S. l.], p. 996-1002, Aug. 1987.

SERBAN, Silviu. Francesco Casetti's Deitic Conception on Cinematographic Enunciation. **Contemporary Readings in Law and Social Justice**, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 609 - 620, 2014.

SPINELLI, E. M. As marcas da enunciação no cinema. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, [S. l.], v. 37, n. 34, p. 75-85, 2010. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2010.68114. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68114>. Acesso em: 28 fev. 2021.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

SULLIVAN, Kevin P. EW's Best of 2015: Mr. Robot boss talks season 1's biggest twist. *In*: ENTERTAINMENT Weekly. [S. l.], 26 dez. 2015. Disponível em: <https://ew.com/article/2015/12/26/best-of-2015-mr-robot-twist/>. Acesso em: 19 set. 2020.

THE Crowded Room. *In*: OMELETE. [S. l.], 29 jun. 2018. (30 min 18 s). Disponível em: <https://www.omelete.com.br/leonardo-dicaprio/the-crowded-room-leonardo-dicaprio-vivera-homem-com-24-personalidades-diferentes-no-drama>. Acesso em: 15 dez. 2020.

TRANSTORNO de Múltiplas Personalidades. *In*: YOUTUBE. [S. l.], 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c0OFdmWKXw>. Acesso em: 05 dez. 2020.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

**FILMOGRAFIA DA PESQUISA**

- A COR DA NOITE (*Color of night*, 1994, dir. Richard Rush)
- A JANELA SECRETA (*Secret window*, 2004, dir. David Koepp)
- ALF, O ETEIMOSO (*Alf*, 1986 – 1990, Criadores Paul Fusco e Tom Patchett)
- AS DUAS FACES DE UM CRIME (*Primal fear*, 1996, dir. Gregory Hoblit)
- AS TRÊS FACES DE EVA (*The three faces of Eve*, 1957, dir. Nunnally Johnson)
- ASSASSINATO EM GOSFORD PARK (*Gosford Park*, 2001, dir. Robert Altman)
- BROKEN REALITY (1994, dir. Drew Phillips)
- CIDADÃO KANE (*Citizen Kane*, 1941, dir. Orson Welles)
- CLUBE DA LUTA (*Fight club*, 1999, dir. David Fincher)
- DOUBLE TROUBLE (1915, dir. Christy Cabanne)
- DR. JEKYLL AND MR. HYDE (1908, dir. Otis Turner)
- DUPLA PERSONALIDADE (*Separate lives*, 1995, dir. David Madden)
- ENCONTROS E DESENCONTROS (*Lost in translation*, 2003, dir. Sofia Coppola)
- FRAGMENTADO (*Split*, 2016, dir. M. Night Shyamalan)
- IDENTIDADE (*Identity*, 2003, dir. James Mangold)
- LIZZIE (1957, dir. Hugo Haas)
- MADONNA OF THE SEVEN MOONS (1945, dir. Arthur Crabtree)
- MAROC 7 (1967, dir. Gerry O'Hara)
- ME MYSELF AND I (1992, dir. Pablo Ferro)
- MÉDICO ERÓTICO (*The man with two brains*, 1983, dir. Carl Reiner)
- MOONRISE KINGDOM (2012, dir. Wes Anderson)
- MR. ROBOT (2015 – 2019, Criador Sam Esmail)
- NIGHT VISIONS (1990, dir. Wes Craven)
- NUNCA FALE COM ESTRANHOS (*Never talk to strangers*, 1995, dir. Peter Hall)

O AMIGO OCULTO (*Hide and seek*, 2005, dir. John Polson)

O CASO DE BECKY (1915, dir. Frank Reicher)

O MÉDICO E O MONSTRO (1931, dir. Rouben Mamoulian)

OS SUSPEITOS (*The usual suspects*, 1995, dir. Bryan Singer)

PONTO DE VISTA (*Vantage point*, 2008, dir. Pete Travis)

POSITIVE I.D. (1987, dir. Andy Anderson)

PSICOSE (*Psycho*, 1960, dir. Alfred Hitchcock)

QUANDO FALA O CORAÇÃO (*Spellbound*, 1945, dir. Alfred Hitchcock)

SESSÃO 9 (*Session 9*, 2001, dir. Brad Anderson)

SÍNDROME DE CAIM (*Raising cain*, 1992, dir. Brian De Palma)

SYBIL (1976, dir. Daniel Petrie)

THE FIVE OF ME (1981, dir. Paul Wendkos)

THE LOVE BUTCHER (1975, dir. Don Jones e Mikel Angel)

THE NUTTY PROFESSOR (1963, dir. Jerry Lewis)

UM TIRO QUE NÃO DEU CERTO (*Loose cannons*, 1990, dir. Bob Clark)

VESTIDA PARA MATAR (*Dressed to kill*, 1980, dir. Brian De Palma)

VÍTIMAS DO CAMALEÃO (*Prey of the chameleon*, 1992, dir. Fleming B. Fuller)

VOICES FROM WITHIN (1994, dir. Eric Till)

VOICES WITHIN: THE LIVES OF TRUDDI CHASE (1990, dir. Lamont Johnson)

ZELIG (1983, dir. Woody Allen)

## APÊNDICE A – CLASSIFICAÇÃO DO TDI DE ACORDO COM KLUFT

De acordo com Faria (2016), Kluff (1991) dividiu o transtorno dissociativo de identidade em seus seis tipos mais comuns: TDI clássico, formas variantes, TDI atípico, TDI secreto, TDI encoberto e apresentações diversas do TDI. A classificação é extensa e cada tipo apresenta sua característica diferencial.

Tabela 4 - Classificação do TDI de acordo com Kluff (1991)

Classificação de acordo com Kluff (1991)	
<b>CLÁSSICO</b>	Cumprir os critérios diagnósticos e se manifesta de forma contínua.
<b>FORMAS VARIANTES</b>	Se divide em: TDI forma de possessão, TDI pós-traumático, TDI extremamente complexo ou polifragmentado, TDI epocal ou sequencial, TDI isomórfico, TDI latente, TDI co-consciente e TDI mediúnico/reencarnação.
<b>ATÍPICO</b>	Rara chance de diagnóstico; TDI privado: as identidades se passam por uma única personalidade.
<b>SECRETO</b>	O indivíduo não tem conhecimento de suas diferentes identidades, que surgem quando ele está sozinho; TDI com companheirismo imaginário ostensivo.
<b>ENCOBERTO</b>	Se divide em: TDI passivo ou dominado, TDI somatomórfico, TDI fenocópia e TDI sintoma órfão.
<b>APRESENTAÇÕES DIVERSAS</b>	Se divide em: TDI domínio interrompido, TDI ad hoc, TDI modular, TDI "quase jogo" e TDI falso positivo.

Fonte: Elaborado pela autora.

As formas variantes foram designadas a casos em que há a presença de sintomas clássicos, porém estes não se manifestam de forma contínua ou apresentam características únicas. Dentro das formas variantes estão: TDI forma de possessão, TDI pós-traumático, TDI extremamente complexo ou polifragmentado, TDI epocal ou sequencial, TDI isomórfico, TDI latente, TDI co-consciente e TDI mediúnico/reencarnação. No TDI forma de possessão, as identidades alternativas se apresentam como demônios, o que leva o transtorno a ser confundido com a psicose.

No TDI pós-traumático, os sintomas aparecem após um evento traumático. Já no TDI extremamente complexo ou polifragmentado, há a existência de uma enorme quantidade de *alters*, o que acaba dificultando a percepção da transição entre eles. No TDI epocal ou sequencial, uma identidade toma partido do controle por um longo período, enquanto as outras permanecem ausentes. Por outro lado, no TDI isomórfico, há uma junção das identidades como um grupo que permanece no controle. No TDI latente, as personalidades são inativas e reaparecem quando se deparam com fatores traumáticos. No TDI co-consciente, as personalidades têm conhecimento umas das outras e, dessa forma, não há perda de memória entre as trocas de identidade. Por último, no TDI mediúnico/reencarnação, os *alters* se apresentam como identidades sobrenaturais.

O TDI atípico refere-se a pacientes que raramente recebem um diagnóstico – isso ocorre devido à sua divisão em TDI privado, em que as personalidades conseguem passar por uma só. Já, dentro do TDI secreto, há o TDI com companheirismo imaginário ostensivo, no qual o indivíduo tem uma versão adulta do companheiro imaginário que interage com outro *host*, porém não sabe que esse *host* é quem está no controle executivo.

O TDI encoberto é o mais característico de indivíduos com esse transtorno. No TDI encoberto, as personalidades estão em disputa pelo controle, porém não assumem controle executivo total. Ele é dividido em: TD passivo ou dominado, TDI somatomórfico, TDI fenocópia e TDI sintoma órfão. O TDI passivo ou dominado foi designado a casos em que a identidade alternativa raramente emerge. Já no TDI somatomórfico, o *alter* sofre de dor ou desconforto, e isso é sentido pelo *host*, porém ele não tem lembrança de como isso veio a acontecer. O TDI fenocópia é uma das mais importantes formas do TDI encoberto. Nele, o transtorno se assemelha a outras doenças mentais devido à maneira que é feita a interação entre os *alters* e o *host*. Por último, no TDI sintoma órfão, resquícios do trauma passado são desencadeados por algum estímulo e ressurgem por meio de sensações, ações e, ou imagens, porém o indivíduo não compreende o que está se passando.

As apresentações diversas do TDI são: TDI domínio interrompido, TDI *ad hoc*, TDI modular, TDI “quase jogo” e TDI falso positivo. No domínio interrompido, há uma quantidade alta de identidades, na qual as trocas são rápidas e frequentes, induzindo um diagnóstico errado como transtorno afetivo, psicose, síndrome mental orgânica ou desordem de apreensão. O TDI *ad hoc* é raro, ele ocorre quando uma personalidade

auxiliar cria outros alters, que existem apenas por um período curto. O TDI modular também é classificado como incomum, nele os *alters* se reconfiguram, devido a funções autônomas do ego que se dividem. No TDI “quase jogo”, o paciente nega o seu diagnóstico quando um *alter* tenta convencer o médico que fingiu ter o transtorno. O TDI falso positivo foi comum nos anos 70 e 80, e ocorria quando o indivíduo adotava o comportamento visto em algum filme e tentava convencer o médico de que sofria do transtorno.

## APÊNDICE B – LISTA DE 33 FILMES SOBRE TDI

Tabela 5 - Classificação em gênero de 33 filmes sobre TDI

TÍTULO	ANO	DIREÇÃO	GÊNERO
O CASO DE BECKY	1915	Frank Reicher	Drama
DOUBLE TROUBLE	1915	Christy Cabanne	Comédia, Romance
MADONNA OF THE SEVEN MOONS	1945	Arthur Crabtree	Drama, Mistério
AS TRÊS FACES DE EVA	1957	Nunnally Johnson	Drama, Mistério
LIZZIE	1957	Hugo Haas	Drama
PSICOSE	1960	Alfred Hitchcock	Horror, Mistério, Thriller
THE NUTTY PROFESSOR	1963	Jerry Lewis	Comédia, Romance, Sci-Fi
MAROC 7	1967	Gerry O'Hara	Crime, Drama, Thriller
THE LOVE BUTCHER	1975	Don Jones e Mikel Angel	Horror
SYBIL	1976	Daniel Petrie	Biografia, Drama
VESTIDA PARA MATAR	1980	Brian De Palma	Crime, Drama, Mistério
THE FIVE OF ME	1981	Paul Wendkos	Drama
ZELIG	1983	Woody Allen	Comédia
MÉDICO ERÓTICO	1983	Carl Reiner	Comédia, Romance, Sci-Fi
POSITIVE I.D.	1986	Andy Anderson	Crime, Drama, Thriller
UM TIRO QUE NÃO DEU CERTO	1990	Bob Clark	Ação, Comédia, Crime
VOICES WITHIN: THE LIVES OF TRUDDI CHASE	1990	Lamont Johnson	Drama
NIGHT VISIONS	1990	Wes Craven	Crime, Horror, Mistério
VÍTIMAS DO CAMALEÃO	1992	Fleming B. Fuller	Ação, Thriller
ME MYSELF AND I	1992	Pablo Ferro	Comédia
SÍNDROME DE CAIM	1992	Brian De Palma	Crime, Drama, Horror
BROKEN REALITY	1994	Drew Phillips	Thriller
A COR DA NOITE	1994	Richard Rush	Mistério, Romance, Thriller
VOICES FROM WITHIN	1994	Eric Till	Mistério, Thriller
DUPLA PERSONALIDADE	1995	David Madden	Drama, Mistério, Romance
NUNCA FALE COM ESTRANHOS	1995	Peter Hall	Crime, Drama, Romance
AS DUAS FACES DE UM CRIME	1996	Gregory Hoblit	Crime, Drama, Mistério
CLUBE DA LUTA	1999	David Fincher	Drama
SESSÃO 9	2001	Brad Anderson	Horror, Mistério
IDENTIDADE	2003	James Mangold	Mistério, Thriller
A JANELA SECRETA	2004	David Koepp	Drama, Mistério, Thriller
O AMIGO OCULTO	2005	John Polson	Drama, Horror, Mistério
FRAGMENTADO	2016	M. Night Shyamalan	Horror, Thriller

Fonte: Elaborado pela autora.