

As Contribuições dos Romances Policiais do Século XIX para as Narrativas Jornalísticas dos Crimes Contemporâneos

The Contributions of Detective Stories from the XIX Century to Journalistic Narratives of Contemporary Crime

Danielle Brasiliense

Bolsista pós-doc pela Capes na Université de Versailles Saint Quentin en Yvelines. Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense (UFF).
E-mail: dabrasiliense@gmail.com

SUBMETIDO EM: 10/07/2014

ACEITO EM: 24/11/2014

PERSPECTIVAS

RESUMO

Este artigo tem o objetivo de analisar como as formas de narrativas dos romances policiais no passado, especialmente do século XIX, podem ter organizado os sentidos das narrativas midiáticas sobre violência nos dias de hoje. O tempo escolhido como recorte para este estudo abarca um momento chave do discurso da psiquiatria, quando se constroem discursos especializados sobre monstrosidade e anormalidade, e que se tornam importantes para a compreensão das narrativas criminais contemporâneas. Entende-se que o passado contribui para as formações dos sentidos da cultura no presente e que apenas buscando apreender como, genealogicamente, as narrativas se constituíram, podemos compreender as formas de organização da sociedade atual. A mídia produz discursos que se estruturam como enredos de romances policiais. Este formato romântico de noticiar os fatos reforça a criminalização dos sujeitos, e não permite outras formas de compreensão das realidades para além da crença na monstrosidade do culpado, na solidariedade para com a vítima e na exaltação do herói.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa; Contos policiais do século XIX; Violência; Mídia.

ABSTRACT

This article has the objective of analyzing the narrative forms in detective novels from the past, especially from the nineteenth century. Our interest is understanding how they may have organized the meanings of media narratives about violence nowadays. The time period chosen as a frame for this study covers a key moment of the discourse of psychiatry. The discipline started building specialized discourses about monstrosity and abnormalities which became important for the understanding of contemporary crime narratives. It is understood that the past contributes to the formation of culture this way. Thus, only by seeking to understand how, genealogically, the narratives are formed, we can understand the ways in which society is organized today. The media produces discourses that are structured as plots of crime novels and this romantic form of reporting the facts strengthens the criminalization of individuals and does not allow other forms of understanding it beyond the alleged monstrosity of the perpetrator, the solidarity with the victim and the elation of the hero.

KEYWORDS: Narrative; Detective stories from the nineteenth century; Violence; Media.

A produção narrativa da mídia sobre casos de violência costuma ser reduzida à estrutura de um romance policial. Os enredos são marcados pela existência sintetizada dos personagens padrão: mocinho, bandido e vítima. Essa forma romântica de noticiar reforça os mecanismos de criminalização de um lugar culturalmente estabelecido como desordem e reafirma, conseqüentemente, a existência da anormalidade dos sujeitos. A leitura desses discursos enquadrada por este esquema pré-figurado do romantismo¹ sobre a violência não permite outras formas de compreensão do fenômeno a não ser idealizar a monstruosidade. Quando se trata de uma tragédia, é o esquema narrativo de um romance policial que entra em foco, no qual, tradicionalmente, o bandido é perseguido e a vítima acolhida sem que se questione o enredo da realidade apreendida. Os modos de narrar os crimes parecem ter sido reduzidos ao senso comum, sem muitas críticas. Assim, torna-se importante pensar essas formas discursivas, pois a violência hoje é uma questão importante que afeta as políticas públicas sobre os crimes, sensibiliza o cidadão, amedronta a sociedade e coloca em risco a ordem social.

Diante deste aparente padrão nas formas de descrever a violência, este artigo pretende compreender como essas narrativas se construíram no passado e analisar alguns contos policiais que foram escritos, no final do século XIX e início do XX. Essa foi uma época importante para a produção dos discursos da psiquiatria sobre a anormalidade dos sujeitos, especialmente na França, lugar marcado pelos ideais de higiene social. Esse momento e lugar são importantes para entender o processo de construção de uma memória estética da monstruosidade.

A ideia principal é perceber de que forma a literatura policial desta fase pode ter contribuído para os modos narrativos contemporâneos dos crimes hoje contados pelos meios de comunicação, principalmente nos jornais e revistas. Boa parte dos autores de contos literários em meados e final do século XIX já escreviam para os jornais. É quando surgem as leituras de massa com os folhetins, revistas e jornais populares que irão fermentar a cultura midiática. Jean-Yves Mollier, no texto "O nascimento da cultura de massa na Belle Époque: implantação das estruturas e difusão de massa" (Mollier, 1997), pensa a gênese da cultura de massa e suas bases, como a expansão da imprensa e do sistema editorial francês, devido ao sucesso dos romances policiais construídos pelo chamado *fait divers*. A estratégia narrativa de contar os acontecimentos pela sua excentricidade. A *Belle Époque* é marcada pela distribuição de textos mais acessíveis, sobretudo no formato de livros, que passam a fazer parte da literatura escolar e domiciliar, expandindo assim a cultura da leitura e da escrita.

O conto *Une Vendetta*, de 1885, escrito pelo francês Guy de Maupassant e traduzido por Amilcar Bettega, está presente no livro *Contos de Horror do século XIX*, organizado por Alberto Manguel. Nele, o tradutor faz o seguinte comentário sobre os modos de narrar do autor:

Consistia de inspiração realista, mas dotado de uma poderosa imaginação, contador de histórias e observador perspicaz, escrevendo diretamente para o espaço e o público dos jornais (mais de trezentos contos e duzentas crônicas publicadas nos dois principais periódicos nos quais colaborava), Maupassant fez uso freqüente de anedotas simples e diretas para alargar a dimensão humana que

¹ A ideia de romantismo será usada aqui no sentido de marcar a subjetividade nas emoções, paixão e medo, nas tragédias, nos desejos, sonhos ou fantasias, abarcadas pelo seu formato idealista.

está por trás de todos os nossos atos, desde o mais prosaico até o mais grave. Por todos os motivos a estrutura cerrada do conto lhe convém. E o resultado são narrativas breves, densas, que se aglutinam em torno de um instante único, esse fato posto em evidência mas do qual apenas a essência é retida, encaminhando o relato, rápida e verticalmente, para um forte efeito final. Na maior parte das vezes o mistério não se dissipa devido à economia e brevidade da história, e os efeitos de horror assumem uma brutalidade viva e palpitante. A brutalidade humana – ou simplesmente o homem posto nu -, que o olhar pessimista, mas sobretudo crítico de Guy de Maupassant retratou com perfeição em centenas de contos, centenas de instantes cristalizados, cada um deles uma pequena preciosidade da boa literatura. (Manguel, 2005, p. 21).

É certo que estes contos fazem parte da memória do jornalismo, notadamente no que diz respeito à maneira de contar uma estória. Mais do que isso, eles são integrantes fundamentais para pensar a cultura das narrativas midiáticas. Os contos de Maupassant publicados na imprensa da época são de modo geral baseados em uma problemática psicológica e traumática dos personagens. Vale lembrar que a psicologia dos indivíduos era uma pauta significativa nesta fase em que o autor construía as personagens.

“Uma vendeta” é a estória de vingança de uma mãe que planeja a morte do assassino de seu filho. Ela treina o cachorro Vivaz com um pedaço de carne para que ataque o criminoso. Em outro conto, um dos mais conhecidos do autor, “Bola de Sebo”, ele narra a viagem de uma prostituta gorda que reparte de forma gentil sua comida com os demais passageiros de um trem num momento de fome geral. Além disso, numa das paradas da locomotiva, ela é convencida a oferecer seu corpo ao oficial alemão que os chantageava para que não pudessem sair do transporte. Ao seguir a viagem, todos já satisfeitos, sem fome, voltam a repudiar Bola de Sebo, esquecendo suas colaborações anteriores.

Ficamos diante de duas narrativas trágicas, uma de vingança e outra sobre o sofrimento de uma mulher considerada anormal para a sociedade higienista. Hoje, Bola de Sebo, como personagem real, poderia ser enquadrada como vítima de *bullying*. Ou ainda, por ser prostituta e estar fora dos padrões de beleza, ela seria excluída da mesma forma que foi há dois séculos neste conto. Esses dois contos poderiam ser perfeitamente narrados pelas mídias contemporâneas da mesma forma, praticamente com os mesmos sentidos e algumas outras possíveis ressignificações. Ambos são claramente noticiosos.

A vingança do conto Vendeta se torna exótica e com característica noticiosa quando ela treina o cachorro, que sofria com a morte de seu dono, a morder um boneco de palha. A personagem deixa o animal em jejum, depois coloca um pedaço de carne no pescoço do boneco e dá ordem para que o cão avance para comer o bife e o pescoço de palha, até que um dia, ela sente que o animal está preparado para um ataque de verdade que irá vingar a honra de sua família. Uma narrativa agressiva, irônica, inusitada e dramática, portanto.

Muniz Sodré (2009), em seu livro *A narração do fato*, traz uma discussão sobre a afinidade narrativa do crime nos romances policiais e na mídia. A estrutura textual dos romances policiais é similar à forma de construção narrativa de um acontecimento jornalístico, pois ambos criam a mesma maneira de desenrolar um novelo que segue em direção da busca de uma identidade ou motivo desconhecido. O leitor vai desembolando a narrativa junto ao mediador até que o mistério seja solucionado. Sodré cita

uma fala de G. Auclair ao estudar as funcionalidades do *fait-divers*. Para ele:

A crônica do *fait divers* é como o lugar da satisfação simbólica das frustrações mais elementares, em que se busca dar-se o equivalente ilusório de uma experiência total do homem através do excepcional, do atípico e do desviante, viver ficticiamente a impossível transgressão da ordem social, roubar, matar em sonho (Sodré, 2009, p. 250).

Vale lembrar que os *faits-divers* eram marcas importantes para os contos pitorescos dos folhetins franceses que começam a circular em meados do século XIX, por volta de 1830.

Explorar uma narrativa do *fait divers* é trazer para a realidade o horror proibido e é o proibido que instiga o leitor. Quando um jornalista ou um romancista constrói um texto com base no *fait divers*, ele está criando uma narrativa de sedução para o leitor. Muniz Sodré mostra que a premissa básica da ficção policial consiste na reverberação do crime e não no ato de violência em si. O sangue da informação, que escorre nos jornais, não tem forças para se manter sozinho em evidência por muito tempo. Muitas vezes importa mais para o leitor e o narrador o mistério do crime narrado ou a própria falta de motivos que constitui uma tragédia. E é por isso que destaco o comentário de Bettega sobre o conto de Maupassant: “Na maior parte das vezes o mistério não se dissipa devido à economia e brevidade da história, e os efeitos de horror assumem uma brutalidade viva e palpitante”.

Desta forma, o leitor é seduzido pela intriga provocada pelo texto, em que o mistério serve como chamariz, mas também sente-se atraído pela consciência moral daquele que o seduz. O caminho da descoberta do crime é o mesmo em que se confirmam os ideais do senso comum, no qual o leitor se aproxima da realidade falada. Ou seja, quando um narrador seduz, provoca emoções e prende o leitor pelo que o assunto tem de extraordinário, ele leva suas próprias concepções de mundo, porém com a certeza de que essas também fazem parte da consciência moral do leitor e, com isso, não irá desagradá-lo. Vera Figueiredo no texto *O Gênero Policial como máquina de narrar* (2013) diz que “todo criminoso, no gênero policial de enigma, é um ficcionista, que inventa uma história para iludir o seu leitor-alvo, isto é, o detetive”.

Essa premissa da narrativa do crime pelo *fait divers* de que fala Sodré se diferencia, por exemplo, das narrativas espetaculares dos *pulp fictions* em que o absurdo também é valorizado, mas a qualidade está no ato de violência. Vide o que mostra Quentin Tarantino em seu filme *Pulp Fiction: tempos de violência*, quando o enredo é interessante, contudo a agressividade dos personagens e a frieza com que eles atuam chamam mais atenção do que a própria narrativa. Não existe atração pela desconstrução de um mistério, mesmo que o personagem Marsellus, o chefe dos matadores vivido pelo ator Ving Rhames, apareça de costas nas primeiras cenas, o que importa no filme é o quão violento ele pode ser. Todos os dias os jornais populares trazem como pauta alguma tragédia sanguinolenta, mas essas não têm características narrativas que possam fazer delas um marco histórico. Assim, são como *pulp fictions*, sangram e passam.

No livro *As estratégias sensíveis*, Muniz Sodré cita o filósofo Kant para explicar que uma sensação só pode se tornar comunicável se houver um acordo de afetos (Sodré, 2006, p.21). No caso do narrador e do leitor, é necessário esse acordo que, segundo Kant, criaria uma comunidade do gosto, tornando um sentimento universalmente

conhecido, comunicável pelo senso comum. Trata-se de uma estratégia narrativa fundamental para que o texto ganhe maiores proporções de aceitação. A excentricidade dos acontecimentos é surpreendente e consagrada pelo senso comum. Se o narrador de uma história contasse um crime pelo que este tem de extraordinário e não entrasse em acordo moral com seu leitor, ele não conseguiria seduzi-lo, pois estaria indo contra os princípios deste.

O trabalho de criar narrativas sob a forma do *fait divers* tem tanto a preocupação em atrair o leitor pelo que o fato tem de surpreendente, como também em marcar o lugar do senso comum. Os casos de violência ficam sempre reduzidos a este tipo de narrativa, na qual o leitor não escapa de fazer uma leitura enquadrada dos fatos sem chance de ampliar sua visão crítica sobre a temática. Essa situação traz uma sensação de permanência da consciência social a respeito do que é e do que gera a violência.

O que pode nos levar a esta sensação de permanência é nossa relação com a memória cultural das narrativas de horror. Os discursos se tornam consistentes quando trazem uma estrutura causal apoiada na memória. Ian Hacking (2000), em seu livro sobre *Múltiplas Personalidade e as Ciências da Memória*, fala sobre o contágio semântico dos conceitos, das doenças, das palavras que permanecem como descrições presentes retroativas das ações humanas. Trata-se de ações de um passado repetidas no presente como se existisse uma genética das descrições.

Já existiram nos contos de fadas monstros generosos, capazes de amar, mas a sua essência é sempre monstruosa no sentido da separação do sujeito comum. Os monstros perigosos são assassinos, sanguinolentos, grotescos. Os monstros do bem, geralmente, se apresentam grosseiramente, sujos, feios e bizarros, como Shrek, recente astro do cinema infantil, a Fera de A Bela e a Fera, O Corcunda de Notre Dame, Edward Mãos de Tesoura e outros. É isto que faz deles monstros obviamente, e mesmo com uma forma mais amena, é o que marca a permanência de seu significado. E esta marca vem da memória que permite o seu reconhecimento.

O objetivo deste artigo é perceber quais são as referências possíveis da literatura de horror do final do século XIX e início do XX que construíram um “contágio semântico” da monstruosidade e do crime na memória da sociedade e, conseqüentemente, marcaram as narrativas midiáticas dos fatos trágicos. Ao afirmarmos que os textos dos jornais têm base na literatura, por meio das impressões do *fait divers*, precisamos entender, então, quais são as referências estéticas que constituem essa memória e de que forma ela foi construída.

Para perceber melhor estas questões é preciso recorrer a algumas obras literárias com temáticas trágicas e representações monstruosas e entender como algumas dessas obras irão servir de referência e possível influência para os quadros estéticos narrativos da mídia marcados pela memória romântica do crime.

Considero fundamental um mergulho nesse processo que constitui o imaginário sobre o horror nos modos de contar os crimes. E, assim, compreender melhor esta herança discursiva sobre a existência de um sujeito monstruoso marginalizado socialmente por ideologias de autoridades psiquiátricas, jornalísticas e religiosas. Reconheço a impossibilidade na ordem dos discursos de apontar uma origem específica da construção monstruosa dos sujeitos, por isso, este trabalho apoia-se em alguns vestígios que se tornaram marcos fundamentais da história da literatura para estudar a cultura

da violência e, conseqüentemente, a categoria valorativa dos sujeitos considerados criminosos em um fluxo temporal.

1. AH, O HORROR E A MÍDIA; O HORROR E A MÍDIA!

Os contos policiais e de horror desde o final do séc. XIX podem ser considerados marcos de um passado, a partir do qual podemos fazer hoje descrições retroativas ao narrar os acontecimentos trágicos. Não posso dizer que o passado é o mesmo que o presente, afirmo que reconstruímos o passado no nosso tempo. Isso não ocorre apenas quando descobrimos novidades sobre ele, mas também no momento em que apenas apresentamos ações sobre novas descrições (HACKING, 2000). Por exemplo, no caso da monstruosidade, como vimos anteriormente, ao acrescentarmos novas ações de um personagem monstro, como casar com uma princesa, salvar o mocinho, estamos reconstruindo o passado de certa forma, quando em algum momento o monstro apenas matava ou assustava. Contudo, isso só ocorre porque apresentamos ações para os personagens que irão ganhar novas descrições como monstros “fofinhos”, monstros “bonzinhos”, amorosos ou gentis.

Podemos perceber melhor essa prática de ação do presente com novas descrições sobre o passado quando tratamos de casos de agressão e rejeição, o que agora chamamos de bullying. No conto Bola de Sebo, a personagem é repelida por outras pessoas que ela havia ajudado e o narrador descreve sua angústia: “Ninguém olhava para ela, ninguém se preocupava com ela. Sentia-se afogada no desprezo daqueles desavergonhados que primeiro a tinham sacrificado e repelida depois como uma coisa suja e inútil”. Poderíamos dizer que Bola de Sebo foi vítima de *bullying*, propondo uma nova descrição para o seu sofrimento, uma nova forma de atribuição retroativa de contar o passado. Neste sentido, é importante perceber a forma pela qual a memória interfere e contribui para a construção e organização dos sentidos na nossa cultura.

A cultura é permeada pela escolha do que se crê ou não, do que se deve desejar ou do que não se deve. O julgamento do bom ou do ruim é criado por regulamentos cuja intenção é fundamentar a ordem. Porém, quando surge a diferença do acaso, um crime que fere os padrões da ordem, como tragédia, a capacidade de julgamento entre o bem e o mal se confunde. No entanto, logo se aplicam na cultura normativa algumas respostas tipificadas pelo senso comum: feitiçarias, heresias ou demoníaco, na história da Idade Média; desequilíbrio, epilepsia, fragmentação do eu, violência latente, anomia social em uma cultura mais atual. De forma mais generalizada, os trágicos crimes são reconhecidos ao longo da história, por uma cultura da ordem, como um efeito de monstruosidade. Esta é uma marca de justificativa usada pela mídia que não encontra respostas imediatas para crimes sem explicação concreta.

O enquadramento narrativo dos jornais contemporâneos, na forma do *fait divers*, se dá por uma espécie de genética descritiva a respeito do crime e da monstruosidade, como foi dito antes. Esse contágio memorável parte da representação retroativa (reconhecimento do passado) no presente. As memórias narrativas dos jornais sobre crimes são representadas, portanto, por uma memória dos contos literários publicados outrora em folhetins.

O francês Charles Baudelaire, quem primeiro traduziu os contos de Edgar Allan Poe, apoiou o “método dedutivo” usado pelo autor nas formas de produção dos contos de horror do século XIX, o que depois deu lugar as estórias dos detetives racionais como

Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle. Poe contribuiu com seus contos para os folhetins no período de 1830 e 40 e foi considerado pelos franceses, especialmente, pai da literatura policial. Um trecho do prefácio de Baudelaire no livro *Contos de Imaginação e Mistério* (2012), de Allan Poe, demonstra os motivos que levam Poe a escrever sobre o mal e a monstruosidade humana:

É agradável que algumas explosões da boa e velha verdade sejam jogadas dessa maneira na cara de todos os que louvam a raça humana, de todos esses apaziguadores e atenuadores que repetem em todos os tons possíveis 'Nasci bom, você também, todos nós nascemos bons! esquecendo, não!, fingindo esquecer o outro lado, que nascemos marcados pelo mal!'

Em seu conto "Os assassinatos da Rua Morgue", de 1841, Poe descreve um crime a partir da narrativa do jornal:

Extraordinários Assassinatos – Hoje de Manhã por volta das três horas os moradores do Quartier St. Roch foram despertados do sono por uma sucessão de gritos terríveis vindos, aparentemente, do quarto andar de uma casa na Rue Morgue ocupada apenas por Madame L'Espanaye e sua filha, Mademoiselle Camille L'Espanaye. Com certo atraso, ocasionado pelas infrutíferas tentativas de entrar na casa à maneira habitual, o portão foi arrombado com um pé de cabra, e entraram oito ou dez vizinhos (...) Ao chegarem a um grande quarto nos fundos do quarto andar (cuja porta, trancada, com a chave por dentro, foi forçada), apresentou-se um espetáculo que causou a todos os presentes não menos horror que pasmo (Costa, 2002, p. 299).

Poe utiliza a narrativa do jornal para contar o crime e suas personagens tomam conhecimento do acontecimento a partir desta mídia que se chama *A Gazette des Tribinaux*. É a mídia que narra o crime no conto de Poe. Um diálogo dos personagens investigadores demonstra o que pensam das narrativas dos jornais, o que para nós pode parecer uma grande ironia do autor:

Então me pergunto, de repente, se eu observara alguma coisa peculiar na cena da atrocidade (...)"
- Não, nada peculiar – eu disse; - nada mais, pelo menos, do que eu e você vimos publicado no jornal.
- Receio que A Gazette – ele respondeu – não compreendeu o verdadeiro horror da coisa. Mas deixe para lá a ociosa opinião do jornal. Parece-me que este mistério e considerado insolúvel pelo motivo mesmo que devia fazê-lo ser visto como de fácil solução [...] (Costa, 2002, p. 310).

Os Assassinatos da Rua Morgue demonstra claramente essa ligação das narrativas dos contos de mistério a partir dos ideais do *fait divers* com os modos de sedução do leitor ao contar o crime pelas mídias jornalísticas. Embora *A Gazette* seduza os personagens com o enredo misterioso sobre o crime, o que importa de fato é a prática de encontrar uma solução para aquele caso. Já a revista *Veja*, em 13 de abril de 1994, publicou uma reportagem sobre um crime que embora tenha grande semelhança com o assassinato cometido por Suzane Von Richtofen (também um crime de parricídio pautado pelo *fait divers*)², não teve grandes repercussões. Talvez por não ter tido tempo suficiente de sedução de um mistério midiático sobre quem era o verdadeiro culpado do crime. Assim como Suzane, Andréia da Silva Amaral, de família rica, era estudante de Direito na PUC. Seu pai possuía mais de cinquenta imóveis na cidade de Santos/SP, onde moravam. Sua fortuna havia sido avaliada em 2 milhões de dólares. Andréia foi

² O crime dos Richtofen ocorreu no dia 31 de outubro de 2002 e demorou quase 10 dias para ser solucionado. Quando estamos lendo um romance policial e o responsável pelo crime só aparece no final, o que nos prende a esta história é o mistério, a falta de resolução do crime. O prazer de desnudar, de retirar a capa do desconhecido é um estímulo causado pelo *fait divers*.

acusada de planejar a morte dos seus pais com ajuda do namorado, a quem prometeu 3 mil dólares para executar o crime. E a revista relata o crime da forma mais agressiva possível, com todos os sórdidos detalhes que agregam valor a um *pulp fiction*:

Andréia subiu para o seu quarto. “É agora Daniel. Não dá para voltar atrás”. O garoto saiu do esconderijo, tirou o tênis, benzeu-se, deu um beijo em Andréia, colocou o revólver na cintura, tirou o punhal do bolso e foi para o quarto de Antonio. Andréia deitou na cama e se enrolou no cobertor. Ouviu quando a cama do pai começou a ranger. “Eu não acreditava muito em tudo aquilo”, diz. Daniel deu a primeira facada, na jugular. Antonio se debateu. Daniel colocou o joelho sobre seu peito e tampou sua boca com a mão esquerda. Seguiram-se outras 25 facadas todas na região do pescoço. Antonio continuou respirando. O assassino cortou o pulso de sua mão esquerda. Deu uma facada no coração, outra no abdômen. Antônio parou de respirar. Suado, Daniel tirou a camiseta e foi para o quarto da namorada. “E aí, ta morto?”, perguntou Andréia. “Tá. Quer ver?” A garota disse que não. Os dois começaram então a discutir sobre a conveniência de matar Deolinda. “Tem muito sangue, ela vai descobrir tudo”, argumentou Daniel. Decretaram que a mãe deveria morrer. Daniel desceu ao 2 andar. Com as duas mãos, começou a apertar a garganta de Deolinda, que ao despertar reconheceu Daniel. “Desgraçado”, berrou. (...) O assassino tentou enforcar Deolinda durante vinte minutos. “Meus dedos doíam de tanto apertar”. lembra. Deu dez cabeçadas em sua testa e uma facada em seu seio. “O sangue manchou a parede. Ela se debatia muito. Enfiei o punhal na garganta até o cabo.. Rodei a faca para alargar o furo. Aí, ela parou de vez”, relata Daniel. Eram 2 horas da manhã (Revista Veja, abril 1994).

O caso inusitado de Andréia não tomou grandes proporções midiáticas devido a falta de mistério que compôs esse crime, pois a mandante confessou sua culpa nas primeiras horas e se justificou ao afirmar ter sido abusada sexualmente pelo pai a vida inteira. Isso a difere de Suzane Von Richtofen que ficou dez dias ainda guardando o segredo da morte de seus pais, inclusive com direito a festa na beira da piscina de sua casa. Para um crime se tornar uma notícia que chame atenção, ele deve ter, segundo Bob Roshier, quatro características: agressividade; circunstâncias irônicas e inusitadas; acontecimentos dramáticos e alto status dos atores envolvidos. O alto status, aqui, está ligado à valorização da anormalidade do criminoso em comparação ao criminoso habitual.

“Traição, orgias e horror” é o título da revista Veja sobre o caso do goleiro de futebol do Flamengo, Bruno Fernandes. As narrativas desse crime são extremamente espetaculares a respeito da monstruosidade do sujeito criminoso, pois tratava-se da acusação de um assassinato cometido supostamente por um ídolo popular. Entre as investigações e o veredicto com provas concretas do crime se passaram alguns anos. A primeira grande reportagem construída pela revista no dia 07 de julho de 2007 traz uma história enigmática, mas que ao mesmo tempo tenta indicar um culpado, o goleiro. Os leitores investigadores da narrativa policial não poderiam acreditar que Bruno poderia cometer tamanha barbaridade ao matar sua ex-namorada, Elisa Samudio, mãe do seu filho ainda bebê. “Bruno é o primeiro e único suspeito da nossa lista”, afirmava o delegado de polícia em Minas Gerais, onde ocorreu o crime. Essa certeza que poderia em um só dia resolver o crime se dá a partir de uma ameaça de Bruno reconhecida numa carta, da qual a Veja transcreve pedaços: “não quer esse filho, eu sou capaz de tudo para você não ter essa criança. Você não me conhece e não sabe o que sou capaz”.

Na cobertura deste caso, a revista Veja cria, nesta mesma edição, um quadro chamado “Sexo, ameaças e mistérios”. Sete tópicos resumem a história de Bruno com Elisa e

tentam organizar a história num caminho narrativo como divisões de capítulos de romances policiais: “o encontro; a gravidez; a acusação de agressão; tentativa de acordo; a viagem; o telefonema; a denúncia anônima; as pistas”. Sobre isso, Vera Figueiredo (2013) chama atenção em dizer que “o crime, na ficção de temática criminal, vai, progressivamente, deixando de ser algo que ocorre no mundo exterior e precisa ser investigado para que se atinja a verdade, para confundir-se com a própria pretensão de se esclarecer a verdade através do ato de narrar”. As estratégias narrativas criadas para contar o crime e ao mesmo tempo dar a chance ao leitor de desvendá-lo são as mesmas tanto nos jornais quanto nos romances e contos policiais, nesse sentido.

A revista traz o seguinte texto informativo narrativo criminal, como um narrador que conta um conto, de forma seca, misteriosa e espetacular:

21/05/2009. Bruno ainda era casado. Conheceu Elisa numa festa de jogadores no Rio de Janeiro. Ela morava em São Paulo. Os dois tiveram relações sexuais. A jovem afirmou ter engravidado ali. 25/08/2009. Eliza procurou um jornal carioca para avisar que estava grávida e que o goleiro era o pai da criança. Ao mesmo tempo, entrou na justiça com uma ação de reconhecimento de paternidade. 13/10/2009. A jovem, que passava uma temporada no Rio, denunciou à polícia ter sido agredida por Bruno, que teria apontado uma arma para ela e a obrigado a ingerir abortivos. Apavorada, voltou para São Paulo. 13/05/2010. O bebê de Eliza já tinha 3 meses. Ela procurou o advogado de Bruno, porque queria que o goleiro fizesse logo o exame de DNA e passasse a lhe pagar pensão. O advogado rejeitou os termos de sua proposta. 04/06/2010. Eliza que estava hospedada num flat no Rio avisou a sua advogada que Bruno havia aceitado fazer o teste de DNA. Avisou que iria a Minas com ele. 09/06/2010. Eliza fez seu último contato por celular. Telefonou a uma amiga para dizer que estava tudo bem, que se encontrava em Minas e que, naquele momento, o goleiro havia saído para apresentar o bebê a sua família. 24/06/2010. A delegacia de Contagem (MG) recebeu denúncia anônima de que Eliza morrera na casa de Bruno, espancada por ele e por dois homens. Dois dias depois, seu filho foi encontrado numa favela em Belo Horizonte. 28/06/2010. Num carro do goleiro, a polícia encontrou manchas de sangue, um par de sandálias pretas e óculos escuros, objetos que uma amiga reconheceu pertencer a jovem desaparecida.

O caso do goleiro Bruno rendeu meses e mais meses de surpresa e dedicação do leitor aos acontecimentos e as pistas que apareciam e ora incriminavam o rapaz, ora tentava culpar alguns amigos que se envolveram no caso. O auge da investigação aparece quando a polícia passa a suspeitar que, pela falta de provas e do sumiço do corpo da jovem, o amigo de Bruno, Macarrão, junto a um ex-policial, jogou o corpo aos cachorros. Essa possibilidade de crueldade exercida pelos suspeitos criou ainda mais expectativa no leitor em descobrir e desvendar o crime. E, com todas essas informações, a mídia de forma geral seguiu os caminhos do *fait divers* e da construção do romance policial, quando o mistério aponta para a monstruosidade.

No ano de 2013, Bola, um dos réus desse crime, é julgado e condenado. Assim, a revista Veja e tantos outros jornais que publicaram o enredo deste caso procuram concluir essa narrativa policial misteriosa como um narrador fecha a estória dos seus romances criminais:

Na leitura da sentença, a juíza Marixa Rodrigues afirmou que o réu agiu com plena consciência da gravidade de seus atos e com a certeza da não culpabilidade, além de total desprezo e impiedade pela vida humana. Bola foi descrito como agressivo, impiedoso e de personalidade desviada. “Ao suprimir o corpo, privou a família de dar-lhe um sepultamento digno e de ter um lugar para preservação

da memória. Ele usou do treinamento militar para instaurar o medo por onde passava. O assassinato foi com requintes de crueldade”, disse a juíza. A ocultação do corpo, segundo Marixa, foi um crime perfeito. “Ele praticou o crime perfeito, pois a ocultação se perpetua até hoje”.³

2. A MONSTRUOSIDADE LITERÁRIA

A memória semântica nos modos de narrar o crime midiático e, especialmente, a monstruosidade dos sujeitos pode ser reconhecida em *O Louco* de Guy de Maupassant, por exemplo, onde ele relata as confidências de um chefe do tribunal (respeitado pelas cortes francesas). Com a descoberta de um diário, é narrado neste conto a passagem do desejo de matar até a concretização do assassinato que começa com a morte de um canário:

22 de agosto – Eu não podia mais resistir. Matei um animalzinho para ensaiar, para começar (...) Jean, meu empregado, tinha um canário numa gaiola suspensa à janela do escritório. Mande-o fazer umas compras e peguei o passarinho em minha mão, na qual eu sentia bater o seu coração.(...) De vez enquanto eu o apertava com mais força; seu coração batia mais depressa, era atroz e delicioso. Quase o sufoquei, mas eu via sangue. Então, peguei uma tesourinha de unhas e cortei-lhe a garganta com três golpes, bem devagar. Ele abria o bico, tentava escapar de mim, mas eu o segurava e vi o sangue escorrer. Como é belo, vermelho, reluzente, claro, o sangue! (Manguel, 2002, p. 119).

A marcas descritivas sobre o horror podem ser identificadas tanto no conto apresentado acima, como no caso jornalístico descrito anteriormente. O ato agressivo expõe a monstruosidade. Uma outra referencia estética que desperta a construção da monstruosidade e que contém significativa característica do *fait divers* é a obra *Crime e Castigo*, de Fiodor Dostoiévski.⁴ Em “O Crime de Raskólnikov”, o narrador marca o auge do crime com a seguinte descrição:

Então ele bateu duas vezes com toda força, sempre com as costas do machado e nas têmporas, O sangue jorrou, como de um corpo derrubado, e o corpo caiu de costas. Ele recuou, deixou-a cair e no mesmo instante abaixou-se para lhe olhar o rosto; estava morta. Tinha os olhos esbugalhados, como se quisessem saltar, e a testa e todo o rosto franzidos e deformados pela convulsão.

Raskólnikov não era um monstro até então. Ele tinha suas crenças e neuroses, seus modos próprios de ver a vida e de se considerar extraordinário, se achava no direito de dividir o mundo conforme ele o percebia. Entretanto, a partir deste ato bárbaro narrado, esta personagem se transforma em um sujeito perigoso e monstruoso.

Fica claro, desta forma, a genética semântica da descrição da monstruosidade dos sujeitos. Presente tanto nos modos mais coerentes em desvendar um mistério a partir do *fait divers*, como na maneira mais breve das narrativas brutais. Mas, o que leva os autores a seguirem estes modelos ou “modos de contar o horror” que se perpetua na memória da sociedade? Como provável resposta para esta questão surge a hipótese de que esta problemática está ligada às condições de medo e sofrimento do ser humano.

É importante entender essa questão, pois o monstruoso é considerado uma ameaça social, por sua condição de desigualdade frente à normalidade dos sujeitos. É o que

³ <http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/bola-e-condenado-pela-morte-de-eliza>

⁴ Na história do romance policial, Dostoiévski teve uma contribuição significativa, sendo considerado um dos percussores deste gênero na literatura no século XIX.

causa temor e sofrimento por ser considerado diferente, um outro que não representa o mesmo que “nós”. E, para além da monstruosidade, a própria ideia de tragédia é negada por nós. Ao narrar um crime trágico de horror se produz, imediatamente, medo e exasperação da realidade contada, da qual se revela o trauma e a possibilidade de estar próximo ao mal humano que é ameaçador. Expurgar a tragédia e o medo é se livrar do sofrimento e manter as condições padrões de felicidade social?

Numa narrativa sobre horror, o medo e o sofrimento parecem elementos fundamentais. É o medo do outro, da diferença, que causa a separação entre normal e anormal. A partir disso, os ideais de higiene social vão limitar o que seria ordem ou desordem na cultura social. Nos importa saber se essa estética da higienização que aparece nos contos de horror e de loucura contribuem com a cultura nos modos de contar e ler os crimes.

Uma hipótese importante, e que se torna um objetivo fundamental para esta investigação, consiste em afirmar que os discursos de poder psiquiátrico no século XIX, no auge da sociedade higienista (que elegia os personagens delinquentes), podem ter grande colaboração com a memória dos tipos de contos literários que vão ser escritos mais tarde. Visto que os crimes de loucura e as tragédias julgadas pelos médicos legistas traziam para a sociedade a emergência quanto à separação do mundo da impureza e da pureza, do que se podia considerar normal e efetivamente monstruoso e anormal.

Michel Foucault chama atenção para os discursos grotescos produzidos pelas autoridades da época. Em *Os Anormais* (2002), o filósofo deixa claro que a produção dos laudos médicos legais enquadrava os acontecimentos num julgamento grotesco sobre a anormalidade dos acusados de desequilíbrio e distúrbios emocionais:

Ora acontece que, no ponto em que vêm se encontrar a instituição destinada a administrar a justiça, de um lado, e as instituições qualificadas para enunciar a verdade, do outro, sendo mais breve, no ponto em que se encontram o tribunal e o cientista, onde se cruzam a instituição judiciária e o saber médico ou científico em geral, nesse ponto são formulados enunciados que possuem o estatuto de discursos verdadeiros, que detêm efeitos judiciais consideráveis e que têm, no entanto, a curiosa propriedade de ser alheios a todas as regras, mesmo as mais elementares, de formação de um discurso científico, de ser alheios também às regras do direito e de ser, no sentido estrito, como os textos que li há pouco para vocês, grotescos (Foucault, 2002, p. 14).

A crítica de Foucault está direcionada aos modos de julgar da psiquiatria, pois ela tinha o poder de condenar o sujeito delinquente e não o ato provocado por ele. Na concepção do filósofo, criavam-se monstros anormais e se importavam menos em perceber e julgar as ações. Ele explica que os exames psiquiátricos permitem que se passe da ação pura à conduta do condenado, ou a sua maneira de ser, analisando, assim, sua história passada e modo de se comportar socialmente.

Os sujeitos eram considerados anormais não apenas pelo ato que os incriminava, mas por sua conduta moral. Eram feitas acusações grotescas que não enquadravam o indivíduo em nenhuma lei, pois não havia na legislação nada que o condenasse. E Foucault diz: “O que é mais grave é que, na verdade, o que é proposto nesse momento pelo psiquiatra não é a explicação do crime: na realidade, o que se tem de punir é a própria coisa, e é sobre ela que o aparelho judiciário tem de se abater” (Foucault,

2002, p. 21 - grifo do autor).

Como demonstra Foucault, o que interessava para a psiquiatria e, obviamente, para a política higienista da época era o enquadramento do que se mostrava ameaçador para a sociedade. Loucos e desequilibrados eram taxados como monstros perigosos e condenados ao lugar da desordem. Os discursos psiquiátricos esforçaram-se em condenar a anormalidade dos sujeitos, contribuindo para a classificação da monstruosidade, e podem ter inspirado as narrativas de horror da literatura (ou vice-versa), pelas quais a memória dos monstruosos se estende e enquadra o imaginário cultural nos modos de ler e contar os crimes.

3. CONCLUSÃO

O medo e o sofrimento nos afasta do monstruoso e violento, mas, ao mesmo tempo, também são essas experiências que despertam curiosidade e trazem os efeitos dramáticos para o horror. Na escolha de narrar a monstruosidade, buscou-se, por estratégias sensíveis, ganhar a atenção dos leitores no que o grotesco pode ter de curioso e instigante exatamente por ser anormal. Isso pode ser percebido tanto no discurso do poder psiquiátrico, como mostrou Foucault, quanto no *fait divers* dos folhetins e jornais que narram os crimes e nos *pulp fictions* e suas maneiras de expor o sangue.

Sobre identificar e punir o criminoso no romance policial, por exemplo, Muniz Sodré diz que a principal função ideológica deste gênero da literatura é a demonstração da estranheza do crime que caracteriza o criminoso como algo à parte, um ser estranho à razão natural da ordem social. Exemplos vistos no rapaz Daniel que matou a família de Andréia e nos personagens dos contos de horror, Raskólnikov de Dostoievski, O louco de Maupassant ou os assassinos misteriosos de Allan Poe. Sodré chama a atenção em dizer que o romance policial faz parte dessa pedagogia do poder que, através da diferenciação dos ilegalismos, irá constituir e definir a delinquência:

O criminoso da ficção é alguém não reconhecido como o sujeito desejável na ordem social, sendo por isso necessário identificá-lo (resolvendo o engano) e puni-lo. Com efeito, a narrativa policial segue a ordem da descoberta, tendo geralmente como ponto de partida um *fait divers* ou um fato extraordinário (Sodré, 2009, p. 260).

Narrar a violência na mídia ou nos contos literários é usar o *fait divers* como estratégia de sedução pelo que existe de excêntrico. É criar uma aventura romantizada com o personagem de assassino misterioso que, no momento em que o criminoso é decifrado, se transforma num grande monstro social. É o oculto que perturba e espanta criando maior espetáculo.

E como disse o filósofo e semiólogo francês Roland Barthes (Barthes, 1999, p.61), revelador do conceito em questão, não há *fait divers* sem espanto. Segundo ele, escrever é espantar-se e o espanto implica sempre em perturbação, já que em nossa civilização todas as causas situam-se não tão declaradamente, mas à margem do que é natural.

Neste sentido, o que mais importa para a cultura midiática é despertar o interesse do público e seduzi-lo com uma verdade construída geneticamente a respeito dos vilões e de toda a maldade que compõe uma tragédia narrada. Entende-se que a genética das descrições do monstruoso partem de um ideal contínuo de perpetuar

o senso comum, o mesmo dos contos de horror, o que torna, conseqüentemente, as histórias mais atraentes e menos dignas de críticas sobre as múltiplas realidades que as compõem. Quando se trata de um acontecimento marcado pela violência dos nossos dias, as bases narrativas dos contos de horror ganham prioridade impedindo, assim, que se questione a realidade ocorrida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **O Prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

COSTA, Flavio Moreira. **Os 100 melhores contos de crime e mistério**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

_____. **Os melhores contos de medo e horror e morte**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **Os melhores contos de loucura**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

FIGUEIREDO, Vera. **O Gênero Policial como máquina de narrar**. Minas Gerais: Revista Dispositiva – PUC Minas, 2013.

HACKING, Ian. **Múltipla personalidade e as ciências da memória**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

LEBRUN, Michel; MESPLEDE, Claude. **La Crème du Crime: Anthologie nouvelle noire et policière Française**. Paris: L'Atalante, 1997.

MANGUEL, Albert. **Contos de Horror do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MOLLIER, Jean-Yves. "Le parfum de la Belle Époque" In: La Culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui, dir. RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François. Paris: Fayard, 2002, pp. 72-115.

_____. **O nascimento da cultura de massa na Belle Époque: implantação das estruturas de difusão de massa**. Paris: Revue Étude Littéraires, v. 30, n1, Paris, 1997.

POE, Allan. **Contos de Imaginação e Mistério**. São Paulo: Editora Tordesilhas, 2012.

ROSHIER, Bob. "The selection of crime news by the press". In: COHEN, Stanley; YOUNG, Jock. *The Manufacture of news: social problems, deviance and the mass media*. Beverly Hill, CA: Sage Publications, 1981.

SODRÉ, Muniz. **Sociedade, mídia e violência**. Porto Alegre: Sulina, 2002.

_____. **A narração do fato**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

_____. **As estratégias sensíveis**. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.