

DA ESCURIDÃO À LUZ: REFLEXÕES SOBRE A OBSESSÃO EM *I'LL BE GONE IN THE DARK* (2020)

Bernardo Demaria Ignácio Brum¹
Seane Alves Melo²

Resumo: Este trabalho examina como a série *I'll Be Gone in the Dark* (2020) situa-se em um limiar curioso do documentário *true crime*, tradicionalmente centrado em vítimas, deslocando-se rumo a uma narrativa de cunho mais pessoal. Isto é, em vez de focar nos crimes de Joseph James DeAngelo, o "Golden State Killer", a série narra a obsessiva investigação da autora Michelle McNamara. A partir de uma pesquisa bibliográfica, analisamos se o *true crime*, assim como convencionado por Punnet (2017), pode operar como uma "escrita de si", conforme Foucault (1983), e consideramos se McNamara realiza um exercício de empatia, descrito como Paul Ricoeur (1997) como "história das vítimas". Por fim, utilizando o conceito de "poética documentária" ou "pós-ficção" de Steiner (1988), concluímos preliminarmente que o *true crime*, ao se apropriar de técnicas jornalísticas, cria narrativas de suspense habitando um limiar entre jornalismo e o entretenimento.

Palavras-chave: *true crime*, escrita de si, investigação jornalística, narrativas limiares.

FROM DARKNESS TO LIGHT: REFLECTIONS ON OBSESSION IN *I'LL BE GONE IN THE DARK* (2020)

Abstract: This paper examines how the series *I'll Be Gone in the Dark* (2020) occupies a curious threshold in the true crime documentary genre, traditionally centered on victims, shifting toward a more personal narrative. That is, instead of focusing on the crimes of Joseph James DeAngelo, the "Golden State Killer," the series tells the story of author Michelle McNamara's obsessive investigation. Through bibliographic research, we analyze whether true crime, as conventionally defined by Punnet (2017), can function as a "writing of the self," according to Foucault (1983), and consider whether McNamara engages in an exercise of empathy, described by Paul Ricoeur (1997) as a "history of the victims." Finally, using Steiner's (1988) concept of "documentary poetics" or "post-fiction," we preliminarily conclude that true crime, by appropriating journalistic techniques, creates suspenseful narratives that inhabit a threshold between journalism and entertainment.

Keywords: true crime, writing of the self, journalistic investigation, threshold narratives.

Introdução

A série documental *I'll Be Gone in The Dark* estreou no streaming MAX em 2020, categorizada como *true crime*. No entanto, em vez de focar nos crimes de Joseph James DeAngelo,

¹ Doutorando em Comunicação pela UERJ, formado em Jornalismo pelo Centro Universitário Carioca e Mestre em Comunicação Social pela Uerj. Bolsista Capes.

² Pesquisadora de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), com bolsa Capes (PDPG).

o “Golden State Killer”, ou em suas vítimas — como normalmente ocorre no gênero —, a série narra a obsessiva investigação da autora Michelle McNamara, que contribuiu para a captura do assassino, porém a levou à morte prematura por abuso de medicamentos prescritos aos 46 anos.

Neste trabalho, apesar de revisarmos a definição do gênero, conforme convencionado por Punnet (2017), não buscamos questionar a categorização da produção. Pelo contrário, acatando essa autoenunciação da série, intentamos refletir sobre os possíveis deslocamentos que a produção opera dentro do gênero, especialmente no que diz respeito à implicação do autor na teia narrativa.

Dessa forma, o estudo explora as possibilidades criativas do gênero *true crime* e sua articulação com registros de arquivo, bem como o impacto dos registros pessoais na construção de narrativas factuais. A partir de uma pesquisa bibliográfica, analisamos se o *true crime* pode operar como uma “escrita de si”, conforme Michel Foucault (1983), e consideramos se McNamara, mesmo em um gênero com ética questionada por autores como Mark Seltzer (2007), realiza um exercício de empatia, descrito como Paul Ricoeur (1997) como “história das vítimas”. Em outras palavras, a questão que nos norteia é: como o gênero *true crime* negocia sua teleologia factual/documental e as construções de um narrador-personagem em primeira pessoa que acaba por também se tornar vítima?

Para explorar esta questão, no primeiro tópico, apresentamos a série, o caso do “Golden State Killer” e a trajetória de Michelle McNamara em mais detalhes. Em seguida, revisamos brevemente a definição de *true crime* desenvolvida por Punnet (2017) e discutimos sua aproximação com os gêneros jornalísticos e com os literários de ficção policial.

No terceiro tópico, realizamos a análise dos códigos de *true crime* encontrados na série e refletimos sobre eles a partir de Foucault (1983) e Ricoeur (1997), com interesse especial na implicação de McNamara na narrativa dos crimes que investiga. Por fim, utilizando o conceito de “poética documentária” ou “pós-ficção” de George Steiner (1988), concluímos preliminarmente que o *true crime*, ao se apropriar de técnicas jornalísticas, cria narrativas de suspense habitando um limiar entre jornalismo e o entretenimento, como problematizado por Boling (2019), gerando histórias de apelo sensacionalista, mas também demonstrando interesse humano.

Eu terei sumido na escuridão

I'll Be Gone in the Dark (traduzido para português como “Eu terei sumido na escuridão”) é uma série de 2020, dividida em sete episódios e inspirada no livro homônimo de Michelle McNamara (2018), em que a autora busca chamar atenção para os crimes do “Golden State Killer” e lutar por justiça para suas vítimas.

Conforme a narrativa, quando McNamara começou a se interessar pelo caso, os crimes do “East Area Rapist” (EAR) e do “Original Night Stalker” (ONS) — apelidos dado ao mesmo criminoso —, praticados no início dos anos 1970 até meados de 1980, continuavam sem solução.

Desde 2001, a polícia da Califórnia, utilizando testes de DNA, havia conseguido confirmar a suspeita de alguns investigadores de que os 51 estupros praticados pelo EAR na área de Sacramento e os 13 homicídios creditados ao ONS nos condados de Santa Barbara, Ventura e Orange haviam sido praticados pela mesma pessoa. A quantidade assustadora de crimes praticados — aos quais ainda se somariam 120 assaltos em San Joaquin Valley realizados entre 1974 e 1976, antes dos estupros em série em Sacramento — e o fato de que nenhum dos vestígios deixado pelo criminoso havia gerado uma linha de investigação produtiva despertaram a curiosidade da escritora e fundadora do blog *True Crime Diary*³.

Em 2013, McNamara cunhou o termo “Golden State Killer” em um artigo para a revista *Los Angeles*, que reviveu o interesse e aumentou a conscientização sobre o caso, levando o FBI e as autoridades locais a anunciarem um esforço renovado para capturar o criminoso, com recompensa de US\$ 50.000, em 15 de junho de 2016. No âmbito pessoal, o artigo também rendeu a McNamara um contrato de publicação de livro com a editora HarperCollins.

Para escrever o livro sobre o caso, a escritora se envolveu ainda mais na busca de informações sobre o criminoso. Indo além do contato com as vítimas, McNamara passou a trabalhar com vários outros investigadores e entusiastas de *true crime*, bem como buscou acesso aos arquivos das antigas investigações. Além de servir de documentação para o livro, as fotos das cenas do crime e outros materiais encontrados pela escritora também foram utilizados para reconstituir seu trabalho no documentário da MAX.

Mais que recontar a história dos crimes, que, surpreendentemente, não receberam tanta atenção midiática nos anos 1970 e 1980 quanto outros casos, McNamara tinha a ambição de encontrar provas que levassem à prisão do criminoso. Infelizmente, a autora teve uma morte precoce, aos 46 anos de idade, devido a uma overdose acidental de medicamentos prescritos, como analgésicos.

Dois anos após sua morte, o livro que McNamara deixara incompleto foi publicado, após uma força-tarefa do escritor de *true crime* Paul Haynes, do jornalista investigativo Bill Jensen e do viúvo de McNamara, Patton Oswalt. Em 24 de abril de 2018, dois meses após o lançamento do livro, a polícia de Sacramento anunciou a prisão de Joseph James DeAngelo, então com 72 anos. DeAngelo confessou a culpa pelos crimes, incluindo os estupros dos anos 1970, pelos quais ele não

³ Infelizmente, a página do *blog* não está mais acessível.

foi formalmente acusado devido às limitações da lei. Em agosto de 2020, DeAngelo foi condenado a prisão perpétua sem possibilidade de liberdade condicional.

Na série do *streaming* MAX, a construção narrativa busca amarrar as tramas de McNamara e DeAngelo. Muitas cenas induzem à percepção de que McNamara se torna mais uma das vítimas do criminoso ao mergulhar na obsessão por sua captura. Outro fator interessante é a tentativa de associar as investigações da escritora, especialmente sua crença nas novas tecnologias de exame de DNA, com a prisão e condenação de DeAngelo, que, efetivamente, foi identificado após estudos de genealogia genética forense.

Os gêneros policiais: jornalismo investigativo e *true crime*

As fronteiras imprecisas entre jornalismo investigativo policial e *true crime* são um dado incontornável no estudo deste último gênero. Para complicar a relação, é comum que jornalistas se aventurem na produção de artigos, podcasts ou documentários de *true crime*. Como definir até onde pode ir uma reportagem investigativa? Em que momento se sai da reportagem e se entra no terreno do *true crime*? Partindo de questões semelhantes, Punnet (2017) propõe uma teoria do *true crime*, visando definir que “textos” — em sentido amplo — fazem parte do gênero por meio da observação de oito códigos estruturais. Antes da apresentação desses códigos, no entanto, é preciso retomar um pouco das discussões sobre o próprio jornalismo investigativo.

A referência à ação de investigar que compõe o termo “jornalismo investigativo” talvez seja a principal responsável pela associação quase imediata que se faz entre investigação jornalística e crime. Mas, partindo para um exame mais aprofundado, as associações com crime podem ser encontradas em todas as (tentativas de) definições dessa especialidade jornalística e compõem a identidade do repórter investigativo. Fernanda Lopes (2013), por exemplo, chama atenção para o imaginário que se criava do jornalista a partir do jornalismo investigativo: “O trabalho de investigação carrega a imagem de um profissional com o dever de seguir pistas para desvendar algo encoberto ou averiguar se outros agentes sociais estão agindo corretamente” (Lopes, 2013, p. 110, grifos nossos).

A menção a pistas e rastros e a implicação entre investigação e descoberta/revelação levaram alguns estudiosos da Comunicação a aproximarem a atuação do repórter investigativo à de um detetive, atribuindo a ele o mesmo processo de raciocínio encontrado nos personagens de romances policiais, como Sherlock Holmes. Eduardo Correia (2012) fornece uma primeira explicação para esta identificação entre investigação jornalística e policial: a grande influência que as histórias

policiais exerceram e exercem no nosso pensamento a partir da propagação do paradigma indiciário, que se firma nas ciências e nos outros campos sociais no final do século XIX.

Correia (2012) defende, então, que jornalismo investigativo é por natureza indiciário, isto é, “baseado em índices e/ou sintomas, que possam estabelecer conexões inferenciais na busca da retratação da realidade dos acontecimentos” (Correia, 2012, p. 84). Além disso, o autor elenca outras analogias narrativas que poderiam ser feitas entre o romance policial e o jornalismo (investigativo ou não), como: 1) jornalistas e escritores integram a mesma categoria, a saber, a dos profissionais da nova imprensa moderna; 2) partilham do mesmo público-alvo urbanizado; 3) retratam o cotidiano das cidades; 4) utilizam um modelo narrativo retrospectivo (paradigma indiciário); 5) recortam fragmentos da realidade; 6) apresentam narrativas sequenciadas (folhetim e jornal, por exemplo); e 7) utilizam linguagem jurídico-criminal. Todos esses fatores, levam, então, o autor a argumentar que:

Diante dos seus saberes profissionais, para o jornalista torna-se então mais fácil compor, dramaticamente, a tessitura da intriga da narração do caso [do assassinato do prefeito Celso Daniel] pelo modelo das estórias criminais nos moldes da ficção. [...] E nada mais familiar na comunicação de massa do que intrigas costuradas em meio a roteiros policiais (CORREIA, 2012, p. 108).

As coincidências entre o romance policial e o jornalismo investigativo conferem uma dimensão ainda mais complexa ao limiar entre reportagem jornalística policial e *true crime*. Isto é corroborado também pelo estudo de Melo (2015), que analisa as definições vigentes de jornalismo investigativo e conclui que não há especificações técnicas (ou métodos de investigação) exclusivas nem estruturas textuais determinadas que deem conta de caracterizar a produção já classificada como “jornalismo investigativo”. Dessa forma, “[...] uma produção jornalística só pode ser definida como investigativa com base em critérios externos que, em geral, tentam marcar uma posição dentro do campo jornalístico, e, mais importante, uma posição do campo jornalístico em relação à esfera do poder” (Melo, 2015, p. 136).

Por esta linha de raciocínio, é menos promissor buscar uma definição de jornalismo que seja eficaz para diferenciá-lo de outros gêneros literários não-ficcionais, que tentar compreender no que se baseia a autoridade jornalística, ou como definido por Zelizer (1992), a “capacidade dos jornalistas de se afirmarem como porta-vozes legitimados e confiáveis dos eventos da ‘vida real’” (Zelizer, 1992, p. 11). Para chegar a essa conceituação, Zelizer analisa o status do jornalismo como profissão e questiona se as comunidades de jornalistas são dotadas de um corpo básico de conhecimento codificado. O trabalho da autora é feliz em pontuar como o jornalismo parece escapar das “formas institucionais do profissionalismo” (1992, p. 08), portanto, argumenta que as profissões podem não

ser o contexto ideal para se analisar a coletividade jornalística e podem oferecer uma visão restritiva relativa à autoridade. A partir dessas observações, o que a autora enfatiza é o caráter de disputa que perpassa a autoridade jornalística.

Assim, ela nunca aparece como um efeito sobre o público, mas como algo que não é dado por garantido e que é o produto de um esforço contínuo. Seguindo a trilha da autora, Carlson (2017) também apresenta uma nova definição de autoridade:

[...] ser uma autoridade representa o direito de ser ouvido, dentro de uma relação assimétrica e condicionada pelo contexto, por meio da performance de um discurso que inclui controle sobre um conhecimento específico e que está sujeito a contestação e mudança em relação aos seus modos de legitimidade (Carlson, 2017, p. 12, tradução nossa)⁴.

Para chegar a essa formulação, o autor parte de cinco premissas em torno da compreensão dessa noção: 1. Autoridade como uma forma de autoridade comunicativa que garante a alguém o direito de falar e ser ouvido; 2. Autoridade como uma relação assimétrica entre aqueles que a possuem e que a reconhecem; 3. Autoridade como uma performance discursiva; 4. Autoridade como o controle institucional sobre determinado conhecimento; e 5. Autoridade como algo sempre aberto para contestação.

Se analisarmos o *true crime* à luz das mesmas premissas, se torna ainda mais evidente a ambiguidade do gênero com o trabalho jornalístico. Em uma primeira visada, podemos considerar que os autores de *true crime* contam com o direito de falar e serem ouvidos especialmente dentro das comunidades de fãs do gênero — ainda que compreender de onde vem essa legitimidade implique em um estudo à parte; eles também estabelecem relações assimétricas com sua audiência, normalmente baseada na quantidade de dados que possuem sobre um caso, e essas relações se dão em performances discursivas, que podem ser contestadas em sua legitimidade. Por essa perspectiva, a premissa que seria mais questionável em relação ao gênero é a que se refere a um controle institucional sobre determinado conhecimento, uma vez que um autor de *true crime* não precisa estar legitimado por uma atuação profissional específica (como jornalista, advogado ou policial) para ser ouvido, e seu trabalho ter impacto. Ao mesmo tempo, podemos considerar que esses autores dominam saberes institucionalizados, isto é, em determinada medida, conseguem acionar e se movimentar pelos códigos profissionais do jornalismo, direito, criminologia etc.

⁴ No original: “[...] being an authority as the right to be listened to occurring within a context-bound asymmetrical relationship through the performance of discourse that includes control over particular knowledge and that is subject to contestation and change regarding its modes of legitimacy” (CARLSON, 2017, p. 12).

O que podemos pontuar com maior segurança sobre a aproximação entre *true crime* e autoridade jornalística — cuja análise aprofundada foge aos objetivos do presente artigo — é que a autoridade do primeiro parece passar por processos semelhantes aos observados no jornalismo. Ainda que o *true crime* não diga respeito a uma profissão da mesma forma que o jornalismo, este último frequentemente escapa às lógicas do profissionalismo, impedindo que nos baseemos nisso para traçar uma distinção eficiente entre a reportagem investigativa e o texto de *true crime*. Porém, se, por um lado, a discussão da autoridade não é tão útil para traçar diferenças, por outro, ela é fundamental para compreender os empréstimos de códigos profissionais consagradas pelo *true crime*.

Por enquanto, voltemos às definições, saindo do jornalismo e adentrando no terreno da literatura não ficcional de crimes. Como vimos, Punnet (2017) busca construir uma teoria do *true crime* a partir de códigos literários estruturais. Assim, analisando obras consagradas do gênero, ele propõe oito códigos que funcionariam como pilares para a construção de uma produção de *true crime*.

Um fator importante da teoria de Punnet (2017) é o de que a análise deve ser feita em dois estágios. No primeiro estágio, analisa-se apenas o código teleológico (TEL) do *true crime*: a história precisa ser real. Por mais que não se negue o movimento natural da narrativa entre seu núcleo interno (ficcional) e o núcleo externo (do real), é imprescindível que haja correspondência da narrativa com acontecimentos reais.

Confirmado o código teleológico, sete outros códigos devem ser observados:

- 1) Código da justiça (JUST): o objetivo ou a mensagem de justiça para a vítima deve estar no centro da narrativa, isto é, os textos de *true crime* são centrados em uma vítima;
- 2) Código subversivo (SUB): o texto de *true crime* é subversivo ao status quo, no sentido de oferecer uma nova perspectiva sobre um caso/tema;
- 3) Código defensor⁵ (CRUS): é comum que uma produção de *true crime* advogue por mudanças sociais e funcione como uma “chamada para a ação”;
- 4) Código geográfico (GEO): para Punnet (2017, p. 188), o texto de *true crime* destaca a localidade de forma mais aprofundada do que a tradição jornalística do *lead requer* (O quê? Quem? Quando? Onde? Por quê?);
- 5) Código forense (FOR): refere-se à retratação visual das narrativas criminais, isto é, descrições de cenas do crime, autópsias e métodos científicos de detecção de crimes ou suspeitos. De forma geral, este código é utilizado para criar uma experiência sensorial no leitor/ouvinte/espectador de *true crime*;

⁵ No original, “crusader code”. (PUNNETT, 2017). Optamos pela tradução por “defensor” para facilitar a compreensão.

6) Código vocal⁶ (VOC): refere-se à marcação de autoria nos textos de *true crime*. Com este código, o gênero se distinguiria do estilo tradicional de “objetividade jornalística” para a expressão de um posicionamento, nunca neutro. Cabe pontuar, entretanto, que este código, isoladamente, não funcionaria em uma comparação com formas jornalísticas mais experimentais (jornalismo literário etc.);

7) Código folclórico (FOLK): este código reflete a função social instrutiva ou educativa do *true crime*. Neste sentido, o gênero funcionaria como contos de fadas sombrios, com lições de vida. Este código também justifica a atemporalidade dos casos abordados no *true crime*, que normalmente recuperam casos há muito esquecidos pela imprensa tradicional.

Desses códigos, Punnet (2017) extrai sua definição: *true crime* é um texto que corresponde ao código teleológico e pelo menos quatro dos demais códigos estruturais. Na seção a seguir analisamos brevemente a série *I'll Be Gone in the Dark* em relação aos códigos acima descritos e refletimos sobre as aproximações, neste objeto, dos códigos da justiça e vocal.

Quando autora e vítima se encontram

A partir da proposta de Punnet (2017), não dá dúvidas de que a série *I'll Be Gone in the Dark* está inserido no gênero *true crime*. No primeiro estágio da análise, o código teleológico de correspondência dos crimes narrados com os acontecimentos reais é confirmado, seja por documentos de investigações policiais, seja pelo relato de vítimas e familiares. Já no segundo estágio, a série parece cumprir em maior ou menor medida todos os códigos literários estruturais aqui analisados. Ainda que, na própria série, o trabalho de McNamara seja apresentado como um trabalho que redefine o gênero *true crime* (Episódio 3), como veremos, esta redefinição se opera dentro dos mesmos códigos estruturais.

Visualmente, chama atenção na produção da HBO a exploração dos códigos geográficos (GEO) e forense (FOR). Estes são os códigos que mais atuam para instigar o espectador e aproximá-lo dos crimes. Cenários, percursos, mapas, pistas, pegadas, fotografias, retratos falados, descrições de investigações e métodos policiais, tudo contribui para que o espectador possa se aproximar das vítimas do “Golden State Killer” e se manter em alerta, compreendendo, por estes códigos, que se trata de um relato com tensões e mistérios.

O código subversivo (SUB) e o defensor (CRUS) operam com muita proximidade na produção. Diferentemente de produções como os *podcasts Serial* (2014) e *In the Dark* (2016), por exemplo, que subvertem ao dar foco aos erros das instâncias jurídicas e policiais (Boling, 2019), *I'll Be Gone in the Dark* subverte, principalmente, pela retomada de um caso, envolvendo mais de 60

⁶ No original, “vocative code”. (PUNNETT, 2017). Optamos pela tradução por “vocal” devido à confusão que pode ocorrer com a forma linguística “vocativo”.

vítimas, então esquecido e sem resolução. A subversão está na nova perspectiva que a autora garante ao caso, o que também contribui para garantir uma nova compreensão sobre crimes de estupro e abuso sexual, bem como para chamar atenção à baixa prioridade de resolução e grande incidência desses crimes nos anos 1970 e 1980 no Estado da Califórnia. O código defensor se cola a esta nova perspectiva na medida em que a principal mensagem de McNamara sobre o caso era a de que as vítimas precisavam de uma resolução. Conforme a série nos mostra, a escritora acreditava que, enquanto o responsável pelos crimes não fosse descoberto, seu anonimato continuaria a vitimizar as pessoas afetadas por seus atos (Episódio 2).

O código folclórico (FOLK) também está presente na produção, ainda que de uma forma menos tradicional. Isto é, na base da busca de McNamara pela responsabilização do criminoso, que acompanhamos pelo documentário, está o desejo de tirar uma lição de sobrevivência da história. Pela produção, descobrimos que as vítimas do “Golden State Killer” eram atacadas em casa, durante a noite. Isto é, não estavam andando por ruas escuras em locais perigosos. A ausência de comportamentos de risco por parte vítimas gera ainda mais angústia e mobiliza, a autora e o telespectador, a procurar uma linha de explicação para a história. Acreditamos que o código não aparece de uma forma tradicional, pois ele não chega a ser concluído. Nos episódios finais do documentário (Episódios 6 e 7), quando DeAngelo é identificado e preso, observa-se uma tentativa de explicar a perversão do criminoso a partir de um histórico familiar violento, ao mesmo tempo em que se reforça, a partir de entrevistas com familiares de DeAngelo e com os investigadores que deram seguimento ao trabalho de McNamara, a quebra de expectativa: o criminoso hediondo era um ex-policia, pai de família, do subúrbio estadunidense.

No entanto, para os fins dessa análise, nosso maior interesse recai sobre os códigos da justiça (JUST) e vocal (VOC). Como vimos na breve explicação dos códigos acima, o código JUST aponta para uma característica marcante das narrativas de *true crime*: elas são construídas ao redor de uma ou mais vítimas. Neste aspecto, o gênero também se aproxima muito do jornalismo investigativo.

Segundo Burgh (2008), o jornalismo investigativo também foca em vilões e vítimas com a função de criar padrões morais. Esta tese é defendida por Ettema e Glasser (1998) que, a partir da análise de reportagens investigativas premiadas, tentam revelar as estratégias narrativas pelas quais se estabelecem a inocência da vítima. Segundo eles, as convenções narrativas do jornalismo funcionam menos para aumentar ou diminuir o valor de verdade das mensagens que para moldar e indicar os tipos de verdades que podem ser contadas. Dessa forma, a narrativa vai funcionar como um instrumento de afirmação da autoridade moral. Mais especificamente em relação às

reportagens investigativas, Ettema e Glasser defendem que: “Sua função moral é evocar a indignação frente à violação de valores caros à condução dos negócios públicos e implicitamente convidar, se não explicitamente exigir, o retorno a esses valores” (Ettema; Glasser, 1988, p. 12).

Para além da aproximação com o jornalismo, o ponto a se destacar é o do papel da narrativa para afirmação de valores morais. Acreditamos que isto explica também a necessidade de estabelecimento de uma vítima — e, já que a tese do inocente não existe sem a antítese do culpado, também de um vilão — no texto de *true crime*.

Em *I’ll Be Gone in the Dark* essa construção narrativa se complexifica ao passo que a voz autoral de McNamara, que corresponde ao código VOC, passa a transbordar também para o código JUST. Isto é, a narrativa é tão centrada na busca da escritora por justiça às vítimas do “Golden State Killer” que ela acaba assumindo também a posição de vítima. Ainda que a morte de McNamara durante a realização do trabalho documentado na série não tenha nenhuma relação com o criminoso DeAngelo, o documentário cria aproximações visuais entre o escritório de McNamara e cenas dos crimes. Nos momentos que sugerem a escritora trabalhando sozinha, à noite, isolada da família e absorta no universo dos crimes de DeAngelo, os ambientes parecem se cruzar. As mensagens de McNamara com o marido Patton Oswalt, a partir das quais descobrimos as dificuldades dela para dormir e o consumo regular de medicamentos prescritos, adquirem ainda mais peso quando reforçadas por áudios antigos com ameaças de morte feitas por DeAngelo para outras vítimas. Quanto mais McNamara mergulha em arquivos, relatórios e provas sobre os crimes do “Golden State Killer”, mas a série trabalha com uma estética sombria e de suspense, antecipando uma tragédia.

Além da aproximação sensorial, há uma costura de McNamara na trama do criminoso em série a partir da própria história da autora: na infância, uma vizinha de McNamara foi estuprada e assassinada em um beco próximo; além disso, com as gravações das entrevistas entre a escritora e suas fontes, descobrimos que ela também foi vítima de um abuso sexual. Essa costura, iniciada pela escritora no trabalho de pesquisa para o livro, é reforçada pela série com o uso de imagens de arquivo de McNamara. Em diversos momentos, entramos em contato com vídeos da escritora explicando seu trabalho, no que presumimos ser uma entrevista, sem compreender completamente, no entanto, o contexto da gravação. Esses e outros materiais nos remetem às formas de “escrita de si” (Foucault, 1983). Como destinado a um interlocutor, ainda que não o vejamos, os registros se aproximam mais do relato epistolar de si, no qual “trata-se de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se lança sobre si mesmo” (Foucault, 1983, p. 162).

A produção constrói a narrativa da série para que a obsessão de McNamara em revelar a verdade sobre aquele criminoso e dar um desfecho às vítimas não seja vista como uma questão particular. A negligência da escritora com sua própria saúde é compreendida à luz de sua entrega a uma missão social. Como espectadores, somos convidados a interpretar McNamara como a última vítima de DeAngelo.

Saindo dos códigos de Punnet (2017) — que, apesar de facilitar a análise dos textos de *true crime*, também separa o que é tecido em conjunto —, podemos refletir sobre os efeitos de uma “escrita de si” em um gênero cuja finalidade está fundada na retração do factual, com fortes aproximações com a linguagem jornalística. Ricoeur (1997), interessado no entrecruzamento da história e da ficção, nos fornece alguns caminhos. Para o autor, o horror também pode constituir uma motivação ética para a “história das vítimas” sem que isto implique em uma oposição entre a explicação histórica, que aqui poderíamos ler como documental, e a individuação do horror.

O papel da ficção nessa memória do horrível é um corolário do poder do horror, bem como da admiração, de se dirigir a acontecimentos cuja unicidade expressa é importante. Quero dizer com isso que o horror e a admiração exercem em nossa consciência histórica uma função específica de individuação. [...] O horror isola ao tornar incomparável, incomparavelmente único, unicamente único (Ricoeur, 1997, p. 326).

Para ele, o conflito entre a explicação que vincula e o horror que isola é levado a seu cúmulo, realçando, uma pela outra, a explicação histórica e a individuação do horror. Dessa forma, “a ficção se põe a serviço do inesquecível” (Ricoeur, 1997, p. 327).

Por essa interpretação de Ricoeur, os recursos sensoriais utilizados na série para nos aproximar de McNamara e nos chocar com o horror dos crimes praticados por DeAngelo funcionariam como uma forma de criar uma narrativa que não deve ser esquecida, sem, no entanto, comprometer o caráter documental da produção.

Estamos, portanto, em um texto (no seu sentido amplo) situado na encruzilhada entre a) um trabalho de jornalismo investigativo, que visa apurar fatos de maneira profunda através da autoridade institucional jornalística; b) o gênero *true crime*, que busca evocar um determinado tipo de emoção em seu consumidor em relação aos crimes apresentados em forma de não-ficção; e c) um relato pessoal de como a obsessão se constrói. O último não costuma ser visto com tanta frequência nos outros dois gêneros, o que adiciona uma camada extra de complexidade. Na seção a seguir, além de tratar um pouco mais disso, apontaremos certos questionamentos éticos que perpassam esse tipo de exposição dos fatos.

Quando fato e ficção se encontram

Michelle McNamara compartilha algumas semelhanças com Truman Capote, autor do romance de não-ficção *À Sangue Frio* (1966), considerado uma das pedras angulares do texto *true crime* e do jornalismo literário. Ao passo que Capote já era reconhecido como o autor da novela *Bonequinha de Luxo* (1958), McNamara tinha um mestrado em Escrita Criativa de ficção e tentou trabalhar na indústria audiovisual, onde conheceu o marido Patton Oswalt, ator e comediante *stand-up*.

O detalhe biográfico se torna digno de nota em uma história confessional como *I'll Be Gone in the Dark*, mas também exhibe o que Steiner (1988) diz sobre a crise do romance e o surgimento de uma nova forma. Para o autor, o romance surgiu em um contexto no qual o "ato de ficção" encontra um lugar particular em relação ao historicismo de autores como Balzac para se tornar "mestre e inventário da síntese da vida", sendo "o ideal do registro abrangente, da organização dos dados sociais e psicológicos dentro de uma estrutura ficcional" (Steiner, 1988, p. 101).

Na tentativa de responder qual seria o sucessor do romance em um contexto em que o formato concorre com outros gêneros e mídias, tais como o jornalismo e o cinema, o autor sugere o que chama de "gênero transicional representativo", que define como uma "poética documentária" ou, ainda, "pós-ficção" (Steiner, 1988, p. 105). O autor define que:

Nas biografias e escritos históricos modernos, há uma grande medida de colaboração, quase que se poderia dizer conluio, entre o elemento factual e uma retórica específica de apresentação vívida. Ambiente pitoresco, psicologia dramática, diálogo imaginário - artifícios derivados do romance - são postos a serviço do arquivo (Steiner, 1988, p. 106).

O autor ainda sugere que esse gênero nascente, onde "a crueza da vida assume a ordem cumulativa de um romance" pode ser chamado de outros nomes, como "alto jornalismo" e "documentário poético", no qual "o olho do repórter social é herdeiro direto do olho do romancista", resultando em "promessa de vivacidade, emoção organizada e discurso direto" (Steiner, 1988, p. 106-107). O autor, porém, nega uma grande importância ao gênero à época em que escreveu, detalhando uma limitação de não poder ir muito além de fazer acréscimos inverídicos aos fatos.

Ora, não é muito diferente no caso do *true crime* — desde a época de Edmund Pearson e seu livro de ensaios *Studies in Murder* (1924), e da revista *True Detective Mysteries* (1924-1995), criada por Bernarr Macfadden — cujo elemento sensacionalista é muito criticado. Seltzer (2007, p. 2) o define como "um fato criminal que parece ficção criminal, que marca ou irrita a distinção entre o real e a realidade ficcional". O autor chama de "*wound culture*" (cultura ferida), uma "cultura — ou, ao menos, culto — da comiseração", da nação indignada pelo crime servindo como um grande grupo

de apoio. Isto é, o principal ponto de interesse das produções torna-se justamente um espetáculo de corpos destruídos que até então eram privados, um encontro entre a ciência forense e a pornografia (no sentido *voyeur*) que se torna “ponto de coordenação entre fantasia privada e espaço público” (Seltzer, 2007, p. 38).

O sensacionalismo foi abordado por Wiltenburg (2004) como uma estratégia da midiaticização moderna para jornais venderem mais exemplares e terem mais audiência, que permitiria provocar “reações físicas e não racionais” em um público pouco educado (p. 1378-1379). Ainda que batizado apenas no século XIX, a autora indica que o fenômeno data do século XVI, no início da imprensa, quando panfletos detalhavam os crimes dos condenados. Assim como Seltzer, Wiltenburg (2004, p. 1380) nota uma conexão entre as esferas públicas e privadas na justiça criminal que expressa a abordagem foucaultiana de inscrição do poder via rituais institucionais. Isso é, de alguma forma tornou-se interessante a associação entre crime e pecado para que a punição do crime incentivasse um autoexame.

A noção do espetáculo da violência como uma espécie de catarse pode ser vista em Joron (2006, p. 132), que entende a exposição midiática da violência em determinadas culturas como um “ato de comunicação sacrificial”, isso é, uma forma de garantir uma espécie de unidade social por meio de um horror compartilhado por todos. Assim, as complexidades do cotidiano são sacralizadas pela mídia como um típico *locus horribilis* do horror gótico - que podemos relacionar, nesse caso, a *wound culture* percebida por Seltzer (2007). Por exemplo, no caso brasileiro, o autor observa que

É claro que existem pressões ou subsídios de censura política que interferem nas escolhas de comunicação, mas faz-se uso, neste caso, de uma ética jornalística que toma partido em mostrar para melhor condenar e combater. E assim o faz como se a contaminação da violência no cotidiano pudesse ser exorcizada e freada por uma visualização intensiva (Joron, 2006, p. 123).

Outro elemento importante para a história funcionar como parábola para a vida cotidiana é a reafirmação de que a narração do crime apresenta uma história real. Wiltenburg (2004, p. 1383, tradução nossa) aponta o tratamento emocional que alguns panfletos davam à questão da verdade: “Descrença fazia as pessoas ignorarem os sinais do castigo de Deus; mas, ao perceberem a verdade, deveriam unir-se em uma sincera compaixão pelas dores dos outros”⁷. Assim, a retórica de perceber um relato chocante como real para evitar sua repetição é antiga, como demonstra um panfleto de 1582:

⁷ No original: “Disbelief made people ignore signs of God's punishment; but as they realized the truth, they should join in heartfelt sympathy for the woes of others” (Wiltenburg, 2004, p. 1383)

Meu querido leitor, isto é lamentável, que Deus tenha misericórdia, uma notícia horrível atrás da outra... a ponto de meu coração quase se partir e meus olhos se encherem de lágrimas. Não sei como isso lhe parece, pois há muitos que se recusarão a acreditar, já que não os afeta e parece ser falso e inventado (Wiltenburg, 2004, p. 1383, tradução nossa)⁸.

O pressuposto teleológico de relato de fatos reais apontados por Punnett (2017) assume, para Seltzer (*Idem*), um jogo entre fato e ficção já antecipado no nome, que alude ao gênero “crime” muito influenciado por Edgar Allan Poe, mas com “true” para confirmar que se tratam de histórias reais. A situação da crise da credibilidade contemporânea coloca em foco justamente esses relatos que tencionam fantasia e realidade, assim como desejos privados e espaço público (Seltzer, 2007, p. 39). O autor chega a apontar um elemento muito presente no *true crime*: a herança da ficção gótica presente na redação e mesmo nos títulos de muitas obras do gênero — como *Eu Terei Sumido na Escuridão*.

O gótico, enquanto movimento artístico que influenciou desde o gênero do horror em romances como *Drácula* (1897), de Bram Stoker, e o gênero de crimes e detetives como *Os assassinatos da Rua Morgue* (1841), de Edgar Allan Poe, atuaria como uma retórica negativa aos valores do Iluminismo, segundo Botting (2014, p. 3). Ele escapava aos valores do projeto homem racionalista das grandes cidades, explorando elementos como desejo, medo e o retorno do reprimido (Botting, 2014, p. 17). França (2017, p. 117-118) lista, entre as manifestações do gótico, o *locus horribilis* (lugar horrível), a manifestação do passado metafórico ou sobrenatural (fantasmas) e a figura do monstro, que corporifica o outro excessivo.

Nesse sentido, o elemento gótico é incontornável em obras como *I'll Be Gone in The Dark*. Joseph James DeAngelo não assombrou apenas as comunidades californianas nas décadas de 1970 e 1980, mas também a sua não-manifestação e não-captura tornou a investigadora amadora McNamara obcecada pela sua figura não-humana (o *Estuprador da Área Leste, o Assassino do Golden State*), por ecoar um assassinato nunca solucionado que testemunhou em sua adolescência.

O gênero escancara, para alguns, esse caráter problemático de ser atraído pela violência mediante narrativas que se pretendem realistas, mas acabam recebendo infusões do aspecto excessivo, quase sobrenatural, do gótico. Boling (2019, p. 162), por exemplo, lembra que produtos *true crime* da indústria do entretenimento afetam julgamentos ao mesmo tempo em que criam um público devoto, que coloca os produtos na lista de mais vendidos, organiza clubes do livro e outras

⁸ No original: “My dearest reader, this is unfortunately, may God have mercy, one piece of horrifying news after another ... so that my heart nearly breaks and my eyes fill with tears. I don't know how it seems to you, for there are many who will refuse to believe, since it does not affect them and appears to be false and invented” (Wiltenburg, 2004, p. 1383).

manifestações comuns à recepção de trabalhos ficcionais, borrando uma linha entre notícia e entretenimento (Boling, 2019, p. 164).

Por outro lado, é notório também que, mesmo sendo muito criticado — a ponto de, como observa Murley (2008, p. 19), não haver uma grande valorização crítica de um cânone literário, como uma lista de autores fundamentais do gênero —, o gênero foi capaz de dar origem a trabalhos cuja personalidade acaba sendo um dos principais destaques. Além do trabalho de McNamara, podemos citar Ann Rule (1931-2015), reconhecida como “a Rainha do *True Crime*”, com mais de 35 obras do gênero publicadas. Rule começou na revista *True Detective Mysteries* sob o pseudônimo Andy Stack, mas teve grande sucesso ao escrever *Ted Bundy: um estranho ao meu lado* (1980). O motivo do sucesso foi, justamente, o fator pessoal: Rule era colega de trabalho de Bundy e o considerava um amigo até descobrir que, por trás da fachada ordinária, Bundy era um serial killer que assassinou ao menos 20 mulheres.

Assim, acreditamos que há trabalhos dentro do gênero *true crime* que — construídos a partir de recursos literários do gótico ou do horror, e aparentados dos romances policiais — realizam um exercício de empatia e logram se situar na posição apontada por Ricoeur (1997), onde a explicação histórica e a individuação não se opõem, mas se realçam. A implicação de McNamara na narrativa do documentário e a sua incorporação à trama, aproximando-a das vítimas, contribui para que o componente ficcional se coloque a serviço do inesquecível.

Não apenas as vítimas do “Golden State Killer” puderam descobrir a identidade do agressor e assistir a seu julgamento após a atenção que a escritora conseguiu resgatar para o caso, impulsionando novas investigações policiais, mas os desdobramentos positivos de produções recentes de *true crime* (Boling, 2019) apontam para a validade desta relação entre factual e ficcional. Entre os casos positivos, podemos apontar que após o sucesso de *Serial* (2014), o condenado Adnan Syed deixou a prisão após de mais de 20 anos, com grande comoção popular⁹. Já no caso brasileiro, por exemplo, após o sucesso do *podcast O Caso Evandro* (2018), o Tribunal de Justiça anulou as condenações dos acusados pelo assassinato do menino Evandro Ramos Caetano – e o Governo do Paraná emitiu um pedido oficial de perdão¹⁰.

Se, por um lado, é uma tarefa complicada definir se o *true crime* está mais próximo dos gêneros literários ou jornalísticos e, mais especificamente, se se apropria das técnicas e

⁹ Serial's Impact On Adnan Syed's Case Is Both Cause for Celebration and Somber Reflection. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/news/2022/09/serials-impact-on-adnan-syeds-case-is-both-cause-for-celebration-and-son-ber-reflection>. Acesso em: 02 de outubro de 2024.

¹⁰ Caso Evandro: TJ anula condenações de acusados pelo desaparecimento e morte do menino no Paraná. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/caso-evandro-tj-anula-condenacoes-de-acusados-pelo-desaparecimento-e-morte-do-menino-no-parana/#:~:text=Em%20janeiro%20de%202022%2C%200,%C3%A0s%20torturas%20sofridas%20pelos%20acusados>. Acesso em: 02 de outubro de 2024.

performances discursivas do jornalismo ou toma empréstimos do horror e do gótico, por outro, acreditamos que o resultado desse cruzamento não apenas evoca forte autoridade como mobiliza o público consumidor a partir do interesse humano.

Referências

BOLING, Kelli S. True crime podcasting: Journalism, justice or entertainment? **Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media**, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 161–178, 2019.

BOTTING, Fred. **Gothic**. 2. ed. Nova Iorque: Routledge, 2014. 240 p.

BURGH, Hugo de. **Jornalismo investigativo: contexto e prática**. São Paulo: Roca, 2008.

CARLSON, Matt. **Journalistic authority: legitimating news in the digital era**. New York: Columbia University Press, 2017.

CORREIA, Eduardo Luiz. História e ficção na narrativa de um escândalo midiático. 2012. Universidade de Brasília, [S. l.], 2012.

ETTEMA, James S.; GLASSER, Theodore L. **Custodians of conscience: investigative journalism and public virtue**. New York: Columbia University Press, 1998.

FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. In: COLUCCI, Luciana (orgs.). **As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 111-124.

JORON, Philippe. **A comunicação sacrificial**. Famecos, Porto Alegre, ed. 29, p. 122-134, 2006.

LOPES, Fernanda Lima. **Ser jornalista no Brasil: identidade profissional e formação acadêmica**. São Paulo: Paulus, 2013.

MCNAMARA, Michelle. **Eu terei sumido na escuridão**. São Paulo: Vestígio, 2018.

MELO, Seane Alves. **Discursos e práticas: Um estudo do jornalismo investigativo no Brasil**. 2015. Universidade de São Paulo, [S. l.], 2015.

MURLEY, Jean. **The rise of true crime: 20th-century murder and American popular culture**. Westport: Praeger Publishers, 2008.

PUNNETT, Ian Case. **Toward a Theory of True Crime: forms and functions of nonfiction murder narratives**. 2017. Arizona State University, [S. l.], 2017.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papyrus, 1997. v. Tomo III.

SELTZER, Mark. **True crime: observations on violence and modernity**. New York: Routledge, 2007.

STEINER, George. O Gênero Pitagórico: uma conjectura em honra de Ernst Bloch. In: **Linguagem e Silêncio: ensaios sobre a crise da palavra**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. cap. 6, p. 100-114.

WILTENBURG, Joy. True crime: the origins of modern sensationalism. **The American Historical Review**, v. 109, n. 5, p. 1377–1404, dez. 2004.

ZELIZER, Barbie. **Covering the body**: the Kennedy assassination, the media, and the shaping of collective memory. Chicago: University of Chicago Press, 1992.