



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS  
CÂMPUS DE PORTO NACIONAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS**

**NIVALDO MONTEIRO CAMILO DA SILVA BODNAR**

**LITERATURA E DIREITO:  
O PROBLEMA DO MAL E O PARRICÍDIO NO ROMANCE RICHTHOFEN, DE  
ROGER FRANCHINI**

**PORTO NACIONAL/TO  
2022**

**NIVALDO MONTEIRO CAMILO DA SILVA BODNAR**

**LITERATURA E DIREITO:  
O PROBLEMA DO MAL E O PARRICÍDIO NO ROMANCE RICHTHOFEN, DE  
ROGER FRANCHINI**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras. Foi avaliada para obtenção do título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo orientador e pela Banca Examinadora.**

**Orientador: Professor Dr. Carlos Roberto Ludwig**

**PORTO NACIONAL/TO  
2022**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins**

---

B6681 Bodnar, Nivaldo Monteiro Camilo da Silva.

Literatura e Direito: : o problema do mal e o parricídio no romance Richthofen, de Roger Franchini . / Nivaldo Monteiro Camilo da Silva Bodnar. – Porto Nacional, TO, 2022.

168 f.

Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus Universitário de Porto Nacional - Curso de Pós-Graduação (Mestrado) em Letras, 2022.

Orientador: Carlos Roberto Ludwig

Coorientador: Carlos Roberto Ludwig

1. Roger Franchini. 2. Caso Richthofen. 3. Romance policial. 4. Mal. Parricídio. I. Título

**CDD 469**

---

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

**Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).**

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

**NIVALDO MONTEIRO CAMILO DA SILVA BODNAR**

**LITERATURA E DIREITO:  
O PROBLEMA DO MAL E O PARRICÍDIO NO ROMANCE RICHTHOFEN, DE  
ROGER FRANCHINI**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras. Foi avaliada para obtenção do título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo orientador e pela Banca Examinadora.**

**A banca de avaliação e defesa foi realizada *online*.**

**Data de aprovação: Porto Nacional, 06 de junho de 2022**

**Banca Examinadora**

---

**Profa. Dra. Juliana Santana de Almeida – UFT**

---

**Profa. Dra Maria Perla de Araújo Moraes – UFMT-UFT**

---

**Prof. Dr. Odi Alexander Rocha da Silva – Unitins-UFT**

**PORTO NACIONAL/TO**

**2022**

## AGRADECIMENTOS

A conclusão deste trabalho de pesquisa só foi possível, primeiramente, porque Deus, que é o detentor da sabedoria, em sua infinita graça, me deu vida, saúde e a oportunidade de dar os primeiros passos no Mestrado em Letras.

Sou eternamente grato à minha amada esposa, Roseli Bodnar, que mesmo diante de seus próprios desafios, esteve ao meu lado me incentivando, apoiando, sendo confidente, companheira e minha maior inspiração para lutar pela conclusão deste curso.

À minha filha, Ana Laura, que esteve sempre comigo, em meio às disciplinas e à escrita de dissertação, e que me permitiu o sonho de poder repassar o melhor que a vida pode nos dar, que é o conhecimento. Foi algumas vezes “acadêmica” comigo, devido à necessidade. Foi acolhida, amada e paparicada, pelos colegas de turma e pelos professores das disciplinas.

Agradeço aos meus pais, Nilva Monteiro (*in memoriam*) e Osvaldo Camilo da Silva, que me educaram, incentivaram e amaram desde o ventre. Ainda, sempre com seus exemplos de luta na vida, deram-me inspiração para galgar os degraus do conhecimento e para ser um profissional de excelência.

Aos meus irmãos, que sempre me incentivaram, com palavras de bênçãos e ânimo pela oportunidade de fazer parte do seleto grupo de mestres no Brasil, título que tão poucos alcançam, ainda mais negros, como eu.

Agradeço ao Professor Dr. Carlos Roberto Ludwig, por suas orientações e contribuições ao longo do curso e para este trabalho. Não poderia ter tido um orientador mais humano, caloroso e brilhante. Gratidão por guiar-me e por chegarmos juntos à linha de chegada. Em razão de seus ensinamentos e de suas experiências, que, hoje, estou concluindo o Mestrado em Letras.

À banca examinadora e de defesa, pela leitura atenta, correções e indicações de leitura. Gratidão as professoras Dra. Juliana Santana de Almeida, Dra. Maria Perla Araújo Morais e ao professor Dr. Odi Alexander Rocha da Silva, membros da banca de qualificação e de defesa.

À coordenação do curso do PPGL/UFT, à secretária e ao Professor Dr. Carlos Roberto Ludwig, pelo modo respeitoso e muito atencioso sempre se dedicou às questões que envolviam as nossas dificuldades e dúvidas ao longo do curso.

À Universidade Federal do Tocantins, por ser uma porta de possibilidades na formação acadêmica, que nos agracia com o título de Mestre em Letras tão almejado pelos acadêmicos e por todos que sonham com uma formação sólida, fundamentada na educação de qualidade.

Assim, permitindo a cada um de seus alunos a aquisição de conhecimento e de princípios para a vida.

Aos meus amigos, que suportaram minhas ausências, com a compreensão de quem guarda no peito o carinho e a solidariedade, inclusive pelo afastamento temporário.

Aos meus colegas de turma, que, durante dois anos, dia após dia, semanas e meses, foram companheiros, dividindo espaços, ideias, diálogos, livros, dúvidas e certezas, e que fizeram toda a diferença, mesmo em tempos de pandemia, permitindo saber que até nas trocas de mensagens, nas conversas *on-line*, tínhamos a parceria necessária, que é característica de uma turma que inicia e conclui um curso tão importante para as nossas vidas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pois mesmo sem ter sido bolsista, o mestrado em Letras é fruto de uma política educacional de abertura e de acompanhamento de novos cursos de pós-graduação *stricto sensu* (mestrado) no Brasil.

Mais uma vez, obrigado, Senhor meu Deus, por me permitir chegar até aqui. Agradeço a todas estas pessoas que fizeram parte de minha formação, as quais, a partir deste ponto, são as mais caras e importantes razões pelo término deste trabalho.

## RESUMO

O objeto de estudo desta pesquisa foi o romance **Richthofen**: o assassinato dos pais de Suzane, de Roger Franchini, publicado em 2011, escrito a partir de um caso famoso da área jurídica, que repercute até hoje, conforme será observado ao longo deste trabalho. O livro **Richthofen** é uma narrativa com diversos pontos de vista, os quais serão analisados e discutidos no quarto capítulo deste estudo. A obra conta em detalhes o assassinato orquestrado pela então estudante de direito, Suzane von Richthofen, mandante e facilitadora, tendo em vista que ela oportunizou aos algozes que entrassem na casa de seus pais para cometer os crimes. Os assassinos foram o namorado e o cunhado de Suzane. O trio premeditou o crime com requintes de detalhes, como tirar de casa o irmão dela para executar o casal Richthofen a pauladas. O romance traz a sequência de dias e de fatos e, depois, traz à cena novas informações, tais como o alcoolismo dos pais e o ambiente familiar opressor e violento, por meio da investigação de três detetives da polícia paulistana, configurando-se como um tipo de narrativa que apresenta características do romance policial, sobretudo do *noir*. A partir deste ponto, surge o problema que a pesquisa intenta clarear durante a leitura do *corpus* teórico, do *corpus* ficcional e do diálogo constante com a área de Direito, interação que se pretende nesta pesquisa. As questões geradoras, que foram respondidas ao longo da pesquisa, indagam sobre as razões pelas quais o caso jurídico adentra o mundo da literatura e alcança o público consumidor do gênero policial. O objetivo geral foi estudar a obra **Richthofen** sob a perspectiva da literatura policial e da questão do *mal*. A metodologia de pesquisa foi mista, ou seja, bibliográfica e documental, por analisar a obra literária e fazer incursões ao processo legal e a fontes jornalísticas. A fundamentação teórica e/ou quadro teórico vinculou-se à crítica literária e ao estudo comparado entre Direito e Literatura, apresentando alguns elementos bem específicos em razão do objeto da pesquisa, como transitar pelo gênero policial e pela temática do *mal*. Esta dissertação estruturou-se em quatro capítulos. No primeiro, introduzimos o tema, o objetivo, o problema da pesquisa, a metodologia e as relações da pesquisa com a temática do *mal* e o romance policial. No segundo, abordou-se a questão do *mal* no romance policial, estudando as relações entre Literatura e Direito, muitas vezes, como no romance em estudo, em que as áreas se amalgamam em uma representação artística, neste caso, a arte literária. Desse modo, apresentamos o romance em tela como um fenômeno estético e histórico-social, a partir da recepção crítica da obra marcadamente com características de romance policial, segundo a classificação de Tzvetan Todorov, em **As estruturas Narrativas** (1969). Ainda neste capítulo, estudamos o caso criminal **Richthofen**, com base nos autos processo, sobretudo os descritos por Ilana Casoy (2016) e a representação literária criada por Franchini. No terceiro capítulo, estudamos a questão do *mal* e o caso criminal **Richthofen**. Como itinerário teórico, optamos por pesquisar sobre a origem do *mal* e a literatura em alguns teóricos críticos, tais como Sigmund Freud (2011 e 2013) e George Bataille (2009), entre outros. Assim, discutimos a banalidade do *mal* e a violência tecendo algumas conexões e diálogos possíveis entre o romance **O morro dos ventos uivantes**, de Emily Brontë (2019), **El mal de Montano**, de Enrique Vila-Matas (2002), e as novelas **O diabo** e **Falso Cupom**, de Leon Tolstói (2020). No quarto capítulo, apresentamos os passos do crime a partir da cobertura de jornais on-line e revistas, bem como aspectos do ordenamento jurídico do Código Penal Brasileiro – CP (1940) sobre o crime e sobre o parricídio. O romance **Richthofen**, ao retratar ficcionalmente a trama de um assassinato orquestrado pela filha, provoca um mal-estar ao leitor, sobretudo por tocar em um ponto nevrálgico histórico e social, que é a questão do *mal*, do patricídio e do matricídio. Após, analisamos a obra **Richthofen** como um romance do gênero policial na visão de Tzvetan Todorov (1969), e o patricídio e o matricídio foram discutidos ancorados nas obras dramáticas **Electra** (s/d), **Édipo Rei** (2001), **Hamlet** (1997) e no romance **Os irmãos Karamázov** (2013), sempre em diálogo com o romance em estudo. Concluimos que os temas *mal* e parricídio são

atemporais e universais, portanto, não envelhecem e não perdem seu valor enquanto propagadores do ato de pensar sobre aspectos humanos e existenciais.

**Palavras-chave:** Roger Franchini. Caso Richthofen. Romance policial. Mal. Parricídio.

## ABSTRACT

The object of study of this research was the novel *Richthofen: the murder of Suzane's parents*, by Roger Franchini, published in 2011, written from a famous case in the legal field that has repercussions until today, as will be observed throughout this work. The book *Richthofen* is a narrative with several points of view, which will be analyzed and discussed in the fourth chapter of this study. The work tells in detail the murder orchestrated by the then law student, Suzane von Richthofen, principal and facilitator, as she provided the opportunity for the executioners to enter her parents' house to commit the crimes. The killers were Suzane's boyfriend and brother-in-law. The trio premeditated the crime with exquisite details, such as removing her brother from the house and then executing the Richthofen couple with clubs. The novel brings the sequence of days and facts and then brings new information to the scene, such as the parents' alcoholism and the oppressive and violent family environment, through the investigation of three São Paulo police detectives, configuring itself as a type of narrative that presents characteristics of detective novels, especially noir. From this point, the problem arises that the research intends to clarify during the reading of the theoretical corpus, the fictional corpus and the constant dialogue with the area of Law, with which we wish to dialogue in this research. The generating questions that were answered throughout the research ask about the reasons for the legal case to enter the world of literature and reflected on the consuming public of the police genre. The general objective was to study the work *Richthofen*, from the perspective of detective literature and the issue of evil. The research methodology was mixed, that is, bibliographic and documentary, by analyzing the literary work and making incursions into the legal process and journalistic sources. The theoretical foundation and/or theoretical framework was linked to literary criticism and the comparative study between Law and Literature, bringing to the scene some very specific elements due to the object of research, such as transiting through the police genre and the theme of evil. This dissertation was structured in four chapters. In the first one, we introduce the theme, the objective, the research problem, the methodology and the research relationships with the theme of evil and the detective novel. In the second, the issue of evil in the detective novel was addressed, studying the relationship between Literature and Law, often, as in the novel under study, in which the areas are amalgamated in an artistic representation, in this case, literary art. From this, we analyzed the novel on screen, as an aesthetic and historical-social phenomenon, from the critical reception of the work markedly with characteristics of a detective novel, according to the classification of Tzvetan Todorov, in his work *The Narrative Structures* (1969). Also in this chapter, we study the *Richthofen* criminal case, based on the case file, especially those described by Ilana Casoy (2016) and the literary representation created by Franchini. In the third chapter, we study the issue of evil and the *Richthofen* criminal case. As a theoretical itinerary, we chose to research the origin of evil and literature in some critical theorists, such as Sigmund Freud (2011 and 2013) and George Bataille (2009) among others. Then, we discussed the banality of evil and violence, weaving some connections and possible dialogues between the novel *The Wuthering Heights*, by Emily Brontë (2019), *El mal de Montano*, by Enrique Vila-Matas (2002), and the novels *The devil and Fake Coupon*, by Leon Tolstói (2020). In the fourth chapter, we present the steps of the crime from the coverage of online newspapers and magazines, as well as aspects of the legal system of the Brazilian Penal Code - CP (1940) on crime and parricide. The novel *Richthofen*, by fictionally portraying the plot of a murder orchestrated by his daughter, brings unease to the reader, above all because it touches on a historical and social neuralgic point, which is the issue of evil, patricide and matricide. From this, we analyzed the work *Richthofen* as a novel of the detective genre in the view of Tzvetan Todorov (1969) and patricide and matricide were discussed from the dramatic works *Electra* (s/d), *Oedipus Rei* (2001), *Hamlet* (1997) and the novel *The brothers Karamazov* (2013), always in dialogue with the novel under study. We conclude that the themes

of evil and parricide are timeless and universal, therefore, they do not age and do not lose their value, as propagators of thinking human and existential aspects.

**Keywords:** Roger Franchini. Richthofen case. Police romance. Evil. Parricide.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	12
2 A ARTE IMITA A VIDA: A REPRESENTAÇÃO DO MAL NO ROMANCE POLICIAL RICHTHOFEN .....	16
2.1 Literatura e Direito .....	17
2.2 Literatura como fenômeno estético e histórico-social .....	26
2.3 O que é crítica literária: tensões e ressonâncias .....	29
2.4 O Romance Policial .....	33
2.5 O caso criminal e a representação literária .....	45
3 A QUESTÃO DO MAL E A LITERATURA.....	56
3.1. O <i>mal</i> , a banalidade do <i>mal</i> e da violência .....	57
3.2 O <i>mal</i> , a paixão e a obsessão no romance O morro dos ventos uivantes, de Emily Brontë .....	66
3.3 A escalada do <i>mal</i> nas novelas O diabo e Falso cupom, de Liev Tolstói .....	74
3.4 O <i>mal</i> : a literatura como doença, em El mal de Montano, de Vila-Matas.....	85
3.5 Aproximações das obras O Morro dos ventos uivantes, O diabo e outras histórias e El mal de Montano com a área jurídica e as obsessões que causam o <i>mal</i> .....	94
3.6 A presença do <i>mal</i> e do trauma na literatura contemporânea.....	98
4 “ENTRE BANDIDOS E MOCINHOS”: O ROMANCE POLICIAL E A REPRESENTAÇÃO DO MAL .....	104
4.1 Os passos do crime e o julgamento no processo e no romance.....	118
4.1.1. O crime do caso Richthofen .....	118
4.1.2 A cronologia do crime .....	121
4.1.3. Os passos do crime no romance <b>Richthofen</b> .....	124
4.1.4. A denúncia do caso, a sentença e o <i>habeas corpus</i> no processo e no romance.....	125
4.1.5. A repercussão do caso na mídia e no romance <b>Richthofen</b> .....	128
4.2 Patricídio e matricídio: uma breve introdução à história do Direito .....	132
4.3. Totem e tabu: patricídio e matricídio na literatura .....	137
4.4 Parricídio e Matricídio no romance Richthofen.....	152
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	158
REFERÊNCIAS .....	162

## 1 INTRODUÇÃO

No Brasil, há casos emblemáticos de crimes violentos, sangrentos e cruéis, que tiveram grande repercussão nacional, com comoção pública, casos em que as pessoas, sobretudo o público da TV aberta, acompanhavam o desenrolar das investigações como se fossem capítulos de um folhetim televisivo. Alguns casos jurídicos foram acompanhados em tempo real pela mídia, conseqüentemente, pela população consumidora desses canais midiáticos, como jornais sensacionalistas, físicos ou on-line, canais de TV aberta, com suas notícias sangrentas. Da mesma forma, os programas de televisão que exploraram os crimes e outras notícias sensacionalistas ocorridas no Brasil. Admiravelmente, esses casos alcançaram as capas de jornais e os programas de televisão também no exterior.

O objeto de estudo desta pesquisa foi o romance **Richthofen**: o assassinato dos pais de Suzane<sup>1</sup>, de Roger Franchini, de 2011, escrito a partir de um caso famoso da área jurídica que repercute até hoje, conforme será observado ao longo deste trabalho. O livro **Richthofen** é uma narrativa com diversos pontos de vista, os quais serão analisados e discutidos no quarto capítulo deste estudo. A obra conta em detalhes o assassinato orquestrado pela então estudante de direito, Suzane von Richthofen, mandante e facilitadora, visto que ela oportunizou aos algozes que entrassem na casa de seus pais para cometer os crimes. Os assassinos foram o namorado e o cunhado de Suzane. O trio premeditou o crime com requintes de detalhes, como retirar de casa o irmão dela para então executar o casal Richthofen a pauladas. O escritor narra a sequência de dias e de fatos e, depois, traz à cena novas informações, tais como o alcoolismo dos pais e o ambiente familiar opressor e violento.

Assim, esta obra narra um dos crimes mais chocantes no Brasil, gerando grande comoção e muita especulação por parte da mídia, tanto no tempo imediato do crime quanto nos seus desdobramentos. A mídia e a população acompanharam e, em alguns casos, ainda acompanham, os fatos da investigação, do processo de acusação e de condenação, bem como a estada e o cotidiano da ré Suzane dentro da penitenciária.

O *mal* foi o fio condutor e amálgama de toda a pesquisa. A partir deste ponto, surgiu o problema que a pesquisa intentou clarear durante a leitura do *corpus* teórico, do *corpus* ficcional e do diálogo constante com a área de Direito, com a qual deseja-se dialogar nesta pesquisa, a partir de algumas questões norteadoras. Eis algumas questões geradoras que foram respondidas ao longo da pesquisa: Como e por que o *mal* tem sido representado na literatura? Por que o caso

---

<sup>1</sup> Neste estudo, o nome da obra – **Richthofen**: o assassinato dos pais de Suzane – a partir de agora, será mencionado apenas como **Richthofen** para evitar repetições.

Suzane von Richthofen saiu do mundo jurídico para figurar também no mundo da literatura? O romance **Richthofen** pode ser considerado um romance policial? Quem é o público consumidor desse tipo de literatura?

O interesse nesta pesquisa tem como justificativa minha<sup>2</sup> intimidade com a área de humanas e de ciências sociais aplicadas, por essa razão, tenho dedicado tempo de estudo, leitura e produção acadêmica especificamente para tais áreas. Além disso, justifica-se, também, em razão de minha formação em Teologia e por ter concluído o curso de Direito, área com a qual desejo dialogar por meio de conceitos geradores como Direito e Literatura; origens do mal; Literatura Policial. Pode-se dizer que a relevância da pesquisa está na ausência de trabalho acadêmico acerca do tema, visto que não foram encontradas produções acadêmicas sobre o *corpus* de ficção.

Diante disso, o objetivo geral da pesquisa foi estudar a obra **Richthofen**, de Roger Franchini, de 2011, sob a perspectiva da literatura policial e da questão do *mal*, trazendo uma recepção crítica do romance. Como objetivos específicos, propusemos suscitar uma reflexão acerca dos motivos pelos quais este caso saiu da esfera jurídica e figurou, também, na literatura ficcional; analisar quem é o público consumidor desse tipo de literatura; compreender como e qual crítica faz a recepção desse tipo de texto. Em resumo, esta dissertação objetivou: 1) pesquisar a obra e verificar se possuía mais de uma edição; 2) verificar se ela foi adaptada para outras linguagens e/ou outros suportes, tais como minissérie, cinema e teatro; 3) pesquisar a relação entre o crime/processo e o processo de transcrição e/ou adaptação para a obra literária; 4) fazer a recepção leitora e indicar qual o público leitor consome esse gênero literário, que aqui chamamos romance policial, e quem faz a recepção crítica especializada ou não.

A metodologia de pesquisa foi mista, ou seja, bibliográfica e documental, por analisar a obra literária e fazer incursões ao processo legal. Primeiro, fizemos a catalogação e a leitura da obra literária, observando se possui ou não adaptações fílmicas. Em seguida, pesquisamos materiais bibliográficos, buscando suporte teórico para as incursões literárias. Por fim, fizemos a análise crítica da obra ficcional em tela, realizando um estudo comparativo, cruzando-as com as informações contidas no processo legal<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Neste texto usamos a primeira pessoa do singular para marcar a trajetória do pesquisador e sua relação com as áreas de pesquisa citadas nesse estudo. Usamos a primeira pessoa do plural para ressoar outras vozes teóricas e a construção de uma pesquisa realizada sob a supervisão do orientador.

<sup>3</sup> O processo penal nº 2212985-51.2021.8.26.0000, disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/busca?q=processo+na+integra+Von+Richthofen>, que condenou os três assassinos possui cerca de seis mil páginas. Uma fonte contendo muitas informações sobre Suzane é o seu processo de

A fundamentação teórica e/ou quadro teórico vincula-se à crítica literária e ao estudo comparado entre Direito e Literatura, trazendo à cena alguns elementos bem específicos devido ao objeto da pesquisa, como transitar pelo gênero policial. Interessante pensar acerca das relações que, hoje, podemos estabelecer entre a literatura de ficção e outras. Por exemplo, as obras literárias que nascem de contextos de produção para atender a um nicho de mercado e a um público específico, em geral, são frutos de um contexto histórico e cultural em que se forja essa necessidade, a saber, fornecer ao leitor o conjunto de fatos e seus desdobramentos em uma única obra.

Esta dissertação estruturou-se em quatro capítulos. No primeiro, introduzimos o tema, o objetivo, o problema da pesquisa, a metodologia interdisciplinar e as relações da pesquisa com a temática do *mal* e o romance policial.

No segundo, abordou-se a questão do *mal* no romance policial. Para tanto, buscou-se estudar as relações entre Literatura e Direito, muitas vezes, como no romance em estudo, em que as áreas se amalgamam em uma representação artística, neste caso, a arte literária. Estudou-se alguns teóricos da área como Trindade e Bernests (2017), Reimão (1983), Eco (1994). A partir disso, buscou-se analisar a literatura ou o romance em tela, como um fenômeno estético e histórico-social, a partir da recepção crítica da obra. O romance **Richthofen** possui características de romance policial, segundo a classificação de Tzvetan Todorov, em sua obra **As estruturas Narrativas** (1969). Ainda neste capítulo, estudou-se o caso criminal Richthofen, a partir dos autos do processo, sobretudo os descritos por Ilana Casoy (2016) e a representação literária.

No terceiro capítulo, estudou-se a questão do *mal* e o caso criminal Richthofen. Como itinerário teórico, optou-se por pesquisar sobre a origem do *mal* e a literatura em alguns teóricos críticos, tais como Freud (2011 e 2013), Arendt (2020), Bataille (2009), entre outros. Na ficção Brontë (2019), Tolstói (2020) e Vila-Matas (2002); para então pensar na aparição do *mal* e suas consequências nefastas, na obra. Desse modo, para então refletir sobre a representação do mal na obra **Richthofen**, discutindo a banalidade do mal e a violência na sociedade atual.

No quarto capítulo, analisamos a obra **Richthofen** como um romance do gênero policial na visão de Tzvetan Todorov (1969), na condição de uma obra que discute a representação do *mal* na literatura. Assim, apresentamos os passos do crime a partir da cobertura de jornais online e revistas, bem como aspectos do ordenamento jurídico do Código Penal Brasileiro – CP

---

execução penal, cujo acesso era liberado até o ano de 2019 e atualmente corre em segredo de justiça. Portanto, apenas pessoas ligadas à área do direito possuem acesso a alguns dados sobre os autos.

(1940). O romance **Richthofen**, ao retratar ficcionalmente a trama de um assassinato dos pais orquestrado pela filha, traz um mal-estar ao leitor, sobretudo por tocar em um ponto nevrálgico histórico e social, que é a questão do patricídio e matricídio. A partir disso, analisamos a obra **Richthofen** como um romance do gênero policial e o patricídio e o matricídio foram discutidos a partir das obras dramáticas **Electra** (s/d), **Édipo Rei** (2001), **Hamlet** (1997) e do romance **Os irmãos Karamázov** (2013), sempre em diálogo com o romance em estudo.

## 2 A ARTE IMITA A VIDA: A REPRESENTAÇÃO DO MAL NO ROMANCE POLICIAL RICHTHOFEN

A interface Literatura e Direito tem alcançado projeção midiática nos últimos anos, devido, sobretudo, a lançamentos de livros literários que tematizam casos emblemáticos de crimes, estudos de perfis criminosos, desaparecimentos de pessoas, ou seja, a representação do mal, cite-se como exemplo o desaparecimento de Madelaine Mccann. A obra intitulada **Maddie, a Verdade da Mentira**<sup>4</sup> foi escrita pelo investigador da polícia portuguesa, Gonçalo Amaral, no ano de 2008. A narrativa descreve os passos da investigação criminal que envolveu o desaparecimento de uma menina inglesa, na Praia da Luz, localizada no Algarve, principal destino turístico português. A investigação policial foi amplamente divulgada pelos meios de comunicação, contudo, os resultados produzidos não foram satisfatórios, trazendo, até os dias atuais, dúvidas e incertezas sobre o que realmente aconteceu. Há crime, mas não há corpo, por isso, até hoje é tido como um caso de “desaparecimento”.

O livro **O Caso dos Irmãos Naves**<sup>5</sup> – um erro judiciário, de João Alamy Filho, é uma autobiografia, assim, narrada em 1ª pessoa pelo advogado do caso que conta a história dos irmãos Joaquim Naves Rosa e Sebastião José Naves, e traz dados da difícil defesa do caso, em tempos de ditadura militar. Os irmãos foram acusados de matar um primo que estava com dificuldades financeiras e teria vendido sacas de grãos, levantando, dessa forma, um valor vultoso. Depois de concretizar a venda das sacas, o primo não retornou para casa, assim, os primos foram acusados do sumiço dele. Os irmãos foram acusados, torturados e condenados por um crime que não existiu e que não cometeram. Depois de passar mais de 8 anos na prisão, foram liberados por bom comportamento. Alguns anos mais tarde, o primo desaparecido foi encontrado, vivo e levando a vida normalmente. Já era tarde para os irmãos que estavam com a saúde debilitada por anos na prisão. O autor do texto foi o advogado de defesa dos irmãos Naves, em sua narrativa de fatos, ele demonstra farsas e ares quase inquisitoriais no processo de julgamento dos réus.

Também, pode ser exemplificativo o livro **O pior dos crimes**<sup>6</sup>: a história do assassinato de Isabella Nardoni, escrito por Rogério Pagnan (2018). Trata-se de um livro-reportagem que narra em detalhes o assassinato de Isabella Nardoni, uma menininha com então cinco anos de

---

<sup>4</sup> Esta obra foi escrita e publicada em Portugal pela editora Guerra e Paz, em 2008.

<sup>5</sup> ALAMY, João Filho. **O Caso dos Irmãos Naves** – um erro judiciário. Belo Horizonte. Editora Del Rey: 1993.

<sup>6</sup> PAGNAN, Rogério. **O pior dos crimes**: a história do assassinato de Isabella Nardoni, Editora Record, 2018.

idade, fruto de uma antiga relação amorosa entre Alexandre Nardoni e Ana Carolina Oliveira. Em 29 de março de 2008, em um sábado, após as 23h, segundo a acusação, a menina Isabella Oliveira Nardoni foi espancada e morta, pelo pai Alexandre Nardoni e pela madrasta Anna Carolina Jatobá, casal de classe média alta, pais de outros dois filhos. A acusação apurou que a madrasta começou a agredir a menina ainda no carro; e no apartamento, posteriormente, foi morta e jogada pela janela do sexto andar, supostamente pelo pai. Até hoje, o casal Nardoni nega a autoria e diz que outra pessoa esteve no apartamento e que teria cometido o crime, embora a perícia nunca tenha encontrado vestígio de outro elemento diverso aos membros da família.

Para esta pesquisa, essa interface entre Direito e Literatura torna-se interessante, justamente, por trabalhar com esse limiar ao eleger como *corpus* de análise a obra ficcional **Richthofen**, de Roger Franchini, como já dito, baseada na narrativa de um crime real, ocorrido no ano de 2011.

## 2.1 Literatura e Direito

Nota-se que todos os textos que se referem à pesquisa em Literatura e Direito e o caminho inverso, Direito e Literatura, possuem basicamente as mesmas fontes de referência, tanto de obras quanto de autores. Ao realizar a pesquisa em materiais acadêmicos, dentre os quais artigos de revistas científicas, dissertação de mestrado, teses de doutorado e livros, deparei-me com a mesma fundamentação teórica referente ao início histórico das pesquisas interdisciplinares sobre Direito e Literatura. O que muda de fato, de um trabalho para o outro, especificamente, é a análise da obra literária ou do conjunto de obras literárias analisadas. A literatura permite refletir sobre a condição humana e sobre o que nos torna mais empáticos em relação ao outro. Por isso, evidentemente, há a presença de ideologias, aspectos políticos e éticos.

Acrescenta-se que, em todos os trabalhos pesquisados, esse tema tem início nos Estados Unidos e, posteriormente, na Europa. No Brasil, esses estudos são mais recentes, conforme destacamos ao longo deste capítulo, contudo, há um relativo volume de trabalhos que versam sobre o assunto, a partir de diversos escritores brasileiros.

Os pesquisadores André Karam Trindade e Luísa Giuliani Bernsts, em seu texto **Estudo do Direito e Literatura no Brasil**: surgimento, evolução e expansão, publicado em 2017, explanam que:

Os estudos e pesquisas em Direito e Literatura ainda constituem uma “novidade” para os juristas brasileiros, inclusive para grande parcela da comunidade científica, que vê essas abordagens e articulações com certa estranheza, associando-as, frequentemente, a uma prática acadêmica diletantista, modista e, de certo modo, supérflua (TRINDADE; BERNETS, 2017, p. 225-226).

Na atualidade, é comum que as pesquisas proponham um olhar interdisciplinar ao alargar as fronteiras entre as áreas do conhecimento, oportunizando aos pesquisadores novas incursões e novos olhares para objetos de pesquisa tanto do Direito como da Literatura. Talvez, em um primeiro contato, possa parecer estranha a associação entre as áreas de Direito e de Literatura, a partir do pressuposto do olhar estanque e superficial, do ponto de vista cartesiano e restrito. No entanto, se tomarmos o ponto de vista da área como interdisciplinar ou passível de estudos comparados, pode tornar-se um rico e profícuo campo de análise.

Melhor identificarmos que Direito e Literatura possam suscitar interações frutíferas, conduzindo o debate relativo às possibilidades e limites da compreensão do direito (cf. MORAWETZ, cit.). A partir do momento em que os estudos literários, originalmente centrados na natureza e na função da literatura (cf. WELLEK e WARREN, 1970) alcançam maior número de manifestações humanas, formatando-se os *cultural studies*, elege-se o direito como campo privilegiado para apreensão dos contextos sociais; trata-se de bem sucedido esforço de se aplicar a teoria literária fora do campo literário propriamente dito (cf. BINDA e WEISBERG, 2000, p. 3). Nesse sentido, os horizontes se multiplicam. Tem-se o direito na literatura, a literatura no direito, o direito da literatura, a literatura com padrão e impulso para a reforma do direito, bem como o amálgama entre direito e ficção, na busca de referenciais éticos, entre outros (cf. MORAWETZ, cit.) (GODOY, 2012, p. 2).

Arnaldo Sampaio de Moraes Godoy, em seu texto **Direito e Literatura. Os pais fundadores**: John Henry Wigmore, Benjamin Nathan Cardozo e Lon Fuller (2012), menciona que se trata de aplicar a literatura fora de seu campo usual, podendo, assim, render boas pesquisas e análises. Contudo, ele enfatiza que há teóricos mais pragmáticos, como Richard Posner (2007), por exemplo, que hostiliza essa aproximação entre as duas áreas, tratando-as apenas especificamente quando se refere a um problema recorrente em nossa sociedade atual, o plágio e a questão dos direitos autorais na literatura.

No Brasil, há muitos trabalhos e pesquisadores que se dedicam ao estudo da relação entre Direito e a Literatura, conforme pode ser observado em trabalhos apresentados e publicados pelo CONPEDI. O Conselho Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Direito – CONPEDI, criado em 1989, é a Sociedade Científica do Direito, organizada por uma associação civil de personalidade jurídica de direito privado e sem fins lucrativos, que objetiva promover pesquisas e estudos jurídicos e o desenvolvimento da pós-graduação em Direito no país. São os eventos promovidos pelo CONPEDI que têm publicizado os artigos jurídicos em diversas

temáticas. Em 2014, o CONPEDI passou a internacionalizar e intercambiar pesquisas com os continentes Americano e Europeu.

De acordo com Trindade e Bernests (2017, p. 226), os estudos e pesquisas da relação entre Direito e Literatura, como potencial interdisciplinar, não são uma novidade no cenário internacional.

Nos Estados Unidos, por exemplo, sua origem vem atribuída, tradicionalmente, à publicação do ensaio *A List of Legal Novels*, de John Wigmore, em 1908. Sob a égide daquilo que, posteriormente, convencionou-se denominar o Direito na Literatura, Wigmore elenca inúmeros romances, especialmente narrativas anglo-saxãs modernas, em que emergem as mais variadas temáticas jurídicas. Anos mais tarde, em 1925, é a vez de Benjamin Cardozo publicar o conhecido ensaio *Law and Literature*, voltado para o estudo do Direito como Literatura, através do qual examina a qualidade literária do Direito (TRINDADE; BERNESTS, 2017, p. 226).

As pesquisas sobre o Direito e a Literatura têm como lugar de origem os Estados Unidos, com as contribuições dos estudiosos John Henry Wigmore e Benjamin Nathan Cardozo. Ainda, em alguns estudos, aparece um terceiro precursor: Lon Fuller. Sobre esse assunto, Godoy menciona que:

John Henry Wigmore é conhecido entre os estudiosos do direito norte-americano como especialista em assuntos relativos às provas judiciais (*evidence*). Desenvolveu método próprio, que consiste em pormenorizado roteiro analítico, que a literatura especializada nomina de *Wigmore Chart*. Seu livro mais conhecido, *Treatise on the Anglo-American System of Evidence in Trials at Common Law*, publicado em 1904, pontificou na prática jurídica norte-americana, até meados do século XX. Wigmore nasceu no estado da Califórnia, em 1863, e faleceu em 1943. Lecionou direito no Japão e publicou textos interessantíssimos sobre direito comparado (GODOY, 2012, p. 7).

Em 1908, John Henry Wigmore publicou uma lista contendo cem romances jurídicos. Seu objetivo era identificar as obras, o tipo de direito abordado e qual o contexto jurídico presente em cada romance.

Wigmore começa indagando o que seria um *romance com fundo jurídico*, fórmula que creio mais adequada para traduzir *legal novel*. Tratar-se-ia de romance que interessasse a um advogado (ou a um juiz, ou promotor), *porque os princípios da profissão jurídica formam a maior parte do enredo*. O professor norte-americano então dividiu os *romances com fundo jurídico* em quatro grupos, que nominou de A, B, C e D (cf. WIGMORE, 1922), do modo que segue: (A) – Romances que têm uma cena de julgamento, incluindo-se uma bem engendrada passagem de interrogatório (*a skilful cross-examination*); (B) – Romances que descrevem atividades profissionais de advogados, juizes ou promotores; (C) – Romances que descrevem métodos referentes ao processamento e à punição de crimes; (D) – Romances nos quais o enredo seria marcado por algum assunto jurídico, afetando direitos e condutas de personagens (GODOY, 2012, p. 8-9).

O início dos estudos ou pesquisas sobre a relação Direito e Literatura tem como lugar de origem os Estados Unidos e a Europa, no início do século XX. Importante frisar o quanto esses estudos são vitais e podem ser compreendidos como uma via de mão dupla. Ao mesmo tempo, a literatura auxilia no entendimento da aplicação do direito à sociedade, o direito pode tornar-se acessível ou extrapolar os leitores da área, vindo a ser conhecido (pelo menos parcialmente e, às vezes, abordando somente conhecimentos empíricos, recheados de senso comum) por meio da literatura.

Trindade e Bernsts abordam essa questão:

Na Europa, por sua vez, as primeiras experiências mais articuladas seriam o artigo publicado, na Itália, por Ferruccio Pergolesi (1927), para quem a literatura de um povo contribui, entre outras coisas, para conhecer a história do seu direito; e os ensaios de Hans Fehr (1929, 1931, 1936), publicados na Alemanha e na Suíça, em que o Direito aparece como um fenômeno cultural comum à educação dos juristas e dos literatos, enquanto a Literatura exsurge tanto como fonte para o conhecimento jurídico como também constitui um potente meio de crítica às instituições jurídicas (TRINDADE; BERNESTS, 2017, p. 226).

No Continente Americano, as pesquisas sobre Direito e Literatura aparecem no início dos anos 1970, após serem contempladas nos programas de formação jurídica.

Na América, surgem as primeiras propostas de sua inclusão nos programas universitários. A publicação da famosa obra de James Boyd White, intitulada *The Legal Imagination. Studies in the Nature of Legal Thought and Expression* (1973), é considerada um divisor de águas, uma vez que refunda o discurso jurídico-político, e conduz ao surgimento do denominado *Law and Literature Movement* – que se torna um importante aliado, sob as mais diversas frentes, na crítica ao formalismo jurídico (Minda, 1995) –, do qual resultam inúmeros desdobramentos ao longo dos anos (TRINDADE; BERNESTS, 2017, p. 227).

Na Europa, não há uma institucionalização de estudos e de pesquisas especificamente sobre Direito e Literatura, ficando restrito a projetos de interesse individual e quase sempre ligados a juristas.

Não obstante, Trindade e Bernestes (2017, p. 227) elencam uma série de pesquisadores dessa área, citando como referências os seguintes estudiosos “[...] em Portugal, Joana Aguiar e Silva e Paulo Ferreira da Cunha; na Espanha, José Calvo González; na Itália, Maria Paola Mittica e Daniela Carpi; na Bélgica, François Ost; na Holanda, Jeanne Gaaker; na Alemanha, Peter Häberle e Greta Olson”.

É interessante observar que no panorama da América Latina esses estudos estão intensificando-se, sobretudo “[...] a partir dos anos 90 e das décadas sucessivas, com destaque para alguns países como Argentina, Peru, Colômbia, Porto Rico e, recentemente, Equador” (TRINDADE; BERNESTS, 2017, p. 228).

Trindade e Bernests (2017, p. 229) apresentam o contexto brasileiro de expansão desse campo de investigação quando apresentam três fases ou etapas da abordagem de Direito e Literatura no Brasil. Na primeira fase, eles citam os escritores que tinham formação ou que trabalhavam na área jurídica nos séculos 17, 18, 19 e 20. Entre eles, Gregório de Mattos, Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antonio Gonzaga, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Castro Alves, José de Alencar, Raul Pompéia, Raimundo Correia, Alphonsus de Guimaraens, Augusto dos Anjos, Graça Aranha, Godofredo Rangel, Oswald de Andrade, Alcântara Machado, José Lins do Rego, Clarice Lispector, Jorge Amado, Monteiro Lobato, João Ubaldo Ribeiro e Ariano Suassuna.

Ainda, Trindade e Bernests citam como precursor brasileiro nos estudos de Direito e Literatura Aloysio de Carvalho Filho, estudioso de Machado de Assis a partir de uma ótica jurídica.

[...] o precursor brasileiro do Direito e Literatura é Aloysio de Carvalho Filho, jurista e político baiano, que iniciou suas investigações machadianas no campo jurídico ainda na década de 30 do século XX, havendo publicado dois livros sobre o tema no final dos anos 50. O primeiro deles, intitulado *O processo penal e Capitu*, foi publicado em 1958, resultando de uma conferência proferida na Academia de Letras da Bahia no mesmo ano. Neste pequeno trabalho, após apresentar a fortuna literária do romance *Dom Casmurro*, Carvalho Filho examina, sob a perspectiva criminal, os indícios favoráveis e desfavoráveis à tese da traição do narrador (Prado, 2008). O segundo, inspirado na monografia *Ideales penales de Anatole France*, do jurista espanhol Mariano Ruiz-Funes (1926), foi publicado em 1959, sob o título *Machado de Assis e o problema penal*. Neste estudo pioneiro – porém, ainda pouco conhecido entre nós, conforme destaca Prado (2008) –, que se revela um nítido trabalho de Direito na Literatura, Carvalho Filho reúne quatro artigos em que aborda questões jurídicas à luz da literatura de Machado de Assis, além de um quinto artigo, curiosamente mais extenso do que os anteriores, intitulado *Aspectos penais na obra de Dostoiévski*. Na verdade, os dois primeiros artigos que compõem o livro – intitulados *Machado de Assis e o problema penal* e *Crime e criminosos na obra de Machado de Assis* – haviam sido publicados, originalmente, em 1939, quando da comemoração do centenário de nascimento de Machado de Assis. Esses são os trabalhos que, na verdade, conferem a Carvalho Filho a condição de precursor do Direito e Literatura no Brasil (TRINDADE; BERNESTS, 2017, p. 230).

No universo dos estudos do Direito e Literatura, ganham destaque alguns juristas que produziram material a partir de romances literários, com objetivo de aprofundar pesquisas na área jurídica. Esses estudos criam um laço entre as duas áreas, e, ao mesmo tempo, possibilitam a expansão e circulação de obras tanto do campo jurídico como do campo literário. Trindade e Bernests, em suas teorias, trazem outro jurista como um dos precursores:

Ainda antes da metade do século passado, outro conhecido jurista baiano buscou na literatura material para suas pesquisas jurídicas: José Gabriel Lemos Britto. Em 1946, ele publicou **O crime e os criminosos na literatura brasileira**, obra em que sobressaem o nítido viés lombrosiano e o intenso interesse despertado, na época, pelas investigações científicas na área da criminologia [...] Por meio das narrativas

literárias, Lemos Britto coleta caracterizações físico-anatômicas e psicológicas que são oferecidas por personagens que praticam ações delituosas e, a partir delas, busca estabelecer uma tipologia criminal brasileira, a fim de fornecer subsídios para estudo do perfil dos delinquentes e da delinquência em nosso país (TRINDADE; BERNESTS, 2017, p. 230-231).

Nota-se que, no caso em tela, o jurista José Gabriel Lemos Britto buscou aporte teórico na obra **O homem delinquente**, de Cesare Lombroso (1835-1909)<sup>7</sup>. Lombroso foi professor universitário e criminologista, nascido no dia 6 de novembro de 1835, em Verona – Itália. Seus estudos e teorias no campo da relação entre características físicas e mentais causaram polêmicas no mundo todo, mas também o fizeram famoso.

Dentre autores que contribuíram para o desenvolvimento dos estudos relacionados à Literatura e ao Direito, destacam-se, ainda, Luis Alberto Warat e Eitel Santiago de Brito Pereira, aclamados por Trindade e Bernests e considerados precursores brasileiros desse tipo de estudo.

Observa-se, com isso, que os estudos em Direito e Literatura não são, propriamente, uma “novidade” entre nós. Ainda que as incursões iniciais desconhecem as pesquisas desenvolvidas no exterior e não apresentassem qualquer metodologia específica ou proposta de sistematização, é preciso reconhecer que os trabalhos de Aloysio de Carvalho Filho, José Gabriel Lemos Britto, Luis Alberto Warat – seguramente o mais importante dos precursores – e, finalmente, Eitel Santiago de Brito Pereira inauguram a tradição brasileira (TRINDADE; BERNESTS, 2017, p. 231).

Trindade e Bernests frisam que as investigações de Carvalho Filho e de Lemos Britto possuem grande valor pelo ineditismo, mas é Luis Alberto Warat que funda os estudos interdisciplinares sobre Direito e Literatura. Warat marcou o universo jurídico e influenciou toda uma geração de juristas. Ainda, escreveu a obra **A ciência jurídica e seus dois maridos** (1985), na qual apresenta uma metáfora das duas faces da ciência jurídica, ou seja, conforme inferência possível acerca da obra de Jorge Amado, os dois maridos de Dona Flor são antagônicos: Teodoro, racional, dogmático e cartesiano; e Vadinho, um ser livre, aberto a aventuras e a novas descobertas vida afora. Assim como os dois maridos, a área do Direito pode ser ensimesmada, dialogando apenas com ela própria ou com áreas ditas mais próximas, tais como Filosofia, Sociologia, História, Psicologia, Psiquiatria e Antropologia, ou abrir-se para o diálogo com muitas outras áreas, a exemplo do Cinema, Teatro e Literatura.

Vários são os pesquisadores que contribuíram para os estudos e pesquisas de Direito e Literatura, colaborando para a consolidação dessa área. Contudo, esses pesquisadores não alcançaram notoriedade em sua época. Segundo os autores:

---

<sup>7</sup> Maiores detalhes disponível em: <[http://www.cerebromente.org.br/n01/frenolog/lombroso\\_port.htm](http://www.cerebromente.org.br/n01/frenolog/lombroso_port.htm)>.

Por fim, outro autor que se dedicou às interfaces entre Direito e Literatura e, por isso, merece destaque entre os precursores – uma vez que sua articulação também não possui qualquer preocupação de caráter metodológico – foi o paraibano Eitel Santiago de Brito Pereira, atualmente subprocurador-geral da República. Em homenagem ao centenário do nascimento de Graciliano Ramos (1892-1953), ele publicou um breve estudo intitulado O direito em “Vidas secas” (1992), no qual aborda o descompasso existente a realidade social e o ordenamento jurídico, após contrapor as bases normativistas de Kelsen aos postulados sociológicos de Ehrlich (TRINDADE; BERNESTS, 2017, p. 231-233).

Atualmente, a interface entre Direito e Literatura muito deve aos seus precursores, pois esses estudos recebem um outro olhar a partir da consolidação das pesquisas entre as duas áreas do conhecimento. Portanto, os estudos desses predecessores podem ser considerados basilares no âmbito do Direito e da Literatura.

Trindade e Bernests, em sua pesquisa, marcam como segunda fase, no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, os pesquisadores e os estudos relativos a Direito e Literatura. Eles mencionam que:

Junqueira é a primeira autora brasileira que aborda a relação, propriamente, entre Direito e Literatura. Inspirada nos ciclos Direito e Teatro e Direito e Cinema, organizados por Nilo Batista – que ocorreram na seccional carioca da OAB, em 1983, ela publicou a obra Literatura e direito: uma outra leitura do mundo das leis, em 1998, contendo cinco artigos que produziu, isoladamente, durante seu estágio de pós-doutorado na University of Wisconsin-Madison. No capítulo inicial, intitulado Literatura e ciências sociais: oficinas de percepção da realidade social, por exemplo, apresenta a tendência denominada *literature in law*, associada aos trabalhos e Benjamin Cardozo, voltada à possibilidade dos textos jurídicos serem lidos e interpretados como textos literários; e também a corrente conhecida como *law in literature*, que se dedica à análise das narrativas literárias que tematizam questões jurídicas (Junqueira, 1998, p. 20-30). A primeira dissertação de mestrado sobre o tema, por sua vez, é de autoria de Arnaldo Sampaio de Moraes Godoy, com o título Direito e Literatura: anatomia de um desencanto – desilusão jurídica em Monteiro Lobato, tendo sido defendida em 2000, na PUCSP [...] (TRINDADE; BERNESTS, 2017, p. 234).

No Brasil, a partir dos anos 1980, houve uma série de publicações que apontaram para o crescimento dos estudos em Direito e Literatura no cenário brasileiro. Foram surgindo trabalhos frutos de estágio pós-doutoral, dissertações de mestrado e tese de doutorado. A primeira tese de doutorado brasileira que pesquisou Direito e Literatura foi defendida em 2004, na Unisinos, por Maritza Maffei da Silva<sup>8</sup>, com o título **O mercador de Veneza, de William**

---

<sup>8</sup> SILVA, Maritza Maffei da. **O Mercador de Veneza de William Shakespeare**: um encontro na encruzilhada da Literatura, do Direito e da Filosofia. Data da defesa: 01/12/2004 – 367 f. Doutorado em Direito. Instituição de Ensino: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo Biblioteca Depositária: Biblioteca Central.

**Shakespeare: um encontro na encruzilhada da Literatura, do Direito e da Filosofia.** Essa tese foi publicada em formato de livro, com o mesmo título, pela Editora Alternativa, em 2013<sup>9</sup>.

Variadas ações e eventos se sucederam com o objetivo de proporcionar visibilidade e notoriedade para os estudos e pesquisas no eixo Literatura e Direito. Trindade e Bernests, também, trazem o seguinte relato:

Outro acontecimento relevante que merece destaque em razão de sua repercussão até os dias de hoje foi a realização da Jornada de Direito e Psicanálise – cuja primeira edição seria sobre a obra 1984, de George Orwell –, organizada pelo Núcleo de Direito e Psicanálise da UFPR, sob a coordenação de Jacinto Nelson de Miranda Coutinho. Esse importante evento – de periodicidade anual – é tradicionalmente reconhecido por buscar novas alternativas para a compreensão do Direito, a partir de discussões provocadas por obras literárias que possibilitem a intersecção com os campos da psicanálise e da filosofia (TRINDADE; BERNESTS, 2017, p. 235-236).

Posteriormente, outros eventos sucederam a este promovido pela UFPR. Outro fato marcante foi a publicação da obra **Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico**, de François Ost, em 2005.

Um marco histórico na evolução dos estudos em Direito e Literatura no Brasil foi, sem dúvida alguma, a publicação da edição brasileira da obra **Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico**, de François Ost, em 2005, inaugurando a Coleção Díke, da editora Unisinos, idealizada por Vicente de Paulo Barretto. A tradução desse livro para língua portuguesa pode ser considerada, seguramente, um dos elementos propulsores do Direito e Literatura entre nós, sobretudo no sul do país, de tal maneira que se tornou, em pouco tempo, referencial teórico para os pesquisadores brasileiros, em especial no âmbito da pós-graduação (TRINDADE; BERNESTS, 2017, p. 236).

Assim, a influência e a importância do contexto Literatura e Direito foi impulsionada também pela Magistratura: “Houve também, no Curso de Preparação à Carreira da Magistratura da Escola Superior da Magistratura da AJURIS, o oferecimento do módulo Direito e Literatura, ministrado por Germano Schwartz [...]” (TRINDADE; BERNESTS, 2017, p. 236). Igualmente, foram preponderantes os grupos de estudo sobre Direito e Literatura, surgidos a partir de 2005, **O Núcleo de Pesquisa Direito e Literatura**, coordenado por Marcelo Campos Galuppo, na UFMG; e o **Novum Organum: temáticas entre Direito e Literatura**, coordenado por Clarice Beatriz da Costa Söhngen e Alexandre Costi Pandolfo, na PUCRS (TRINDADE; BERNESTS, 2017, p. 236). Em 2006, foi criado o verbete Direito e Literatura, publicado no **Dicionário de Filosofia do Direito**, organizado por Vicente de Paulo Barreto: “Direito e Literatura é um novo

---

<sup>9</sup> SILVA, Maritza Maffei da. **O mercador de Veneza, de William Shakespeare: um encontro na encruzilhada da Literatura, do Direito e da Filosofia.** Porto Alegre: Editora Alternativa, 2013.

campo de possibilidades para questões formais e materiais que afligem tanto o Direito quanto a Literatura [...]” (TRINDADE; BERNESTS, 2017, p. 236-237).

A área de Direito e Literatura foi se consolidando no Brasil, a partir de grupos de estudos e de eventos científicos e, em 2014, foi criada a

Rede Brasileira Direito e Literatura, sociedade científica, sem fins lucrativos, que busca a promoção e divulgação dos estudos sobre Direito e Literatura no Brasil, conectando pesquisadores de todo o país, e que fundou a primeira revista especializada em Direito e Literatura no Brasil (TRINDADE; BERNESTS, 2017, p. 241).

Destaca-se, ainda, a criação da Rede Brasileira Direito e Literatura (RDL) – sociedade científica responsável pela realização do “Colóquio Internacional de Direito e Literatura (CIDIL) e pela publicação da **Anamorphosis** – Revista Internacional de Direito e Literatura –, que tem investido na consolidação do Direito e Literatura no Brasil” (TRINDADE; BERNESTS, 2017, p. 246-247).

André Luiz Gardesani Pereira, em sua dissertação de mestrado, intitulada **Confluências entre mito, literatura e direito em Édipo rei, de Sófocles**, de 2015, afirma que:

A literatura é de grande importância para o direito, na medida em que os poetas e escritores são capazes de criar situações muito mais complexas do que aquelas que são vivenciadas pela ciência jurídica, ampliando-se, destarte, o horizonte de conhecimento do operador do direito. Essa é, aliás, uma das grandes virtudes dos estudos interdisciplinares: a formação de um conhecimento global, sem fronteiras disciplinares (PEREIRA, 2015, p. 39).

Pereira ainda comenta que a literatura retroalimenta o Direito e vice-versa. Ao citar a relação entre Literatura e Direito, ele afirma que ela “[...] é evidente, pois a primeira sempre retratou os conflitos advindos das relações processuais e das violações a direitos, com suas consequentes cargas de justiça/injustiça. Ademais, a literatura reflete a percepção da sociedade sobre a atuação e a postura dos profissionais do direito” (PEREIRA, 2015, p. 39).

Nesse contexto, a literatura abre um leque de possibilidades para dizer o direito, contextualizar leis, falar de princípios e de ética por meio da ficção, da criação de personagens e de cenas que possam ser vistas e discutidas questões presentes no mundo jurídico. Portanto, é notório que a literatura pode impactar o entendimento e a compreensão do Direito.

Ainda sobre a relevância dos estudos literários para o direito, Trindade e Gubert ressaltam que – obra de arte produz, mediante a imaginação, um deslocamento no olhar, cuja maior virtude está na ampliação e fusão dos horizontes, de modo que tudo se passa como se, através dela, o real possibilitasse o surgimento de mundos e situações até então não pensados (PEREIRA, 2015, p. 39).

Caio Henrique Lopes Ramiro, ao refletir sobre o Direito e a Literatura, indica aspectos em que a literatura pode gerar maior compreensão do ser humano, do contexto social e dos valores humanos. Ao abordar a tragédia grega, destaca que “a lei pode ser observada ou contraposta por uma universalidade de valores humanos que nenhuma norma jurídica pode negar, valendo-se do exemplo da tragédia grega **Antígona** de Sófocles [...] a respeito da possibilidade de tematização da lei através da literatura” (RAMIRO, 2015, p. 153).

O pesquisador explicita que, no passado, as aproximações entre Direito e Literatura não eram malvistas ou consideradas problemas, ao contrário, observa-se em clássicos da literatura ocidental e em obras contemporâneas vários temas e personagens ligados à área jurídica e, quanto ao distanciamento, cogita que o que poderia ter causado a ruptura do vínculo Direito e Literatura, na perspectiva da cultura, pode ter sido a racionalização, a burocratização e o formalismo jurídico (RAMIRO, 2015, p. 154-156).

Para o pesquisador, o homem das leis o era também de letras, e Cícero pode ser o exemplo mais emblemático. Ele cita juristas brasileiros que eram também escritores de literatura como, por exemplo, Rui Barbosa, Tobias Barreto e Nelson Saldanha.

Nota-se que, de forma bem ampla, o contato entre Direito e Literatura mostra-se como uma oportunidade riquíssima de entrelaçar conhecimentos e aprendizados mútuos. Neste universo de saberes jurídicos e literários, as áreas dialogam e colaboram para um melhor entendimento de seus contextos particulares. Nas palavras de Ramiro (2015, p. 155), conforme a literatura “alcança um maior número de manifestações humanas”, aproxima-se dos chamados estudos culturais, oportunidade em que o direito é eleito como campo privilegiado para a apreensão dos contextos sociais.

Diante do que foi apresentado, percebe-se que questões políticas, sociais e humanas são discutidas nas obras literárias, visto que muitas delas recebem um olhar da área do direito e seus conceitos mais difundidos, tais como ética, moral, justiça etc.

## **2.2 Literatura como fenômeno estético e histórico-social**

Muito já se tem escrito sobre a literatura e sobre a crítica literária. Muitos teóricos e críticos já se debruçaram em tentativas de se definir literatura.

Terry Eagleton (2003), em sua obra **Teoria da Literatura**: uma introdução, suscita uma reflexão sobre os termos *escrita imaginativa*, no sentido de ficção, argumentando que não poderia ser uma linha de corte, pois muitos autores e obras, entre os séculos XVII e XIX, são

considerados literatura, dedicando-se a diferentes gêneros como o epistolar, discursos fúnebres, tratados de poesia, entre romances e peças de teatro (EAGLETON, 2003, p. 1). Portanto, para Eagleton, a distinção entre fato e ficção não pode ser o ponto de reflexão, justamente pelo caráter questionável de suas distinções.

A outra reflexão levantada pelo teórico (2003, p. 02-03) é a utilizada pelos formalistas russos, em que a literatura era uma organização particular da linguagem, ao empregar a linguagem de forma peculiar, portanto, transformaria e intensificaria a linguagem comum, distanciando-se do uso cotidiano.

Eagleton (2003, p. 9) destaca que “a literatura pode ser tanto uma questão daquilo que as pessoas fazem com a escrita, como daquilo que a escrita faz com as pessoas”, ou seja, a literatura não pode ser lida como uma linguagem pragmática e muito menos objetivamente. Por isso, a definição de literatura centra-se também na figura de quem lê o texto e não somente daquilo que é lido.

Sabemos que, no universo literário, algumas obras que são construídas e estudadas como literatura não o são; e algumas o são, mas, muitas vezes, não são estudadas. Ou ainda, em determinado contexto histórico, uma obra pode ou não ser classificada ou lida como literatura e em outro não.

Para Eagleton (2003, p. 12), “O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado”. Portanto, algumas obras nascem literárias e algumas alcançam essa condição ao longo do tempo, muitas vezes, a partir da recepção e do interesse de leitores. O mesmo acontece com filmes e com seriados, em que, muitas vezes, os críticos desclassificam, encontrando inúmeros problemas estéticos, entretanto, mesmo assim, fazem imenso sucesso com o público. Isto posto, verificamos que, para Eagleton, a literatura é uma construção social e o que é ou não literatura é, historicamente, variável.

Afrânio Coutinho faz uma interessante colocação sobre a literatura como fenômeno estético, ao frisar que:

É uma arte, a arte da palavra. Não visa a informar, ensinar, doutrinar, pregar, documentar. Acidentalmente, secundariamente ela pode fazer isso, pode contar história, filosofia, ciência, religião. O literário ou o estético inclui precisamente o social, o histórico, o religioso, etc., porém transformando esse material em estético. Às vezes ela pode servir de veículo de outros valores. Mas o seu valor e seu significado residem não neles, mas em outra parte, no seu aspecto estético-literário, que lhe é comunicado pelos elementos específicos, componentes de sua estrutura, e pela finalidade precisa de despertar no leitor o tipo especial de prazer, que é o

sentimento estético. O que a literatura proporciona ao leitor, só ela o faz, e esse prazer não pode ser confundido com nenhum outro, informação, documentação, crítica (COUTINHO, 2008, p. 23).

Ainda, o mesmo estudioso afirma que a literatura é “uma transfiguração do real ou uma realidade recriada através do espírito do artista e transmitida através da língua para as formas que são os gêneros e com os quais ela toma corpo e nova realidade” (COUTINHO, 2008, p. 24). Pode-se observar que, nas obras em estudo, há essa recriação do real, pois as obras partem de casos reais para que sejam contados ou (re)contados ficcionalmente. Quando se lê diferentes escritores, aqueles que se debruçam sobre os mesmos fatos e escrevem narrativas díspares, compreende-se que são obras que partem de uma realidade vivida, no entanto, ao entrar para o mundo da ficção, ganham uma outra roupagem e um outro tratamento.

O que seria então a literatura? Em que medida ela seria diferente de outras produções sociais de linguagem, a ponto de querer manter-se à parte do resto? Essas não são perguntas fáceis de responder [...]. Hoje em dia, porém, os casos se multiplicam: a revista em quadrinhos ou a *graphic novel* seriam consideradas literatura? E a canção popular? E o que dizer do roteiro de cinema e do *blog*? Mas talvez a segunda pergunta ajude na resposta da primeira e a literatura, ao invés de ser definida por uma substância, possa ser caracterizada por seu valor (DURÃO, 2016, p. 108-109).

Nesse contexto, o que dizer sobre as obras baseadas em casos ou acontecimentos reais? São obras literárias as obras que (re)contam casos de assassinatos e seus inúmeros pontos soltos que a investigação não conseguiu desvendar? Qual crítica faz a recepção dessas obras? Por quais grupos de leitores essas obras circulam? São muitas as dúvidas e incertezas que esta pesquisa pretende esclarecer e aprofundar.

Talvez surjam outras questões, inúmeras outras, como é próprio de quem pesquisa e de quem entra no “bosque” descrito por Umberto Eco (1994), em sua obra **Seis passeios pelos bosques da ficção**. O escritor e teórico usa a metáfora do bosque para se referir à narrativa ficcional em que o leitor pode seguir por inúmeros e diferentes caminhos, entretanto, se for um leitor-modelo, pode seguir algumas pistas deixadas pelo autor. A partir da leitura da obra de Eco, buscamos compreender o elo existente entre autor-modelo e leitor-modelo, sabendo-se que, em muitas produções, o leitor ocupa a função de cocriador da obra.

Henriete Karam, em seu texto **Questões teóricas e metodológicas do direito na literatura**: um percurso analítico-interpretativo a partir do conto *Suje-se, gordo!*, de Machado de Assis, também enfoca a questão da qualificação do leitor para a fruição e análise do texto literário.

Não há dúvida de que o emprego dos instrumentos oferecidos pela teoria da literatura na análise e interpretação de textos literários pode favorecer uma leitura mais

sofisticada, que ultrapassa a do leitor comum, e mais profícua, tendo em vista o fato de que o engessamento do senso comum é tão prejudicial no âmbito literário quanto o é no âmbito jurídico. Entretanto, isso necessita ser ressaltado na medida em que, sendo a literatura um produto cultural, fica fácil ser induzido a simplificar sua decodificação, quando, pelo contrário, explorar a riqueza que um texto literário oferece exige a formação e a qualificação do leitor (KARAM, 2017, p. 837).

Para Eco, leitor-modelo seria aquele leitor ideal, aquele que aceita as regras do jogo, aquele que interpreta com distanciamento, sem se envolver com esse ou aquele personagem. É aquele leitor capaz de preencher lacunas no texto a partir das pistas deixadas pelo autor-modelo. Autor-modelo seria uma voz – que se configura como uma estratégia narrativa (ECO, 1994, p. 21). Essa voz nos guia pelo texto, vai deixando pistas que devem ou não ser seguidas pelo leitor-modelo. Ainda, essa voz dialoga com o leitor-modelo e, muitas vezes, prepara surpresas, incógnitas, levando-o a imaginar diferentes desfechos para a mesma narrativa.

### 2.3 O que é crítica literária: tensões e ressonâncias

Destaca-se a relevância de entender os diversos períodos ou correntes da crítica, por meio da história, que influenciaram de forma direta o que temos e entendemos por crítica literária hoje. Obviamente, que, neste projeto, não é possível esmiuçá-la ou mesmo abordar as suas várias fases ou facetas.

A palavra “crítica”, no Dicionário **Aurélio** (2010, p. 274), define o termo como sendo: “**1.** Arte ou faculdade de julgar produções ou manifestações de caráter intelectual. **2.** Apreciação delas (ger. por escrito). **3.** Os críticos. **4.** Ato de criticar, avaliar ou julgar. **5.** *Restr.* Crítica desfavorável; censura” (FERREIRA, 2010, p. 274). Também, no **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**, de Lexicografia (FERREIRA, 2015, p. 608), o verbete “crítica” está descrito como: “**1.** a arte ou técnica de julgar a obra de um autor, período etc. **2.** conjunto de pessoas que exercem tal atividade”.

Nesse contexto, Moisés, em seu **Dicionário de termos literários**, faz uma ampla abordagem sobre a historicidade da crítica. Observe-se:

[...] Em sentido amplo, a crítica nasceu na Grécia, com Platão e Aristóteles. E tão lúcidas, embora parciais e truncadas, foram as suas ponderações na matéria que implantaram os dois padrões básicos de crítica literária válidos ainda hoje. Platão pertence, no que diz respeito às ideias críticas, mais ao capítulo da Estética que da Literatura, uma vez que especulava as questões antes do ângulo filosófico que do literário. Não obstante mais próximo do teórico que do prático em matéria de crítica ainda em atividade (MOISÉS, 2004, p. 97).

**O Dicionário de termos Literários**, de Massaud Moisés (2004, p. 96), elenca informações importantes sobre a palavra e sua evolução ao longo do tempo, histórica e logicamente, voltado para a literatura. Ainda, Moisés ensina que “[...] a crítica pressupõe, necessariamente, o ato de julgar, isto é, conferir valor às coisas [...]. Entretanto, o vocábulo crítica, refletindo a evolução em ziguezague sofrido pela atividade que designa, experimentou não poucas vicissitudes no decurso dos séculos” (MOISÉS, 2004, p. 96). O estudioso frisa que não há como separar a crítica em partes ou caixinhas, contudo, em geral, o crítico tem uma especialidade ou uma área de interesse no universo da crítica.

Em geral, as correntes críticas não possuem unanimidade entre teóricos e o grande público, sendo algumas bem controversas. Afrânio Coutinho (2008, p. 116) aponta que “assim entendida a crítica possui um campo de atuação que lhe é próprio e deve caminhar para o estabelecimento de técnicas de pesquisa e de análise, e para métodos de interpretação e julgamento, que lhe são específicos e intrasferíveis”.

Entre as principais críticas literárias, cito as principais do século XX<sup>10</sup>, como o Formalismo Russo, *New Criticism*, Fenomenologia, Estruturalismo, Pós-Estruturalismo, Desconstrução, Teoria Feminista, Psicanálise, Marxismo, Novo Historicismo/Materialismo Cultural, Teoria Pós-Colonial, Discurso das Minorias, *Queer theory* (CULLER, 1999, p. 118-126).

Coutinho traz um interessante olhar sobre a crítica ao dizer que:

É o caso da crítica, parenta da filosofia e da ciência, pela sua natureza analítica, interpretativa, discursiva. Atividade reflexiva a matéria-prima sobre a que atua é a literatura, o fenômeno literário, expresso pelos diversos gêneros. Porque ela incide sua mirada indagadora sobre os gêneros, deduziu-se abusivamente que ela é também gênero. Como se a ciência que estuda as flores com ela se confundisse. A crítica literária tem por meta o estudo da literatura, dos gêneros, mas não é um deles. Ela os analisa, sem se confundir com eles. É uma atividade intelectual, reflexiva, usando o raciocínio lógico formal, procurando adotar um método rigoroso, tanto quanto das ciências, porém de acordo com a natureza do fenômeno que estuda, o fenômeno literário, a obra de arte da linguagem (COUTINHO, 2008, p. 116).

Assim, a teoria literária e a crítica literária estão presentes em comunidades de leitores e escritores, como frisa Culler (1999, p. 118): como “prática discursiva, inextricavelmente enredada nas instituições educacionais e culturais”. Ainda, de acordo com Coutinho (2008, p. 116), a crítica é um método específico para um objeto específico e que, embora seja uma atividade científica, pode servir-se também da imaginação. Conforme supracitado, em linhas

---

<sup>10</sup> Nesta pesquisa, apenas são citadas essas correntes teóricas e estéticas, sem aprofundá-las. No capítulo 4, desta dissertação, buscaremos uma aproximação com Direito e Literatura, quando da análise do *corpus* ficcional.

gerais, a crítica está pautada em linhas teóricas e possui metodologias diversas, que sofrem modificações ao longo do tempo histórico e cultural.

Para exercer ou ocupar a função de crítico, antes de tudo, é preciso ser um leitor e um observador atento, sendo necessário que se tenha uma ampla gama de conhecimento na área de atuação crítica, com vivências interculturais e interartísticas, para estabelecer um olhar amplo e multidisciplinar sobre o objeto. Em outras palavras, o crítico precisa, para o exercício da crítica, de um amplo repertório epistemológico da área a ser trabalhada e de um vasto conhecimento e vivência artístico-cultural para que estabeleça um olhar mais plural para o objeto, seja ele literário, cinematográfico, musical ou teatral.

Diante disso, surge um primeiro questionamento: para que serve a crítica? E quem são os críticos? De imediato, cumpre dizer que ela significou e hoje possui significado distinto, ou seja, que a crítica está vinculada a um momento histórico, cultural, social, estético e artístico, pois o crítico é fruto desse meio e sofre as interferências do espaço e do tempo em que vive. Ainda, os críticos podem ser profissionais ou amadores que emitem um parecer pautado em traços estéticos e literários, localizando a obra histórica e socialmente no contexto de sua produção.

Na atualidade, a crítica tem se reinventado com a chegada da tecnologia e do mundo virtual. No Brasil, estão crescendo os espaços críticos em ambientes virtuais, sobretudo por ser um espaço democrático, com grande alcance e repercussão, em sites especializados, *blogs* e agora com os inúmeros *booktubers*.

Então, conforme comentado acima, há uma crítica especializada para um público especializado, também, há a crítica amadora dos *blogs* e dos canais dos *booktubers*<sup>11</sup>. A antiga crítica de jornal<sup>12</sup> impresso, hoje, foi substituída por eles, em geral, com textos ou vídeos curtos, com abordagens bem elementares e superficiais sobre uma obra literária, mas que fazem enorme sucesso com o público jovem e conectado. Alguns desses novos críticos cobram para fazer o pré-lançamento de uma obra em seus canais virtuais. Assim, fazem uma rápida apresentação do livro e indicam onde e quando haverá a sessão de autógrafos, com o intuito de seduzir o público jovem a comparecer e adquirir exemplares. Alguns *booktubers* aprofundam um pouco mais a

---

<sup>11</sup> *Booktuber* é junção da palavra ‘*book*’ (livro) e ‘*tuber*’, sufixo do termo *youtuber* (aquele que produz conteúdo na internet). Designa alguém que possui canal no *YouTube* e que traz temas relacionados à literatura e voltados ao mundo da leitura e da ficção.

<sup>12</sup> São poucos os jornais que ainda circulam impressos atualmente, pois, em sua maioria, estão disponíveis de modo on-line. A crítica de jornal, geralmente, não se destina ao público especializado. São textos curtos, mais superficiais, contendo lançamentos de livros, sinopses ou sugestões de leituras.

recepção leitora da obra, trazendo em suas postagens informações ao leitor acerca do que ele pode encontrar na obra como tema, personagens e enredo.

Já a crítica especializada é aquela que, em geral, encontra-se escrita e publicada. São trabalhos que trazem uma leitura minuciosa da obra, escrita a partir de reflexões teóricas, análise de contexto literário, estético, histórico-cultural e ideológico. Essa crítica é produzida, sobretudo por profissionais ligados à área da Literatura, em geral, são docentes e pesquisadores nas universidades públicas. Seus textos estão voltados à leitura crítica da produção literária brasileira e universal, instigando o leitor à reflexão e ao debate, apontando caminhos possíveis para se fazer diferentes “leituras” de uma obra, apontando também suas particularidades, aquilo que a torna uma obra única.

Mais do que em outras linguagens artísticas, a literatura sofre influência direta da crítica, visto que esta pode modificar o olhar que os outros críticos e o grande público têm a respeito da obra. Além disso, também pode alterar a recepção que o público leitor faz da obra em tela e em análise.

Assim, pode-se citar como exemplo a obra **A casa das sete mulheres**, da gaúcha Letícia Wierzchowski, tendo em vista que, de acordo com o Memória Globo<sup>13</sup>, a minissérie alavancou a venda do romance, lançado em abril de 2002, pois, em apenas três semanas, vendeu mais de 30 mil exemplares. Outro exemplo é o romance **As crônicas de gelo e fogo**, obra escrita pelo norte-americano George R. R. Martin, com o primeiro volume sendo lançado em 1996, pela editora Bantam Spectra. Essa obra foi adaptada para série de TV americana, intitulada **Game of Thrones**, produzida pelo canal HBO, que estreou em 2011 e terminou em 2019.

A pesquisa de obras literárias pouco afeitas ao cânone e não representativas dos períodos literários, consideradas, às vezes, como de baixa qualidade estética como ficção, fornece dados importantes para se discutir sua presença e circulação dentro de uma comunidade de leitores ou no âmbito de uma área do conhecimento, neste caso, o Direito.

A pesquisadora de literatura contemporânea Regina Dalcastagnè, ao abordar a literatura como uma forma de representação, assevera que é um:

espaço onde interesses e perspectivas sociais interagem e se entrecrocaram, não podemos deixar de indagar quem é, afinal, esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade, e o que seu silêncio esconde; por isso, cada vez mais, os estudos literários (e o próprio fazer literário) se preocupam com os problemas ligados ao acesso à voz e à representação dos múltiplos grupos sociais (DALCASTAGNÈ, 2009, p. 78).

---

<sup>13</sup> Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/a-casa-das-sete-mulheres/curiosidades.htm>.

Portanto, ao invés de pensarmos em cânone ou deslocar uma obra para um limbo, precisamos indagar qual é o lugar de fala de quem escreve e qual é o público que essa obra alcança, pois, muitas vezes, uma obra não recepcionada pela crítica, seja especializada ou não, alcança muitos leitores e faz enorme sucesso.

Ao interromper suas atividades e abrir um romance, o leitor busca, de alguma maneira, conectar-se a outras experiências de vida. Pode querer encontrar ali alguém como ele, em situações que viverá um dia ou que espera jamais viver. Mas pode ainda querer entender o que é ser o outro, morar em terras longínquas, falar uma língua estranha, ter outro sexo, um modo diferente de enxergar o mundo. O romance, enquanto gênero, promete tudo isso a seus leitores – que podem ser leitoras, que têm cores, idades, crenças, instrução, contas bancárias, perspectivas sociais muito diferentes entre si. Portanto, a promessa de pluralidade do romance, um sistema de “representações de linguagens”, nos termos de Bakhtin (1988 [1975], p. 205), envolve não só personagens e narradores(as), mas também seus(suas) leitores(as) e autores(as). Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas (DALCASTAGNÈ, 2021, p. 110).

Diante disso, não podemos ignorar a presença de obras ficcionais baseadas em casos verídicos como o caso **Richthofen**. A análise, em forma de recepção crítica da obra, almeja refletir sobre seu processo de criação, bem como sua vinculação ao romance policial, pois o mote dessa obra nasce de uma grande tragédia e pode espelhar alguns aspectos humanos e sociais, do contexto histórico-cultural na qual está inserida.

## 2.4 O Romance Policial

Ao adentrar o tema romance policial, muitas questões e reflexões surgem, pois temos variações dentro desse gênero literário. Alguns questionamentos ficam latentes, como quando surgiu esse tipo de romance, por exemplo. Quais são suas principais características enquanto gênero literário? Quais são os principais escritores que se dedicam ao gênero? Por que não há muitos teóricos no Brasil que se dedicam ao tema? Esses são alguns dos questionamentos que vamos perseguir neste tópico, com vistas a pensar sobre o romance **Richthofen**, no capítulo 4, e se, de fato, apresenta características ou traços desse gênero.

O criador do romance policial e quicá o maior escritor desse tipo de gênero foi Edgar Allan Poe (1809-1849), um escritor do século XIX, que não somente se dedicou ao romance policial como também foi o precursor dessas narrativas policiais.

Edgar Allan Poe (1809-1849), o criador do policial, é também, além de criador do gênero, o exemplo mais expressivo da narrativa de enigma. Estes atributos são possíveis porque se, ao criar o gênero policial, Poe dá margem a vários tipos de

narrativas policiais que surgirão depois, ele próprio, em seus contos, escreve uma narrativa tipo policial de enigma ou romance de detetive. Poe é a narrativa-enigma por excelência e, além disso, abriu a possibilidade do surgimento de outros tipos de narrativa policial [...] (REIMÃO, 1983, p. 8, 9).

Poe ganhou fama e sólida reputação como escritor na França, somente mais tarde obteve notoriedade nos Estados Unidos, sua terra natal. O escritor experimentou vários gêneros literários, foi precursor em alguns e trabalhou sobretudo com ficção científica, história de detetives e de terror. Reimão remonta, historicamente, a narrativa considerada a fundadora do gênero em estudo, no século XIX, na Europa.

Enquanto na França, Inglaterra e nos Estados Unidos desenvolvia-se a novela de folhetins, com seus policiais, ex-condenados com métodos totalmente empíricos de investigação, em abril de 1841, um americano educado na Europa, com textos já anteriormente publicados, lança, na *Graham's Magazine*, aquela que é considerada a primeira narrativa policial, a fundadora do gênero: “Assassinatos na Rua Morgue” (REIMÃO, 1983, p. 15-16).

Poe, considerado escritor maldito em sua época e o precursor das histórias de detetive, escreveu seu primeiro conto intitulado “Assassinatos na Rua Morgue”, em 1841, também conhecido pelos contos “O mistério de Marie Rogêt” (1842) e “A carta roubada” (1844). No Brasil, a obra foi traduzida por Clarice Lispector e intitula-se **Os crimes da Rua Morgue e outras histórias extraordinárias**<sup>14</sup>. Esses contos revelam o grande talento de Poe para escrever sobre horror, enigma e suspense, sendo considerado de grande importância para o gênero policial por ter influenciado várias gerações de escritores dessa categoria.

Reimão afirma que:

Poe inventa o detetive moderno, inventa, como diz Lacassin, “um arquétipo literário: o detetive amador, o homem que coleciona enigmas como os outros colecionam objetos”. Para Dupin, assim como para a maioria dos detetives posteriores ao chamado romance enigma, investigar é um “hobby”, um passatempo que se apresenta como um substituto do ócio, e esta será também a forma básica de apresentação da narrativa policial ante o leitor – a narrativa policial, pelo menos em seu início, propor-se-á ao leitor como uma agradável e estimulante forma deste último ocupar seu ócio (REIMÃO, 1983, p. 16).

Ressalta-se que é curioso o fato de que esses contos considerados fundadores desse gênero não trazem um detetive ou policial na investigação, visto que o protagonista é C. Auguste Dupin, um herdeiro falido, de uma família tradicional francesa, não tem nenhuma

---

<sup>14</sup> A obra foi traduzida por Clarice Lispector, publicada pela Rocco. A escritora e tradutora dedicou-se também à tradução das obras de Jonathan Swift, Oscar Wilde, Júlio Verne, Walter Scott, entre outros. Também, traduziu peças de teatro de Henrik Ibsen, Garcia Lorca, entre outros.

relação com a profissão de detetive ou de policial, mas assume tal função para solucionar mistérios. Dupin é sagaz e sente-se instigado tanto pelo desafio em solucionar mistérios como pela possibilidade de exibir seus feitos posteriormente. Ainda, Dupin serve de inspiração para outros escritores e seus detetives famosos, como Sherlock Holmes (de Conan Doyle) ou mesmo Hercule Poirot (de Agatha Christie), por exemplo.

O modo de operação deste novo detetive, criado por Poe, chama a atenção também por reproduzir a mentalidade criminosa, pela ótica do delinquente, e não pelos conceitos e métodos policiais usados para desvendar mistérios e crimes.

[...] não participa da polícia enquanto instituição, ele é um detetive amador, suas investigações se baseiam em grande parte nas rigorosas inferências que faz a respeito das cadeias de pensamentos nas mentes dos envolvidos nos crimes em questão, referências estas desvendadas e tão louvadas pelo Positivismo de então [...]. Mas todo este rigor e cientificismo é aplicado sobre um fato que articula os mesmos ingredientes das narrativas, os jornais populares – um crime –, e este crime ocorre, via de regra, nas novas cidades industriais (REIMÃO, 1983, p. 16-17).

Interessante observar que a invenção do gênero policial lança uma nova concepção literária, visto que “Poe consiga imaginar uma novela policial, isto é, uma combinação de ficção não mais com o “deixar-se tomar pela inspiração e pela fantasia”, ou com o “liberar seu potencial de criatividade”, mas sim uma combinação de ficção com raciocínio e inferências lógicas” (REIMÃO, 1983, p. 17 grifos da autora).

A própria invenção do gênero policial é, na verdade, consequência de uma nova concepção de literatura proposta por Poe; é essa a concepção que fará com que Poe consiga imaginar uma novela policial, isto é, uma combinação de ficção não mais com o "deixar-se tomar pela inspiração e pela fantasia", ou com o "liberar seu potencial de criatividade", mas sim uma combinação de ficção com raciocínio e inferências lógicas (REIMÃO, 1983, p. 18) (grifos da autora).

Reimão, ao abordar a obra e a criação de Poe, reforça que, para se pensar a narrativa policial, é importante:

destacar dois pontos desse texto. O primeiro deles é a substituição da intuição e do acaso pela presença da precisão e do rigor lógico na criação literária. Poe acredita que nada, no ato de criar literatura, pode ser atribuído ao acaso, mas que tudo caminha rigorosamente para a solução desejada. Um segundo ponto, correlato deste, é que então a história deve ser escrita ao contrário, de trás para diante, para que todos os incidentes converjam para o fim desejado (REIMÃO, 1983, p. 17-18).

Assim, para este estudo, interessa um exemplo citado por Reimão sobre um conto escrito por Poe, intitulado “Mistério de Marie Rogêt”, baseado em um crime verídico ocorrido em Nova York, em 1841, quando o corpo de uma moça chamada Mary Cecilia Rogers foi encontrado boiando em um rio.

“O Mistério de Marie Rogêt” foi baseado em um assassinato real (de Mary Cecilia Rogers) acontecido nos Estados Unidos, que Poe transporta para Paris e, através dos depoimentos publicados em jornais e das diversas reportagens, indica quem deve ser o culpado, o criminoso. Tomando, pois, como ponto de partida um fato real, Poe o reconstrói, então, na ficção, e através da ficção indica como deveria ser o culpado real, através de raciocínio e inferências lógicas e plausíveis. Se levarmos em conta que o assassinato real de Mary C. Rogers foi um fato bastante divulgado e difundido pelos jornais da época, e o rigoroso trabalho de Poe com jornais e depoimentos, além da logicidade e plausibilidade dos raciocínios apresentados por Dupin, veremos que, para o leitor da época (assim como para os posteriores), Poe esfacelava assim os limites entre o real e o ficcional. Há agora entre essas duas esferas um jogo em que o real é a matéria para o ficcional, e este volta-se para aquele elucidando-o, um jogo de “transbordamento” e açambarcamento mútuo (REIMÃO, 1983, p. 20-21).

Desse modo, assim como Poe, que parte de um acontecimento real, lido e pesquisado em jornais, outros escritores partem de fatos, que servem de material ficcional para a construção de obras literárias, como já foi citado no início deste capítulo. Para além das obras já mencionadas, citamos ainda obras escritas dentro e fora do Brasil: **O pior dia de todos**, de Daniela Kopsch (2019); **A sangue frio**, de Truman Capote (2003); **Manson, a biografia**, de Jeff Guinn (2014); **Ted Bundy: um estranho ao meu lado**, de Ann Rule (2019); **Suzane: assassina e manipuladora**, de Ullisses Campbell (2020); **Zodíaco**, de Robert Graysmith (2007); **Indefensável: o goleiro Bruno e a história da morte de Eliza Samudio**, de Leslie Leitão, Paula Sarapu e Paulo Carvalho (2014), entre outros.

Diferentemente de Poe, Agatha Christie (1891-1976), também representante do gênero, em muitas de suas obras, distancia-se do verossímil.

Ainda na linha da clássica narrativa policial de enigma estão os romances de Agatha Christie (1891-1976), a maioria deles protagonizados pelo detetive Hercule Poirot e narrados por um personagem fixo: Capitão Hastings. “Se em Poe temos um caso real reconstruído na criação literária, lentamente, na evolução do romance de enigma, a criação literária vai se deslocando do real, e até mesmo do campo verossímil, para enveredar na esfera dos possíveis. Recorre-se a sofisticadíssimos métodos de assassinar: venenos orientais desconhecidos pelos cientistas, armas pré-reguláveis, etc.” (TURCHI, 1990, p. 108-109).

A regra básica do romance policial de enigma é a investigação depois do crime, de fato, ocorrido, portanto, trata-se de uma reconstrução de fatos e de ocorrências, sejam elas de ordem pública ou privada. Então, a estrutura do romance policial está baseada em dois pilares ou se compõe de duas histórias, a saber, o crime e o inquérito. No entanto, existe um diálogo entre o que realmente acontece e o que é investigado. Assim:

No romance enigma, a primeira história (a do crime) não estando imediatamente presente no livro, as investigações (e a narrativa) começam após o crime, presente na narrativa através da narração dos personagens diretamente envolvidos nele; a segunda história (a do inquérito ou investigação) é o espaço onde os personagens,

especialmente o detetive e o narrador, não agem, mas simplesmente detectam e investigam uma ação já consumada (REIMÃO, 1983, p. 23).

Essas características de cada uma das duas histórias, encontradas nas obras de Poe, podem ser consideradas como a estrutura básica de todo o romance enigma clássico, podendo-se observar que essa estrutura não enfatiza a primeira história, mas sim a segunda. Em outros termos, a parte investigativa, a condução e desfecho do inquérito pelo detetive. Neste sentido, verifica-se que a narrativa policial clássica se construirá em um espaço ambíguo, entre o real, que é o crime, e a presença do inquérito, aberto em função da notificação de um crime.

Diante deste contexto investigativo e de criação ficcional, a figura do detetive ganha destaque, visto que:

encontramos, também, no chamado romance enigma, assim como nos contos policiais de Poe, uma das consequências básicas dessa estrutura: a imunidade do detetive. Uma vez que os personagens da segunda história, a do inquérito, não agem, mas apreendem sobre uma ação passada, e que as narrativas são elaboradas em forma de memória, via de regra, pelo amigo ou memorialista do detetive central, diminuem, em princípio, as possibilidades de o detetive morrer ou sofrer grandes danos no desenrolar da narrativa. Fato esse perfeitamente “enquadrável” na perspectiva inicial da narrativa policial, dada pela concepção do detetive não como um personagem, mas como uma “máquina de pensar”. E as máquinas não morrem. O detetive não é uma pessoa, mas uma máquina semelhante a um homem apenas no que diz respeito às faculdades do intelecto (REIMÃO, 1983, p. 24).

No romance policial, há uma distância entre o narrador e o detetive, não importa o quão próximos sejam, já que as informações sobre as investigações não são adiantadas e/ou reveladas, “[...] E Dupin [detetive] sempre apresenta soluções relativamente surpreendentes para ambos. Isso porque nem toda a intimidade de Dupin com seu narrador faz com que este adiante os resultados de suas investigações (REIMÃO, 1983, p. 25).

Desse modo, o romance policial é permeado da presença de críticas ou referências a outras narrativas e isto nos remete a várias possibilidades de jogos intertextuais entre temas, escritores, obras e personagens. Conforme ensina a pesquisadora:

[...] é importante salientar que, nesses textos, encontramos outro elemento que permanecerá por toda evolução do romance policial: os jogos intertextuais. Ou seja, aquelas passagens em que uma narrativa se refere, critica, recontextualiza ou elogia outra narrativa. Esses jogos podem acontecer também entre personagens de narrativas diferentes. E essas narrativas e esses personagens podem ser explicitamente citados ou apenas indiretamente referidos. Entre os contos policiais de Poe, há sempre um jogo de referência. “O Mistério de Marie Rogêt” é apresentado como uma continuação de “Assassinatos na Rua Morgue”, e, logo no início de “A Carta Roubada”, o narrador se refere às suas lembranças, anteriores às de Dupin. Mas estes jogos intertextuais, não se limitam apenas ao interior da própria obra de Poe. Em “Assassinatos na Rua Morgue”, Poe faz Dupin verbalizar, por exemplo, uma crítica a seu antecessor Vidocq (REIMÃO, 1983, p. 28).

No romance de enigma clássico, são os personagens-narradores que narram as aventuras e investigações dos detetives, “esses personagens-narradores podem variar entre os personagens de cada narrativa, ou podem ser personagens-narradores fixos, que seriam os memorialistas desses detetives” (REIMÃO, 1983, p. 31).

O modo investigativo do romance policial oportuniza ao leitor ter maior envolvimento com a elucidação da trama. O ato investigativo aguça a mente do leitor que observa fatos, detalhes, atenta para ações de personagens, sempre em busca de algo suspeito ou de uma pista do que de fato aconteceu. Por isso, em geral, os leitores admiram a mente brilhante do detetive e sua grande capacidade de ler fatos e pessoas, em minúcias. E, dentro da narrativa, também o detetive é louvado pelo narrador, bem como por outras personagens.

O detetive desse tipo de romance é, via de regra, uma “mente dedutiva”, “uma máquina de pensar”, que, através de vestígios, pistas, indícios, consegue reconstruir uma história, um fato passado, e assim descobrir o(s) culpado(s). Se a narrativa fosse elaborada por essa “mente dedutiva”, o leitor estaria sempre passo a passo com o detetive (o que contraria a própria concepção de leitor, nesse tipo de narrativa). Assim, uma das características fundamentais do romance enigma – a revelação final e a consequente reconstrução da trama – perderia seu sentido. Além de, é claro, esses personagens auxiliares intensificarem o halo de admiração que rodeia o detetive (REIMÃO, 1983, p. 31-32).

Um exemplo clássico desse tipo de romance é **O nome da rosa**, de Umberto Eco (1980). Esse romance, catalogado como romance policial, apresenta um padre franciscano chamado Guilherme de Baskerville e um seu auxiliar chamado de Adso de Melk. O enredo tem como espaço um mosteiro beneditino italiano, sendo ambientado na Idade Média. Na trama, o padre Guilherme é convocado para investigar a morte misteriosa de um padre chamado Adelmo de Otranto, encontrado morto próximo a muralha/fortaleza que rodeia o mosteiro. Após o início das investigações tem-se início uma sequência de mortes misteriosas, sendo ao todo sete, em sete dias consecutivos. A primeira coisa que o leitor pensa é no número 7, considerado como um enigma. Nas histórias e mitos da Mesopotâmia, o número sete simboliza mistério e apresenta caráter religioso. A causa das mortes e seu agressor são desconhecidas, mas descobre-se que estão ligadas a um espaço específico: a biblioteca. Nessa biblioteca, apenas dois padres possuem acesso, o bibliotecário e seu ajudante. São eles os responsáveis pela guarda de obras religiosas e pagãs.

É uma obra recheada de mistérios e que prende o leitor. Eco, constrói uma trama em que vai deixando pistas ao leitor, para que ele acompanhe o raciocínio de Guilherme, embora sejam entremeadas de temas difíceis como filosofia, teologia e ciência, com longas passagens em latim, talvez justamente para desviar a atenção do leitor para o que ocorre na trama detetivesca.

Durante sua estadia no mosteiro, padre Guilherme, mostra-se um notável detetive, com argúcia e espírito inquisitivo, busca por respostas, mesmo que elas sejam envoltas em problemas aparentemente ligados à fé.

No romance policial, sobretudo no de enigma, em geral, o detetive não é o narrador, pois criaria muitas dificuldades na construção narrativa. Igualmente, descarta-se o narrador onisciente, que tudo sabe e tudo vê, assim não seriam necessárias as investigações. Posto isto, há três tipos de narradores mais comuns, se nos limitarmos às narrativas mais tradicionais ou clássicas policiais, pois participam da trama e acabam contribuindo na costura do enredo. São eles:

O narrador impessoal (mas nunca onisciente), vários narradores e a recorrência a personagens-narradores. [...] essa última forma será a mais usual no romance de enigma, e é nesse caso que se encaixam os personagens-narradores fixos, os memorialistas ou historiógrafos dos detetives (REIMÃO, 1983, p. 32).

Em relação ao gênero romance policial, um dos principais teóricos citados é Tzvetan Todorov, na obra **Estruturas Narrativas**, no capítulo Tipologia do Romance Policial, de 1969. Todorov inicia com uma reflexão acerca da noção de gênero, na época clássica, segundo ele, “a obra era considerada má se não obedecia suficientemente às regras do gênero”. Por isso, não só se procurava descrever os gêneros, mas prescrevê-los. Com destaque à reação dos românticos e os chamados seus descendentes, que “se recusaram a seguir as regras dos gêneros e até mesmo a reconhecer a existência dessa noção”. Ainda, para o estudioso, a “obra cria, de certo modo, um novo gênero, e ao mesmo tempo transgride as regras até então aceitas” (TODOROV, 1969, p. 94). Quanto ao romance policial, para ele, “o romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta” (TODOROV, 1969, p. 95).

Todorov descreve os subgêneros dentro do romance policial e suas delimitações. Inicia com o romance policial clássico, também chamado de “romance de enigma”. Esse subgênero possui dois assassinatos e duas séries temporais, com o inquérito e o drama que levam a ele, portanto, contém duas histórias: a história do crime e a do inquérito; mas essas histórias não possuem nenhum ponto em comum. Uma história acaba para iniciar a outra, o detetive é imune e as personagens não agem, apenas descobrem fatos.

O outro subgênero seria o chamado romance “*noir*”, traduzido como “romance negro”, surgido depois da Segunda Guerra Mundial, nos Estados Unidos, publicado na França como *série noire*. Todorov enfatiza que, no romance negro, “se fundem as duas histórias ou, por outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda” (TODOROV, 1969, p. 98).

De acordo com Todorov, esse subgênero do romance policial, em geral, “não se refere mais a um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a ação” (TODOROV, 1969, p. 98). Por isso, nenhum romance negro “é apresentado sob a forma de memórias: não há ponto de chegada a partir do qual o narrador abranja os acontecimentos passados, não sabemos se ele chegará vivo ao fim da história” (TODOROV, 1969, p. 99). Nesse tipo, não há história a adivinhar ou mistério a ser desvendado, como ocorre no romance de enigma. No romance negro, tudo é possível, visto que o detetive se arrisca, tanto em relação à sua saúde como em razão de sua própria vida.

Então, qual é o interesse do leitor no romance negro? Todorov apresenta duas formas de interesse muito diferentes entre si.

A **primeira** pode ser chamada de curiosidade; sua caminhada vai do efeito à causa; a partir de certo efeito (um cadáver e certos indícios) é preciso encontrar a causa (o culpado e o que o levou ao crime). A **segunda** forma é o suspense e aqui se vai da causa ao efeito: mostram-nos primeiramente as causas, os dados iniciais (gângsters que preparam um golpe) e nosso interesse é sustentado pela espera do que vai acontecer, isto é, dos efeitos (cadáveres, crimes, dificuldades) (TODOROV, 1969, p. 99 grifos nossos).

A pesquisadora Maria Zaíra Turchi (1990, p. 108), ao citar o romance negro, revela que: “em oposição ao romance policial de enigma, surge outro tipo de narrativa, o romance “*Série Noire*” ou romance da “*Série negra*”, ou “romance negro”. Começa por abolir o enigma inicial e romper com a estrutura da dupla história (a do crime e a do inquérito)”. Ao contrário do que ensina Todorov, a pesquisadora fala em oposição, quando, no primeiro, fala-se em um outro subgênero, com algumas particularidades. Como já referido, trata-se de um gênero policial e algumas mudanças dão origem a subgêneros e não exatamente oposição, mas sim transgressão.

Para Turchi (1990, p. 108), “a narrativa perde o tom memorialista e passa a ser construída no presente, uma vez que não se trata de desvendar um crime passado, mas de atuar lado a lado com o criminoso”, ou seja, a figura do detetive ou do investigador passa a atuar na cena do crime, muitas vezes, em convivência direta com o(s) criminoso(s) ou com os envolvidos direta ou indiretamente com o crime, trazendo riscos à sua integridade física.

Ainda, para a pesquisadora, o romance *noir* ou negro distancia-se do romance policial, principalmente, no que se refere ao modo de pensar e calcular todas as possibilidades para o desvendar o caso.

Enquanto o romance de enigma atua na esfera do raciocínio matemático que o detetive realiza para caminhar do efeito à causa, ou seja, um cadáver e certos indícios que vão levar ao culpado, o romance negro é sustentado pela espera do que vai acontecer e a direção que ele toma é da causa ao efeito. As ações são bastante exploradas e

detalhadas, pois são elas que criam as situações de suspense que vão prender o leitor (TURCHI, 1990, p.109).

Observamos nítida modificação de métodos e procedimentos utilizados pelos detetives, no entanto, ainda permitem ao leitor certa identificação com o modo de agir dos dois tipos de detetives.

Os detetives protagonistas de suas histórias, respectivamente Sam Spade Philip Marlowe, são completamente diferentes dos detetives do romance clássico. Além de não terem a sua imunidade garantida, nem sempre resolvem os mistérios. O detetive elegante, fino, perfeita máquina pensante é substituído pelo rude, vulgar, deselegante, que usa gírias e palavrões, capaz de paixões e ódio e sempre com um humor cáustico. Como podemos ver, o humor negro vai efetuar uma paródia por inversão do romance de enigma (TURCHI, 1990, p. 109).

Nesse contexto, pode-se citar como exemplo um dos maiores nomes do romance *noir* o autor Dashiell Hammett (1894-1961), com sua obra-prima o **Falcão Maltês**, uma relevante referência desse tipo de gênero, visto que humanizou a figura do detetive, deixando-o mais próximo do ser humano comum, ou seja, alguém que sofre, mostra indecisões e tem vícios. Nesse tipo de romance, há o uso de linguagem seca, de diálogos ríspidos, muitas vezes, que culminam com atos de violência, sendo algumas gratuitas, situações muito comuns na narrativa.

O romance de suspense aglutina características tanto do romance de enigma quanto do *Noir*.

Dessas duas formas tão diferentes surge uma terceira que combina suas propriedades: *o romance de suspense*. “Do romance de enigma, ele conserva o mistério e as duas histórias, a do passado e a do presente; mas recusa-se a reduzir a segunda a uma simples detecção da verdade. Como no romance negro, é essa segunda história que toma aqui o lugar central. [...] existe a curiosidade de saber como se explicam os acontecimentos já passados; e há também o suspense: que vai acontecer às personagens principais”. O enigma passa, desta forma, a ser um ponto de partida para a narrativa que vai desenrolar-se no presente, fazendo com que as personagens não conservem a imunidade física e arrisquem constantemente a vida (TURCHI, 1990, p. 109).

Historicamente, algumas características são citadas de forma recorrente por estudiosos do romance policial. Sandra Lúcia Reimão, uma das principais estudiosas do gênero literário, no Brasil, em sua obra **O que é Romance Policial**, ensina que:

O tipo mais divulgado de narrativa policial, isto que eu e você normalmente chamamos de romance policial, é a narrativa policial de detetive ou romance de enigma. A denominação romance de enigma nos parece perfeita, pois, de fato, esse gênero de policial parte sempre de um enigma. Sua gênese, seu ponto de partida é sempre uma dada situação de enigma. O enigma atua, então, como desencadeante da narrativa, e a busca de sua solução, a elucidação, o explicar o enigma, o transformar o enigma em um não-enigma é o motor que impulsiona e mantém a narrativa; quando se esclarece o enigma, se encerra a narrativa (REIMÃO, 1983, p. 8).

Sendo assim, o que chama a atenção do leitor para esse tipo de literatura é a curiosidade, o desafio de se sentir parte da trama, parte da investigação, em que precisa ficar atento aos detalhes, às pistas deixadas pelo narrador ou por um dos personagens para acompanhar a elucidação do caso. Conforme reitera Reimão, “[...] O desafio do mistério aliado a um certo prazer mórbido na desgraça alheia e ao sentimento de justiça violada, que requer então reparos, são basicamente os elementos geradores da atração e do prazer na leitura deste tipo de narrativa” (REIMÃO, 1983, p. 8).

Com o surgimento de jornais (televisivos e impressos) mais sensacionalistas, que apresentam os casos de crimes como se apresenta uma novela, em capítulos, surgem novos espectadores e leitores, interessados nesse tipo de literatura.

[...] elaborando a narrativa, entre outros, com os elementos articulados nas narrativas de fatos raros destes jornais (curiosidade e desafio do mistério, atração pela desgraça alheia, sensação de justiça que solicita reparos etc.); trabalhando com a nova realidade dos conglomerados urbanos industriais; lidando com a insegurança da população, que logo vem a não confiar na polícia formada por ex-infratores; partilhando com seus contemporâneos o fascínio pelas ideias positivistas e pela nova concepção de homens que ele engendra; assim compartilhando, via de regra, pelo menos no início, a ideia de criminoso como um inimigo social, surgirá a narrativa policial moderna (REIMÃO, 1983, p. 15).

Hoje em dia, mais do que os jornais, a rede mundial de computadores, através das redes sociais, dissemina esses casos criminosos, ficando entre os temas mais “comentados” entre os usuários. Assim, percebe-se a população contra o “inimigo social”, conforme supradito, o povo sedento de justiça, está quase sempre alheia à própria lei. Neste caso, com uma “ideia de justiça” baseada no senso comum e na busca por se fazer justiça a partir do “olho por olho e dente por dente”, ou da chamada Lei de Talião.

Ao falarmos do romance policial no Brasil, abordarmos alguns autores que representam ou que caracterizam o começo do gênero. Entre eles, o mais citado e referenciado é Rubem Fonseca, mas há outros antes dele que se dedicaram ao gênero. Alguns teóricos, como a já citada Sandra Lúcia Reimão, com sua obra **Literatura policial brasileira** (2005); e Tânia Pellegrine, com **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea** (1999), tornam-se leituras básicas e obrigatórias para estudar o tema.

Pellegrini (1999) faz apontamentos certos sobre esse tipo de gênero e traça uma linha histórica sobre o gênero no Brasil. Ele destaca que a obra **O mistério**, escrita coletivamente por Coelho Neto, Afrânio Peixoto, J. J. C. C. Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa, em 1920, é reconhecida como a primeira ou inaugural desse tipo de gênero em terras brasileiras. Essas produções coletivas não são necessariamente uma novidade na literatura e nas séries televisivas,

em que vários autores se juntam para escrever conjuntamente os capítulos de determinada obra. A pesquisadora (1999, p. 80-81) cita obras que se dedicaram ao gênero policial, ainda que de modo embrionário. Em 1926 e 1932, Medeiros e Albuquerque lançam, respectivamente, **O assassinato do general** e **Se eu fosse Sherlock Holmes**. Ainda, ela cita que, em 1930, temos um escritor que se dedica exclusivamente ao gênero policial, Jerônimo Monteiro, com seus livros **O colecionador de mãos** e **A ilha dos condenados**. Nos anos 1940, temos Anibal Costa, em que as histórias policiais eram radiofonizadas,<sup>15</sup> e nos anos 1950, Luis Lopes Coelho publica **A morte no envelope e outros**.

O romance **A grande arte** (1983), de Rubem Fonseca, é muito citado por ter batido recordes de venda, pela qualidade estética e por ser um romance policial, gênero pouco encontrado no Brasil de então.

Pellegrini (1999, p. 82) afirma que a narrativa policial, desde o seu aparecimento, liga-se ao folhetim, entre tramas amorosas e a figura do chamado “bom bandido”, que, muitas vezes, vinha em socorro dos desvalidos socialmente. O Folhetim surgiu na França, no início do século XIX, sendo importado para outros países quase de forma concomitante. Ocorre algo semelhante, também na França, com Balzac, que associa o aparecimento de criminosos profissionais à chegada do capitalismo. Assim, o início do gênero policial está intimamente ligado a mudanças estéticas trazidas pelo gênero, voltado para as massas, para um público de classe média, que aumentava devido à alfabetização crescente, assim, ávido por aventuras e por suspense.

No Brasil, o Folhetim fez enorme sucesso na segunda metade do século XIX, pois se referia ao formato que circulava em partes no jornal, e o público leitor não era de classe média, mas pertencente à elite e não às massas, como na Europa. Ainda sob a vertente da abrangência de aceitação do romance policial, pela sociedade brasileira, diferentemente da estrutura europeia de desenvolvimento, a população brasileira ainda não desfrutava de desenvolvimento econômico e industrial, capaz de formar uma camada social de leitores, que entendesse, vivesse e conseguisse acompanhar a trama escrita.

No Brasil, foi lento o processo de alfabetização, com uma estrutura social ainda marcadamente agrária e, portanto, em pequenas cidades, muito diferente dos cenários descritos nos romances policiais, com suas grandes cidades e os crimes hediondos. Os romances brasileiros de forma seriada eram publicados nos poucos jornais de circulação da época. Foi

---

<sup>15</sup> Mais detalhes em MEDEIROS E ALBUQUERQUE, Paulo. O mundo emocionante do romance policial. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

uma moda rápida, pois, no início do século XX, o livro já era muito mais comum em detrimento do gênero folhetinesco.

A pesquisadora (PELLEGRINI, 1999, p. 83-84) questiona por que o romance policial não se desenvolveu como em outros países, ou melhor, por que apenas com Rubem Fonseca, a partir dos anos 60, o gênero parece ter verdadeiramente encontrado um autor que lhe desse forma definitiva, além de conquistar leitores?

Pellegrini retoma os anos 1920, marcando-os como um período em que se observou aumento populacional das cidades e seus problemas dele decorrentes, com a crescente dificuldade de acesso da população à cultura e à educação. Nas palavras da autora, isso fez com que fosse criado, mais tarde, um tipo específico de público que, ao ser alfabetizado e se inserir no processo de urbanização, queima a etapa letrada, passando da comunicação oral para “o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base para uma cultura de massa” (PELLEGRINI, 1999, p. 85).

O início do processo de modernidade no Brasil esbarrou com questões problemáticas sob o aspecto da oportunidade educacional para a população, como dito, tendo mudado somente nos últimos 50 anos do século passado. Mesmo assim, surgem condições para que o romance policial se desenvolva e ganhe adeptos entre os leitores.

Rubem Fonseca começa a escrever justamente em um período em que a população ganha mais acesso à educação (1950/1960), com os movimentos de educação popular, baseados nos princípios de Paulo Freire, principal figura desse tipo de educação no Brasil, o que, conseqüentemente, formou um público de leitores, embora ainda muito pequeno, em solo brasileiro.

Os romances policiais escritos a partir de 1960, por Rubem Fonseca, abrem espaço para esse tipo de literatura entre diferentes leitores (classes sociais distintas), pois circula entre adeptos da literatura popular e da literatura considerada *cult*. Talvez, o interesse se dê em razão do gosto por seriados de TV e plantões policiais. Pellegrini (1999, p. 86-87) ressalta que o gênero policial circula, muitas vezes, como *cult* nas esferas mais letradas e de elevado poder aquisitivo. Para a população, em geral, restam seriados de TV, como Plantão de polícia e Delegacia de polícia, transmitidos pela Rede Globo, respectivamente em 1979 e 1989, ou o noticiário policial dos telejornais.

A partir disso, observa-se que o romance policial não apenas angariou leitores diversos como também impulsionou a sua produção e posterior publicação. Conforme Murilo Eduardo Reis (2018, p. 25), a verdadeira massificação do romance policial deu-se a partir de edições

livrescas mais baratas como as de capa mole. Assim, a produção em massa de brochuras e livros de bolso mudou radicalmente tanto a área de editoração como o acesso dos leitores a livros mais baratos, isto é, “Não há dúvida de que o romance policial foi responsável por uma grande proporção dessa produção. De 1945 até a década de 1980, ao menos, dez milhões de romances policiais foram comercializados em todo o mundo”.

Importante ressaltar que, a constância ou mesmo a repetição, durante vários períodos consecutivos, pode ocasionar certo desinteresse e uma saturação quanto ao gênero, pois o ritmo de produção desses escritores é admirável. Isso porque alguns autores publicam cerca de três livros a cada semestre, ficando claro que não querem ser esquecidos pelo público “que apenas recorre ao romance policial com o intuito de encontrar uma rápida distração. Assim, um romance policial lido é um romance morto. O leitor não voltará mais a ele” (REIS, 2018, p. 25).

Em sua maioria, os romances policiais ganham destaque e surgem uma multidão de leitores ávidos pelo consumo de suas tramas, muitas delas recheadas de mistérios, traições, paixões avassaladoras, que, em geral, terminam como casos criminais.

Reis (2018) tenta dar algumas respostas para a atração de leitores de várias idades e de diferentes classes sociais aos romances policiais. Segundo ele, deve-se sobretudo ao crescimento civilizacional e ao fato de que, ler esse tipo de literatura, constituiria em prazer e uma válvula de escape para a realidade, de uma rotina fatigante e exaustiva. Na sequência, chama a atenção uma máxima trazida por Mandel (1988, p. 112) “o alto consumo de romances policiais pode ser interpretado como um fenômeno do crescimento civilizacional” e que “Logo, é melhor ler sobre assassinatos do que praticá-los”. Ainda, conforme Reis (2018, p. 26), o novo ópio da classe burguesa é o romance policial.

Por fim, neste trabalho, realizou-se esse itinerário pelo romance policial para fundamentar e refletir sobre as características que o romance **Richthofen** possui com o gênero e seus subgêneros, como veremos na análise contida no Capítulo 4.

## 2.5 O caso criminal e a representação literária

O romance **Richthofen**, de Roger Franchini, é uma obra ficcional, embora seja baseado em um caso real, como já dito, no assassinato do casal Richthofen.

No início do romance, há uma advertência ao leitor: “Trata-se de um livro de ficção baseado em fatos reais. Qualquer semelhança é mera coincidência” (FRANCHINI, 2011, p. 8).

Isto posto, o leitor sabe que um conjunto de elementos como o tema, a ação criminal, alguns personagens coincidem com fatos, acontecimentos e pessoas envolvidas.

Na obra de Franchini, como epígrafe do livro temos: “A arte não é a verdade. A arte é uma mentira que nos ensina a compreender a verdade”, frase atribuída a Pablo Picasso. Essa epígrafe pode dar pistas [...] sobre as críticas sociais e comportamentais encontradas ao longo da narrativa (BODNAR; LUDWIG, 2021, p. 172). Obviamente que o romance é uma ficção, portanto, não corresponde ao mundo real, pertence ao mundo da literatura, pois Franchini recriou e representou literariamente esse episódio da vida real, como tantas vezes acontece com outras obras literárias e fílmicas. [...] Para escrever o romance **Richthofen**, que faz parte da Coleção Grandes Crimes, o escritor fez uma pesquisa minuciosa nos autos do processo do caso e entrevistou inúmeras pessoas. A proposta estética do romancista é trabalhar justamente na fronteira entre ficção e realidade, esgarçando e apagando esses limites (BODNAR; LUDWIG, 2021, p. 172). No entanto, ao remeter ou tomar emprestado fatos e elementos da vida real, nem sempre fica claro para o leitor onde começa ou termina a ficção. Por vezes, as fronteiras são tênues em relação ao que o leitor deve/pode acreditar ou não.

Eco (1994, p. 81), ao refletir sobre a confusão que alguns leitores fazem entre o real e o ficcional, ensina que é necessário que o leitor aceite um acordo ficcional. Neste acordo, escritor e leitor devem aceitar que o primeiro finge dizer ou escrever a verdade, e o leitor deve aceitar que aquilo que lê é uma história inventada/criada, mas finge acreditar que de fato ocorreu.

Na literatura, por meio do narrador e dos personagens, ficamos conhecendo o mundo ficcional, além disso, as ações servem para dar impulso e desenvolver a narrativa. O leitor segue o percurso mapeando as informações, os acontecimentos e vai juntando o quebra-cabeça proposto pelo escritor. Embora o leitor desconheça partes da narrativa, enquanto lê, ele processa todos os dados e vai unindo-os, assim, dando sequência e sentido para o que está sendo narrado. Logicamente, o mundo ficcional tem como intuito fazer com que o leitor entre no jogo da verossimilhança e do que pode “vir a ser parte do real” proposto pelo escritor, como no caso dos romances históricos, dos romances autobiográficos, da autoficção e, neste estudo, sugere-se, também, de alguns romances policiais.

Franchini escreve em seu *blog* que trabalha com “*Ficciones Verdaderas*”, termo cunhado pelo escritor argentino Tomás Eloy Martínez<sup>16</sup>. Em seu *blog*, Franchini revela alguns questionamentos feitos por parte do público leitor quanto à sua obra:

---

<sup>16</sup> Jornalista e professor, além de romancista, nasceu em 1934, em Tucumán, Argentina. Depois da graduação, completou seus estudos de literatura em Paris, dedicando-se à obra de Borges. Intelectual combativo, viveu vários

“Quanto pesava o dinheiro furtado do Banco Central?”, “quantas pessoas participaram do furto?”, “Suzane é uma psicopata?”, “Manfred fazia caixa 2 para o Covas”? Minha diversão era responder secamente: sei lá! Eu só escrevi o livro. Enfim, uma solidão literária, como se somente eu estivesse disposto a contar histórias policiais com tamanha veracidade, ao ponto de confundirem-nas com a realidade (BLOG CULTCOOLFREAK).

Relevante observar que a literatura, muitas vezes, parte da vida e do vivido para tecer suas criações. Essa não é uma novidade na literatura, há muitas obras que apresentam um contraponto com o real, como no caso do romance em estudo. Cumpre aqui frisar que os romances baseados em fatos, aqueles que descrevem lugares geográficos e figuras históricas, precisam de leitores-modelos. Neste caso, que leiam a obra sem querer buscar nela o real, fatos em suas minúcias, personalidades, ou ainda achados do processo penal, em caso de crime. Portanto, mesmo que um romance seja baseado em fatos, que ele consulte o processo penal e as provas, não é a realidade, é uma ficcionalização do ocorrido. Citamos como exemplo a perícia técnica, tendo em vista que ela se aproxima do fato, mas não a reproduz em suas minúcias, já que muitos detalhes não são passíveis de reprodução, sobretudo as do ambiente externo do ocorrido. A título de exemplo: se havia transeuntes, se circulavam carros, se fazia sol ou chuva, ou ainda como era o estado emocional/psicológico do réu ou da vítima etc.

No romance **Richthofen**, o que o escritor traz do assassinato são dados coletados do processo, possivelmente, também, fatos e elementos colhidos em entrevistas, em jornais e revistas. A proposta estética do romancista é trabalhar justamente na fronteira entre ficção e realidade, esgarçando e apagando esses limites (BODNAR; LUDWIG, 2021, p. 172). Isso porque, ao ler o processo, verifica-se que muitos dos fatos e detalhes coincidem. Então, o leitor pode pretender que uma história de ficção coincida inteiramente com o mundo real? Ou o inverso, que o mundo real seja tão distorcido ou que se afaste tanto que não consigamos reconhecê-lo? Desse modo, surge o questionamento: o que entendemos por real? Para responder a essa pergunta, invocamos Eco (1994, p. 83), que diz o seguinte: “é o que acontece no mundo da nossa experiência, um mundo daqui para frente passaremos a chamar, sem muito compromissos ontológicos, de *mundo real*”.

Ainda, Eco (1994, p. 83) destaca que, enquanto leitores, em alguns casos, “ao lermos uma obra de ficção, suspendemos nossa descrença em relação a algumas coisas e não a outras. E dado que as fronteiras entre aquilo que devemos acreditar são bastante ambíguas [...]”, por isso, tão importante o pacto ficcional posto por Eco.

---

anos no exílio, tendo trabalhado nos Estados Unidos, Inglaterra, México e Venezuela. Foi também diretor do Programa de Estudos Latino-americanos da Rutgers University, em Nova Jersey. Morreu em janeiro de 2010.

Os estudos interdisciplinares entre Direito e Literatura oferecem compreensão dos conflitos sociais que nos cercam, isto é, da natureza do ser humano, muitas vezes, pífida e cheia de vícios, especialmente nos casos de crimes por vislumbre de ganho monetário, de violência gratuita ou requintes de crueldade. Estes estudos interdisciplinares possibilitaram novos olhares, nova compreensão sobre a representação, a narrativa e a construção do imaginário tanto para a área de Direito quanto para a Literatura. Os estudos e as pesquisas de estudos literários, a partir da ótica jurídica, possibilitam sensibilização, empatia e a construção de um pensamento crítico voltado para os direitos da pessoa humana, de todos. Por outro lado, também, oportunizam principalmente o convívio com o outro, que traz consigo uma carga de outra área do conhecimento, enriquecendo muito o diálogo e as análises, conforme será discutido ao longo do Capítulo 4 deste estudo.

A literatura como arte da palavra, em que cria micro e macrocosmos sociais, vai cercando a criação ficcional com o caráter lúdico e plurissignificativo, dando ao leitor várias possibilidades de leitura. Portanto, como já dito, o leitor é peça fundamental para ler o romance como um objeto de ficção, mas, ao mesmo tempo, também para acompanhar a práxis investigativa e jurídica do romance, conforme ressalta Karam:

[...] a narrativa literária é uma criação imaginária e, portanto, o mundo que ela comporta corresponde a uma suprarrealidade, composta por elementos figurativos que estão a serviço de conteúdos temáticos. Sinteticamente, a narrativa literária pode ser definida como relato *ficcional*, produzido por, no mínimo, um *narrador* que, assumindo determinada forma ou pessoa gramatical, institui *lugares*, *personagens*, *objetos* e *ações*, entidades engendradas no *discurso*, que passam a existir no *universo diegético*, embora possam ou não ter correspondência no *mundo empírico* (KARAM, 2008). Em tal definição encontram-se elencados conceitos basilares da narratologia. O primeiro deles é o de *narrador*, aquele que relata os acontecimentos e que, sendo o enunciador do discurso, tem o poder de adotar diferentes pontos de vista ou *focalizações* ao narrar a história, pode fornecer ou omitir informações, ser imparcial ou intrusivo, ter ou não participado dos eventos por ele narrados (KARAM, 2017, p. 837).

No romance **Richthofen**, a ação é impulsionada por acontecimentos dentro (o crime e os possíveis assassinos) e fora do trabalho detetivesco (a rotina no trabalho e fora dela, dos agentes policiais), a partir do ponto de vista de três policiais que viram suas rotinas alteradas pelo crime ocorrido com a rica e influente família paulistana.

Nessa obra, o escritor cria essa figura, no caso, seus detetives, a partir de sua experiência com o trabalho de investigação criminal. Percebe-se que os detetives apresentam muitas características que nos lembram outras personagens detetivescas nos romances policiais ocidentais, principalmente os modernos, como o já referido **Falcão Maltês**, de Hammett, posteriormente, adaptado para o cinema com grande sucesso, com o título *Relíquia Macabra*,

no ano de 1941, entre outros. Aqui, refere-se, especialmente, ao personagem Samuel Spade (**Falcão Maltês**), que criticou todos os níveis de autoridade, revelando casos de corrupção institucional, exatamente como ocorre nas páginas do romance **Richthofen**, em que narra acontecimentos, conchavos políticos, casos de corrupção, nos bastidores das delegacias paulistanas.

Algumas questões são recorrentes e sempre retornam à cena, tanto por leitores como pela crítica: por que os romances policiais fazem tanto sucesso? Por que vendem na casa dos milhares? Por que chamam a atenção da mídia? Pensar nessas questões pode trazer à tona alguns assuntos acerca da cultura e da sociedade, já que as pessoas são seduzidas por temas ligados à “problemática do mal”. Leitores sentem-se seduzidos por relatos sangrentos, histórias macabras, conflitos familiares por dinheiro ou poder, disputas amorosas e traições, desfalques financeiros, desaparecimentos suspeitos de pessoas, tramas para assassinatos, especialmente se os envolvidos são pessoas de alto poder aquisitivo. A outra questão importante de análise é que, em geral, as pessoas leem notícias e reportagens de casos reais como se fossem ficção. Elas acompanham na televisão, especialmente nos programas sensacionalistas ou nos noticiários mais populares, esses crimes como se fossem telenovelas, pois são explorados todos os dias aspectos do crime, entrevistas, novas pistas e mais detalhes, sempre divulgados em capítulos, para prender a atenção do telespectador. Desse modo, se as pessoas assistem e leem essas histórias reais como se fossem ficção, o que diríamos de romances policiais que exploram esses temas? Por certo, temos dados para pensar nas razões e nos porquês de esses romances fazerem tanto sucesso e alcançarem leitores que, em muitos casos, não atrairiam outros gêneros literários.

Outro motivo de sua grande penetração em várias camadas da população e de aceitação do grande público é que esses romances exploram a natureza criminológica, psicológica e judiciária, despertando a atenção dos leitores. Ainda, podemos citar que os temas, os fatos e muitas personagens são análogos à vida real, principalmente os que povoaram a mídia jornalística e televisiva, como abordado no início deste capítulo.

Antonio Candido (2006), em sua obra **Literatura e Sociedade**, explora a influência social sobre a obra de arte e como esta reflete a sociedade. Interessante a abordagem do crítico e estudioso da literatura de que a realidade social compõe a estrutura literária, portanto, ler a obra literária é também conhecer a história e a sociedade.

Assim, ler a teoria de Candido, a partir dos questionamentos supraditos, suscita uma reflexão, no caso, em que medida a literatura é expressão da sociedade e expõe nossas mazelas

históricas e sociais. Nesse texto, o estudioso pondera sobre aspectos sociais que envolvem a vida artística e literária em seus vários momentos.

De fato, antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão. Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO, 2006, p. 12-13)

Candido não elimina o fator social da análise, pois pode-se levar em conta as preferências por determinado gênero, neste caso em estudo, o policial, o comportamento de um grupo de leitores, os aspectos sociais e históricos presentes na obra literária. Assim, surge um questionamento: se o fator social fornece matéria aqui, remetendo à construção de ambiente, de costumes, de traços sociais específicos de um grupo social, ou se são apenas elementos para criação estética? Ele responde ao dizer que “a análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel [...]” (CANDIDO, 2006, p. 14).

O teórico cita vários exemplos de obras que possuem certas dimensões sociais, como referências a cidades, a tipos de vestuário, modos de viver e de conviver socialmente, referência a profissões, a classes sociais, costumes e etiquetas sociais etc. Entretanto, para além disso, ele chama a atenção para condições sociais e especificidades de um tempo histórico e de um grupo social, em que se pode fazer uma análise social na obra. Sendo que isso só ocorre quando, na análise desses traços sociais, estes podem ser vistos como tramas e funcionam como parte da estrutura do livro.

Ao trazer essa discussão para a análise do romance **Richthofen**, cumpre dizer que, se verificarmos a estrutura da obra, percebe-se que ocorre em São Paulo e que a trama focaliza dois ambientes distintos: o primeiro é aquele no qual vive a família **Richthofen**, de classe média alta, em um dia a dia recheado de intrigas e de desentendimentos familiares, até mesmo com uso de drogas e violência física; o segundo, o mundo das delegacias, da investigação, da busca frenética por desvendar casos e, claramente, disputa de poder interno, nas instituições

investigativas. Percebemos tanto nas cenas como nos diálogos um enredo que une esses dois espaços, cruzando-os dentro da narrativa, ao focalizar um ou outro espaço, tendo como elo o narrador da obra. Em outros termos, estruturalmente, a narrativa aproxima esses dois mundos, essas duas maneiras de viver e de se comunicar, que são antagônicas, para marcar as diferenças em cada espaço, mas também para marcar que, independentemente de classe social, somos afligidos pelo mal, pela violência, pelo desamor e pela traição, tanto em ambiente familiar como no trabalho. Neste caso, tem-se como exemplo a fala Candido acerca de uma obra como “fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo” (CANDIDO, 2006, p. 16). Assim, tem-se a dimensão social como parte da obra literária.

Nesta pesquisa, interessa especialmente a reflexão de Candido sobre quais as possíveis influências efetivas do meio sobre a obra, em que se busca refletir e responder em que medida a arte é expressão da sociedade; bem como em que medida a arte é social, ou seja, demonstra interesse pelos problemas sociais.

Para a sociologia moderna, porém, interessa principalmente analisar os tipos de relações e os fatos estruturais ligados à vida artística, como causa ou consequência. [...] Assim, a primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais. É difícil discriminá-los, na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação. O grau e a maneira porque influem estes três grupos de fatores variam conforme o aspecto considerado no processo artístico. Assim, os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos, na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época; b) escolhe certos temas; c) usa certas formas; e d) a síntese resultante age sobre o meio (CANDIDO, 2006, p. 29-30).

A partir das considerações de Candido (CANDIDO, 2006, p. 30), de fato, a obra só está “acabada no momento em que repercute e atua”, pois, do ponto de vista sociológico atual, “a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana”, podendo ser visto e analisado a partir dessa ótica.

Assim, nesse contexto, torna-se essencial pensar sobre alguns aspectos destacados pelo teórico.

Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito. Este caráter não deve obscurecer o fato da arte ser, eminentemente, comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções e conceitos. Neste sentido, depende essencialmente da intuição, tanto na fase criadora quanto na fase receptiva [...] (CANDIDO, 2006, p. 30).

Quando não separadas as três dimensões – autor, obra e público –, acredita-se que esses elementos, vistos em conjunto ou de forma única, na recepção crítica, podem gerar diferentes olhares e análises. Quanto ao receptor da literatura ou da arte, pressupõe-se que essa tríade indissolúvel esteja em contato permanente e em jogo, podendo ganhar destaque um deles, conforme a obra ou a análise que se faça dela.

Sobre esse assunto, Candido assevera que:

Na medida em que a arte é – como foi apresentada aqui – um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. Os artistas incompreendidos, ou desconhecidos em seu tempo, passam realmente a viver quando a posteridade define afinal o seu valor. Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra (CANDIDO, 2006, p. 46-47).

O público leitor da obra **Richthofen** é o mesmo dos romances policiais, ou seja, um público voltado para leitores de romances *noir*, de aventura, de suspense, com histórias que misturam mistério aos assassinatos, terror, elementos sádicos, policiais e investigações criminais que vão a fundo não só nos fatos, mas na motivação de tais crimes.

Quanto ao público leitor desse tipo de gênero, segundo Pellegrini (1999, p. 81), “o romance policial sempre esteve associado, em todo o mundo, ao entretenimento (talvez seja esse o motivo de sempre ter sido visto com maus olhos por boa parte da crítica)”. No romance *Richthofen*, talvez, os leitores sejam levados pela curiosidade em relação aos detalhes do processo, por adentrar os bastidores da investigação, pela adrenalina de acompanhar o passo a passo do planejamento do crime, pela sensação de horror diante do assassinato e da constatação de que o mal assola todos, independentemente de lugar ou de condição social. Ainda, que esse mal pode nascer dentro de nossa casa, da nossa família, no seio social. E que, no caso de Suzane, o ódio cego, o desejo de liberdade para viver um amor proibido, bem como o desejo de ter acesso aos bens materiais, tudo isso pode ser o estopim para um crime brutal, de patricídio e matricídio, aparentemente sem sentimento de culpa ou remorso por ela, o que faria dessa filha, aos olhos dos leitores, um monstro. Diante disso, parece que ler sobre isso realizaria algumas necessidades subjetivas do leitor. Nas palavras de Pellegrini:

[...] há várias tentativas de expiação de tais necessidades, que vão desde a estranha e atávica atração humana pelo mistério, pela violência e pela sordidez, presentes em muitos textos, até o gosto pelo espírito dedutivo necessário para o deslinde das tramas, passando pelo prazer da introdução da aventura e do drama na monotonia da vida da maioria dos leitores (PELLEGRINI, 1999, p. 81).

Desse modo, pode-se dizer que a leitura de gêneros policiais, obviamente, não apenas deste gênero, pode despertar no leitor o gosto pela leitura, o autoconhecimento, a empatia e a compreensão de outros seres humanos e outras realidades. Por isso, ler e ter um histórico de leitura é fundamental para a criticidade do ser humano e das várias relações que podem ser estabelecidas entre realidades distintas da sua, acabando por humanizá-lo e deixá-lo mais empático.

Fora do Brasil, o gênero policial é muito rentável, levando escritores e editores à fama e à fortuna, o que não ocorre no Brasil, por várias razões que extrapolariam a discussão desta dissertação. No entanto, podemos apontar, sem aprofundamentos, que o número de leitores não é alto no Brasil e que os livros são caros para uma grande parcela da população brasileira<sup>17</sup>.

Em relação ao do vínculo entre obra, autor e público, explica-se que a obra vincula determinado escritor ao seu público, e não o contrário. O leitor vai em busca da obra e não de determinado escritor. O contrário só ocorre quando o leitor já é cativo de determinado autor, em que ele acaba lendo diversas obras e fica à espera de lançamentos. Candido (2006, p. 47) diz que “Assim, à série autor-público-obra, junta-se outra: autor-obra-público. Mas o autor, do seu lado, é intermediário entre a obra que criou, e o público a que se dirige; é o agente que desencadeia o processo, definindo uma terceira série interativa: obra-autor-público”.

Portanto, a partir do viés sociológico, pode-se compreender melhor o processo de criação do escritor, a formação e estrutura da obra e a recepção do público de cada período, ao qual se destinam as obras. Sobre o leitor, o teórico explica que:

A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (CANDIDO, 2006, p. 83).

Franchini não é iniciante no gênero policial, tem escrito e lançado obras desde 2009, atuando também como roteirista de cinema. Também, autor dos romances: **Ponto Quarenta** – a Polícia Civil de São Paulo para leigos (2009, relançado em 2014 pela Ed. Veneta); **Toupeira** – a história do assalto ao Banco Central (2010, Ed. Planeta); **Richthofen** – o assassinato dos pais de Suzane (2011, Ed. Planeta); **Amor esquadrejado** (2012, Ed. Planeta); **Matar alguém** (2014, Ed. Planeta). Suas obras apresentam como pano de fundo crimes ocorridos nos últimos

---

<sup>17</sup> Maiores detalhes consultar os dados em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2020-09/brasil-perde-46-milhoes-de-leitores-em-quatro-anos>. Acesso em: 10 jan. 2021.

20 anos, no Brasil, todos eles enfocam para além dos crimes e das investigações, o dia a dia das delegacias e dos distritos policiais, com seus investigadores vivendo no limiar da exaustão, muitos deles de moral dúbia, quase todos ligados a casos de corrupção, da incredulidade nas instituições e suas corrupções.

Sobre o livro **Richthofen**, em entrevista<sup>18</sup>, Franchini revela que criou “[...] uma equipe de investigadores e é por meio deles que eu brinco, que eu invento coisas, [...] preenchendo com boatos dos meus amigos da polícia. Não dá para falar que é verdade [o que está escrito], isso seria uma imprudência. Os personagens existem para sustentar essas mentirinhas”. Ainda na mesma entrevista, Franchini revela que sua literatura parte de sua experiência dentro da polícia, podendo ser considerada sua literatura como denúncia e que “a literatura brasileira que nós temos hoje é feita por uma classe média para uma classe média. Essas pessoas nunca colocaram os pés em uma delegacia, e se colocaram, viram uma polícia que não existe”.

Os romances policiais como **Richthofen**, possuem apreciação popular e, em alguns casos, acabam adaptados para o cinema ou para minisséries. É o caso do romance em estudo, já sondado por produtoras de cinema brasileiro e que pode virar filme em breve. Roger Franchini, além de ser ex-policia, hoje, é advogado, escritor e roteirista. Autor do filme **Inquérito Policial nº 521/2009** (2010), recebeu vários prêmios na área, tais como o Prêmio de Melhor Roteiro, no VI Curta Cabo Frio – Cabo Frio/Brasil (2012); Prêmio Aquisição Porta Curtas, no Festival do Rio (2011); Menção Honrosa na Semana Paulista de Curta-metragem (2012); Menção Honrosa no Festival VI Montevideo Fantástico – Montevideo/Uruguai (2012); Menção Honrosa no Festival Internacional de Cortometrajes de Cusco - Peru – (2011).

O público (o leitor) é o mediador entre autor e obra, pois

na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é mostrada através da reação de terceiros. Isto quer dizer que o público é condição para o autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação. Sem o público, não haveria ponto de referência para o autor, cujo esforço se perderia caso não lhe correspondesse uma resposta, que é definição dele próprio. Quando se diz que escrever é imprescindível ao verdadeiro escritor, quer isto dizer que ele é psiquicamente organizado de tal modo que a reação do outro, necessária para a autoconsciência, é por ele motivada através da criação. Escrever é propiciar a manifestação alheia, em que a nossa imagem se revela a nós mesmos (CANDIDO, 2006, p. 84, 85).

---

<sup>18</sup> Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/mgq5y3/roger-franchini-responsavel-pelo-melhor-da-literatura-policia-brasileira-atual>. Acesso em: 10 jan. 2021.

Os escritores são também leitores de pessoas, de fatos e da sociedade em si. Precisam ter um olhar arguto, precisam conhecer a fundo a alma humana para pensar ou trilhar caminhos e seus possíveis desfechos para escrever uma obra.

O leitor reage e dialoga com a obra, pelo menos espera-se isso dele, do chamado leitor-modelo de Eco (1994). Por isso, o leitor também é um detetive, tenta ler as pistas, desconfiar de personagens e de situações reveladas. Desse modo, tudo pode ser motivo para deixá-lo atento, visto que há possibilidade de estar observando pistas que podem ou não levar a desvendar um mistério ou um crime. No entanto, pode haver pistas falsas, ciladas e reviravoltas no enredo. Isso deixa o leitor ligado a tudo, a todos os fatos, no desenrolar de cada ação.

Algumas obras são pouco apreciadas e valorizadas no seu tempo de produção e de publicação, sobretudo pela academia, podendo ser revista ou reavaliada em outro período histórico. Muitas são as razões para isso, não cabe aqui trazê-las e discuti-las, contudo, fazemos esse lembrete em razão do romance **Richthofen** ser pouco conhecido e inédito como objeto de pesquisa acadêmica, até o momento.

Este trabalho busca justamente abordá-lo a partir do gênero de romance policial no intuito de refletir sobre seus aspectos literários e suas ligações com o mal, bem como com o mal-estar social causado por crimes ligados a matricídio e patricídio na nossa sociedade ocidental.

### 3 A QUESTÃO DO *MAL* E A LITERATURA

Para dar início a este terceiro capítulo, faremos uma breve explanação sobre o *mal* no seio da sociedade, com vistas a tecer algumas reflexões sobre sua presença em algumas obras da literatura ocidental, tais como **O morro dos ventos uivantes**, de Emily Brontë; **O diabo e outras histórias**, de Liev Tolstói; e **El mal de Montano**, de Enrique Vila-Matas; para então pensar na aparição do *mal* e suas consequências nefastas, na obra **Richthofen**, de Roger Franchini, abordado no terceiro capítulo, deste estudo.

Desde os primórdios, vários pensadores buscam compreender ou decifrar o que é *mal*. Esta é uma pergunta que talvez não possua uma só resposta ou uma resposta definitiva. Ela não é simples, direta ou definitiva. Seria o mesmo que pensarmos sobre o que é justiça. Michael J. Sandel, professor do Curso *Justice*, na Universidade de Harvard, tem realizado conferências há anos em busca dessa resposta. E quando se pensa que a justiça foi encontrada, somos convencidos, por outro olhar ou argumento, de que estamos nas sendas da injustiça.

A partir disso, não vamos definir o conceito de *mal*, de forma direta ou conclusiva, pois o intuito é focar na reflexão acerca do que parece ser a presença do *mal*, bem como dos atos maléficos. Ao falarmos do *mal*, inevitavelmente, tocamos no bem, por mais paradoxal que seja, eles podem ser vistos como o *mal* ou o bem, a partir do ponto de vista que nos traz benefícios ou prejuízos. Igualmente, não se pode pensar no *mal* deslocado da ética e da moral, pois estão amalgamados. Primeiramente, cabe dizer que o *mal* não é o mesmo e nunca é igual. O *mal* sofre profundas mudanças históricas e sociais, de geração em geração e de lugar para lugar. Portanto, o *mal*, na sociedade, para os indivíduos, torna-se um tema amplo, cheio de melindres, que se abre para outras áreas do conhecimento, como a psicanálise, a filosofia, a história, a teologia, o direito, entre outras.

O *mal* em nossa sociedade parece ser a violência e o crime, mas não é; o *mal* é tudo aquilo que moral e eticamente se atribui como *mal*, por isso, pode variar sob o ponto de vista de cada pessoa. Dessa forma, até o mesmo indivíduo pode ter uma compreensão diferente do que seja o *mal* em variados momentos de sua vida (criança, jovem, adulto, velho), ou quando estiver ligado ou distanciado do fato ou do indivíduo gerador da *malevolência*. Então, vai depender do olhar, do lugar de fala, daquilo que aquele indivíduo está entendendo e sentindo como *mal*. Este, muitas vezes, quando direcionado a outra pessoa ou a outro grupo, tende a não nos afetar diretamente. Assim, trazendo consigo um distanciamento dessa apreensão do que seja de fato e, ainda, como isso afeta aquele que é o alvo, isto é, quem é diretamente afetado.

Mesmo em indivíduos que demonstram empatia e compaixão, o sentimento e o distanciamento mudam radicalmente seu olhar e a concepção de *mal*. Na literatura, pode-se contatar obras capazes de apresentá-lo, bem como suas variadas formas, notadamente ambíguas e relativas. A literatura não julga, apenas apresenta-o, cabendo ao leitor traçar seus itinerários e tecer suas reflexões sobre o tema.

### 3.1. O *mal*<sup>19</sup>, a banalidade do *mal* e da violência

De forma ampla, ao pesquisar o verbete *mal*, nos dicionários de língua portuguesa e dicionários especializados por áreas, encontramos quase sempre as mesmas informações genéricas, isto é, como sendo algo ou problema ligado ao homem ao longo da história da humanidade. Nesse contexto, sabe-se que a literatura e outras áreas do conhecimento se debruçam sobre o tema, algumas desde tempos imemoriais e outras mais recentes. Desse modo, constitui-se como objeto de preocupação ética e moral<sup>20</sup> e está no cerne das relações sociais, estando presente na história da humanidade. Na literatura, aparece em diversas obras, em diferentes períodos históricos e por diferentes razões, mas todas elas ligadas ao simbólico e ao imaginário.

No **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa** (2015, p. 608), o verbete *mal* refere-se ao que “é prejudicial, nocivo; desgraça, calamidade; o que há de errado com algo ou alguém; qualquer coisa má, negativa”. Assim, o significado pode estar direcionado para aquilo que é contrário ao bem, que pode gerar prejuízo a outrem, um modo de procedimento que é ruim, ou mesmo aquilo que cause algum dano ou que dele possa advir a imposição de certo tipo de dor, angústia ou prejuízo. Diz-se isso com base nas variadas definições dos dicionários.

No **Dicionário Teológico**, tal palavra é compreendida como:

---

<sup>19</sup> Faremos uso do verbete *mal*, em itálico, para frisar que se trata de um conceito e de características de certas obras literárias, que o usam como tema.

<sup>20</sup> A tradição da filosofia clássica não distinguia propriamente os termos Ética e Moral, pois eram usados como sinônimos, por fazerem parte do mesmo campo de fenômenos e de reflexões. De acordo com a obra **A inquietude moral e a vida humana**, da filósofa francesa Monique Canto-Sperber (2007, p. 25), os termos podem ser usados como sinônimos. Ela diz “Eu vou desapontar o leitor ao sublinhar que em geral eu me sirvo dos termos ‘moral’ e ‘ética’ como sinônimos”. Em geral, se diz que Ética é o estudo da conduta ideal e está ligada ao comportamento humano. Interpreta, discute e problematiza valores. A ética busca o bem-estar da sociedade e da vida em coletividade. Já a Moral é o estudo do sistema de valores, que são considerados corretos e relevantes por determinado grupo social e em determinado tempo histórico. Logicamente que há outras possibilidades de enfoque e de sentido dos termos “moral” e “ética”, dependendo da área de estudo e de pesquisa.

[...] uma força que se opõe a Deus e à sua obra de justiça no mundo (Rm 7. 8-19). A palavra também é usada em referência a qualquer perturbação da harmoniosa ordem do universo, como uma doença, por exemplo (Sl 41.8). Mas a Bíblia deixa claro que até mesmo os chamados “males físicos” são o resultado de um mal moral e espiritual muito mais grave que teve início na Queda de Adão e Eva, no Jardim do Éden (Gênesis 3). O mal também brota do coração dos homens (Mc 7. 20-23) (YOUNGBLOOD, 2004, p. 895).

Em alguns momentos da vida, é possível questionar de onde parte ou em que momento tem o início, as atitudes e as ações que caracterizam o *mal*. Em uma narração bíblica, em que há o relato do convencimento de Eva pela serpente em comer do fruto proibido por Deus, temos o que pode ser representado como o primeiro ato de um *mal* que atingiu toda a humanidade. No entanto, o primeiro homicídio relatado, também nas Escrituras, faz referência ao assassinato de Abel, cometido por seu irmão Caim, por motivo torpe, a saber, ciúme e inveja.

A personificação da conduta perversa, com características de depravação, contrapõe-se ao uso de nossa liberdade quando utilizada de forma errada, no sentido de pretexto para as ações malignas. Não se pode, pelo livre arbítrio, planejar e/ou praticar atitudes maléficas, acobertadas por uma suposta máscara ou sob o manto de proteção da liberdade individual, com base na garantia do livre agir. Ao contrário, nossa liberdade termina onde começa a do outro, e temos, sim, liberdade de agir, entretanto, há consequências para quem descumpra as regras sociais e a norma constitucional, presentes em diversos códigos como o Civil e o Penal, entre outros.

No que se refere à questão do *mal*, primeiramente, algo que chama a atenção é o fato de que todos nós, diante de nossa cultura, história de vida pessoal, perspectivas ou posições políticas, teremos olhares divergentes em relação a este tema. Esta perspectiva muda de acordo com os conceitos, com a vivência, com as experiências adquiridas ao longo da vida. Neste sentido, nem tudo aquilo que é caracterizado como *mal* para algumas pessoas terá o mesmo grau de intensidade ou de dor para outras. Em outras palavras, a conceituação varia, visto que, para cada indivíduo, o termo pode abarcar acepções diferentes.

John A. Sandford (1988, p. 12) aborda o *mal* sob o prisma da teologia. Para ele, ao lidar com isso, inicialmente, depara-se com o fato de que sua conceituação depende sempre do ângulo do observador. Assim, o que é bom para alguns pode ser o *mal* para outros. Ele conta uma história sobre uma epidemia ocorrida no século XVII, que dizimou uma população indígena. Quando os puritanos chegaram naquele local, encontraram as terras desocupadas em razão da doença que se alastrou entre os indígenas, ao que eles exultaram e agradeceram a Deus por ter varrido os pagãos. Então, enquanto os puritanos estão exultantes e agradecidos pela providência divina, nós, ao termos conhecimento disso, esboçamos uma reação de choque com

tamanho falta de empatia e de humanidade desse grupo de “religiosos” em relação aos indígenas.

O pesquisador traça uma distinção entre *mal* moral e *mal* natural. Assim, no âmbito moral, a origem está nas motivações negativas existentes no coração dos seres humanos, enquanto no natural, advém de catástrofes não provocadas pelo homem, tais como terremotos, epidemias, enchentes etc. (SANDFORD, 1988, p. 13).

No entanto, há de se pensar na questão pessoal da incidência do *mal*. Percebemos certa relatividade nas conclusões do que pode ou não ser *mal*. Dessa forma, há certa subjetividade ao tentar identificá-lo:

Não é nova a ideia de que o bem e o mal são conceitos relativos. Por exemplo, o antigo filósofo chinês Chu Hsi – cujas reflexões ocorreram há tanto tempo que ninguém sabe ao certo quando ele viveu – ensinava que o bem e o mal não existem em si mesmos; ao contrário, eles são conceitos aplicados às coisas de acordo com os benefícios ou prejuízos que trazem para quem as manipula ou para o ser humano em geral. Dizia Chu Hsi que “em si mesma, a natureza está além do bem e do mal, e ignora a nossa terminologia egoísta” (SANDFORD, 1988, p. 13 grifos do autor).

Em outros termos, trata-se do *mal* que surge por meio da vontade e por atitudes pessoais, muitas vezes programado, pensado, arquitetado, tendo em vista atender as necessidades ou vontades próprias. Alguns indivíduos trilham esse caminho simplesmente porque querem, ou são levados por gatilhos que despertem essa conduta para reparar outro *mal* impetrado a eles ou a outrem, no sentido de vingança. Essas situações de gatilho são muito exploradas em filmes e em séries de TV, especificamente daquelas que tratam dos assassinos em série, estupradores, terroristas, entre outros.

Ao analisarmos as definições e conceitos acerca do bem e do *mal*, sob a perspectiva teológica, não ocorre limitação para a conceituação das questões morais apenas pelo limite humano. A fundamentação da ideia da existência de um Ser Supremo modifica o olhar e o ponto de vista sobre o *mal*.

A teologia, no entanto, não se restringe ao ponto de vista humanista, segundo o qual o bem e o mal são conceitos relativos, que dependem exclusivamente do ângulo humano a partir do qual são enfocados. Nesse caso, não haveria uma moral para a vida ou para o universo, nem existiria qualquer tipo de ordem moral capaz de exercer controle sobre o ser humano ao tratar-se de suas ambições egocêntricas, mesquinhas e destrutivas [...] A religião afirma que em algum lugar existe um Deus que determina algo parecido com aquilo que se poderia chamar de padrão objetivo ou absoluto, graças ao qual é possível discernir entre o que é verdadeiramente bom ou mau (SANDFORD, 1988, p. 13-14).

A partir dessa leitura teológica, quem dita as regras do que é bom ou *mal* é Deus. E como saber se a perspectiva de Deus e do ego são as mesmas? A conceituação, a definição, ou

seja, o que podemos entender sobre o ego, está diretamente relacionado, e sua utilização está ligada à psicanálise e aos estudos da filosofia. Poderíamos taxar o ego como o responsável direto pela separação que cada indivíduo executa ao fazer suas escolhas diante das realidades que se apresentam para ele. Nesse contexto, nos indivíduos, o ego representa a parte consciente, desenvolvendo-se à medida que o ser humano interage com o mundo real.

O ego pode ser definido como o centro da personalidade consciente, território do eu de cada um de nós com o qual estamos conscientemente identificados. Trata-se daquela parte de nós responsável pela vontade, pelas escolhas e pelo sofrimento da vida. [...] sempre que dizemos “Eu fiz isto” ou “Eu fiz aquilo” significa que é o nosso ego que está em questão. O si-mesmo é o nome que a psicologia dá ao centro da personalidade total, por este motivo o si-mesmo é algumas vezes chamado de Centro; portanto, o si-mesmo é um nome dado à pessoa como um todo; é aquela parte central do todo da personalidade que abrange o ego e o supera. Em linguagem religiosa, o si-mesmo costuma ser chamado de “personalidade crística” (SANDFORD, 1988, p. 14 grifos do autor).

Neste momento, os valores do bem e do *mal* têm origem humana, mas o julgamento pode sofrer mudanças a partir de quando se mostram ou se revelam as motivações pelas quais as ações são executadas. A título de exemplo, podemos citar as histórias de Moisés e do anjo Khidr, relatadas no Corão, na Sura 18. De acordo com o relato, Moisés e Khidr chegam a um lugarejo e Moisés se surpreende com a atitude de Khidr, que afunda todos os barcos dos aldeões. No entanto, mais tarde, Moisés fica sabendo que o ato foi para que os barcos não fossem roubados e, desta forma, os aldeões foram protegidos. Outro fato que ocorre é que Khidr dirige-se a um jovem e assassina-o e, mais uma vez, Moisés fica assombrado com a atitude do anjo. No entanto, logo em seguida, fica sabendo do motivo de tal atitude. Moisés ainda espantado com tal maldade, descobre que o jovem iria matar os pais, sendo assim, foi melhor que ele fosse morto pelo anjo a ser o assassino de seus pais. No último relato, ou seja, na última ação do anjo, este derruba um muro e, novamente, Moisés fica estarecido, pois, mais tarde, descobre que, embaixo desse muro, havia um tesouro que pertencia a dois órfãos (SANDFORD, 1988, p. 15).

Ao percebermos que as reações de Moisés tinham inicialmente um caráter de espanto e de discordância das atitudes de Khidr, verificamos que os dois não compartilham da mesma perspectiva sobre os fatos e personagens nos relatos. Então, Moisés recebe explicações plausíveis sobre os atos do anjo. Isso muda a partir do momento em que a visão de sentimentos foi considerada e entendida, assim, explicando e dando fundamento aos motivos, antes desconhecidos, para as atitudes do anjo. Desse modo, as ações de *mal* acabam por ter uma justificativa para se tornarem ações de bem. Aqui, certamente, há um paradoxo, visto que só se

fala do *mal* como o bem que faz a uma pessoa ou a um grupo de pessoas. No entanto, a quantos mais esse *bem* atinge e torna-se o *mal*? Nesse relato da Sura 18, do Corão, não se fala de outros impactados pelas ações do anjo que poderiam ter se tornado o *mal*. Com isso, podemos pensar que somente a partir do momento em que a pessoa começa a ver o bem e o *mal* de forma mais abrangente do si-mesmo, não se limitando mais ao seu ego, é que consegue alcançar a ótica divina.

Para Paul Ricoeur (1913-2005), pensador francês, em suas reflexões ético-filosóficas contemporâneas, o *mal* “beira o indizível” (RICOEUR, 1988). O pensador teorizou sobre a simbologia do *mal* e a relação intrínseca dele com os mitos. Ele frisa que, ao combatermos o *mal*, provocamos um outro *mal*. E, ainda, que “Todo o mal cometido por um ser humano [...] é um mal sofrido por outro. Fazer mal é fazer sofrer alguém” (RICOEUR, 1988, p. 48).

Nesse cenário, chama a atenção certa satisfação do indivíduo que causa o *mal*, em agir desta forma, justamente, porque somos educados – ou pelo menos advertidos social e juridicamente – para preservar a vida e o bem-viver. Por exemplo, no Brasil, temos as cláusulas pétreas<sup>21</sup>, na nossa Constituição Cidadã, de 1988. Todos temos consciência do bem e do *mal* e de seus contrastes. Desde a tenra infância, somos educados para essa noção, dentro da família, na escola, na comunidade religiosa e na sociedade, como um todo. Em geral, os indivíduos que convivem dentro de comunidades mais afeitas à convivência pacífica e ao bem-viver, baseados nos atos de tolerância e de bondade, são mais empáticos. Logicamente, isso não garante que o indivíduo assimile e viva sob essa observância do bem e de bem-viver. O *mal* assola a humanidade, independentemente de cor, credo, gênero, classe social. Ele pode nascer dentro de qualquer indivíduo, família ou comunidade, além disso, alguns fatos, ocorrências, contextos podem favorecer seu aparecimento.

Para Freud (2011), alguns indivíduos saciam seus instintos mais primitivos e sentem fascínio pelo *mal*:

A sensação de felicidade ao satisfazer um impulso instintual selvagem, não domado pelo Eu, é incomparavelmente mais forte do que a obtida ao saciar um instinto domesticado. O caráter irresistível dos impulsos perversos, talvez o fascínio mesmo do que é proibido, tem aqui uma explicação [...] (FREUD, 2011, p. 23).

Desse modo, vislumbramos nesses indivíduos uma tentativa de satisfação, causando o *mal* a outrem, muitas vezes, esse *mal*, bem como a origem dele, não faz o menor sentido para o

---

<sup>21</sup> As cláusulas pétreas da Constituição Federal brasileira são trechos da Constituição de 1988 que são explicitamente estabelecidas como imutáveis e indiscutíveis enquanto o Estado brasileiro for regido por esta mesma Carta Magna.

mundo ao seu redor, como no caso da vida perfeita de Suzane von Richthofen e de sua família, vista de fora como um modelo familiar de alto padrão social, de pais abastados, filhos em boas escolas e universidade, com dinheiro, acesso a bens de consumo e viagens.

Para Freud, alguns indivíduos confundem o viver ilusório e a realidade, especificamente em relação aos interesses em alcançar a satisfação e a felicidade.

O âmbito de que se originam tais ilusões é aquele da vida da fantasia; quando ocorreu o desenvolvimento do sentido da realidade, ele foi expressamente poupado do teste da realidade e ficou destinado à satisfação de desejos dificilmente concretizáveis [...]. O indivíduo que, em desesperada revolta, encetar este caminho para a felicidade, normalmente nada alcançará; a realidade é forte demais para ele. Torna-se um louco, que em geral não encontra quem o ajude na execução de seu delírio (FREUD, 2011, p. 25-26).

Ressalta-se, assim, como o *mal* apresenta-se ao longo do tempo, sobretudo em determinadas áreas do conhecimento, como a História, por exemplo, em que aspectos exigem análises profundas ou outras chegam até nós como enigmáticas, pois pode não haver registro escrito sobre as razões que levaram aquele *mal* a determinada comunidade. Desse modo, cita-se como exemplo as mulheres consideradas feiticeiras durante a Idade Média, mortalmente perseguidas e queimadas em fogueiras. Atualmente, essas mulheres que possuem conhecimento de ervas, poções e unguentos são valorizadas dentro das comunidades, sendo bem-vistas e acolhidas. O *mal* de que essas mulheres eram detentoras passou a ser bem, no cenário atual, em que se valoriza tanto os saberes populares e a alopatia, tão vital em tratar o ser humano de forma global.

O *mal* infiltra-se justamente a partir de problemas inerentes ao humano. Ao retomar os escritos sagrados, Adão e Eva, colocados em um jardim no qual tinham todas as suas necessidades atendidas, apenas deviam obediência ao ser superior que gerara a vida. Assim, surge o primeiro conflito de interesse, o Ser Supremo (Deus) diz não, para o comer o fruto; enquanto o chamado Maligno questiona esse fato, coloca em questão essa obediência, a partir da argumentação de que, se comesse daquele fruto, seria ou estaria em condições iguais ao Ser Criador.

O instinto que nos move, enquanto humanos, de testar limites, comprovar algo ou mesmo a nossa opção pela satisfação de desejos, pode ser o estopim para escolhas, que, em sua maioria, não se justificariam quando pensados no bem comum e na coletividade. Para Freud:

[...] o ser humano não é uma criatura branda, ávida de amor, que no máximo pode se defender, quando atacado, mas sim que ele deve incluir, entre seus dotes instintuais, também um forte quinhão de agressividade. Em consequência disso, para ele o próximo não constitui apenas um possível colaborador e objeto sexual, mas também

uma tentação para satisfazer a tendência à agressão, para explorar seu trabalho sem recompensá-lo, para dele se utilizar sexualmente contra a sua vontade, para usurpar seu patrimônio, para humilhá-lo, para infligir-lhe dor, para torturá-lo e matá-lo. *Homo homoni lúpus* [O homem é o lobo do homem]; quem, depois de tudo o que aprendeu com a vida e a história, tem coragem de discutir esta frase? (FREUD, 2011, p. 57).

Desta forma, notamos certa tendência comportamental, um inclinar de sentidos e intenções, do ser humano para o *mal*. Neste caso, usa como arma a agressividade e a violência para suas conquistas ou saques, quando por meios pacíficos não consegue êxito. Freud (2011, p. 67) diz que “o pendor à agressão é uma disposição de instinto original e autônoma do ser humano, e retorno [...] ao que civilização tem aí seu mais poderoso obstáculo”.

Independentemente da origem da agressividade, ela é inerente ao ser humano, especialmente quando este busca satisfazer seus desejos, que, em sua concepção, somente pode ser atingido desta forma. O fato é que a humanidade tem em sua essência esta forma vil de alcançar seus intentos, a qual já se solidificou na história, através dos tempos, desde quando se iniciaram as denominadas grandes conquistas até nas formas mais recentes de guerras entre os povos. Difícil não ser impactado diante de tantas questões históricas que relatam os momentos, desejos e anseios daqueles que buscaram atingir os seus objetivos, sendo ou tornando-se o próprio *mal*.

Hanna Arendt (1906-1975), em sua obra **A condição humana** (2020), reflete sobre o homem e a existência humana, para compreender a sociedade e a forma como esta evolui, buscando respostas para a alienação do mundo e do sujeito moderno, sobretudo ao que ela denomina de banalidade do *mal*<sup>22</sup>.

Em geral, o *mal* é pensado em conjunto com a banalidade do *mal* (ARENDR, 1999). A pensadora frisa que a ideia de que o *mal* é banal não suprime o terror de seus atos maléficis, também, marca profundamente a reflexão de que todos nós somos capazes de “fazer o mal ou cometer atos maléficis”. Aqui, não se está comparando os períodos ou as razões, refere-se simplesmente à banalização do *mal* pelos atos de violência, visto que, cotidianamente, somos bombardeados, seja nos jornais ou mesmo pelas redes sociais e WhatsApp. Em outras palavras, a violência, os crimes e o descaso humanitário estão se tornando corriqueiros, visto que o *mal* e a violência estão em nós. Desse modo, a briga por interesses mesquinhos toma grandes proporções, está no cerne de nossa sociedade, assim, muitas vezes, abrimos caminho para a extinção de vidas humanas, de grupos sociais, meramente por interesses políticos e/ou

---

<sup>22</sup> Mesmo revendo conceitos e retomando-os ao longo de seus escritos, para a filósofa, o mal sempre gira em torno da violência contra o ser humano e, assim sendo, contra a humanidade.

monetários, em que a ordem de extermínio de indivíduos parte de grupos ou de decisões governamentais. Neste caso, o teor desumano dessas decisões pode levar a muitas ramificações e se tornam o *mal*, não para poucos, mas para muitos, pois as ações e as reações se desenrolam em cadeia, não sabendo onde elas desembocam e com qual grau de estrago humanitário.

Faz parte da própria natureza das coisas humanas que cada ato cometido e registrado pela história da humanidade fique com a humanidade como uma potencialidade, muito depois de sua efetividade ter se tornado do passado. Nenhum castigo jamais possuiu poder suficiente para impedir a perpetração de crimes (ARENDR, 1999, p. 295)

Se o castigo não impede a banalização do *mal*, o que pode impedi-lo? O grande nortear da questão do *mal*, bem como sua banalização, baseia-se no fato de a pessoa agir com a certeza da impunidade, já que, em tese, ela acredita que a ação não será descoberta. Este tipo de pensamento acaba por respaldar, na mente daquele que intenta alguma forma do *mal*, certa tranquilidade de que não terá de prestar contas sobre seus atos, de que não terá nada que o desabone ou, ainda, que futuramente venha a sofrer qualquer sanção penal.

Como o *mal* está banalizado, está no nosso dia a dia, fica no senso comum, no corriqueiro e vai anestesiando, deixando de nos incomodar, justamente pela saturação dele. Talvez, como pode-se inferir do pensamento de Arendt, tenhamos que repensar a educação moral (educação com valores morais como justiça, igualdade, liberdade, solidariedade, tolerância, entre outros) para abster o indivíduo de fazer o *mal* (ARENDR, 1995, p. 6). Isso, porque, para Arendt, a incapacidade de pensar é que faz com que o indivíduo faça o *mal*.

Um outro exemplo que podemos citar é do nosso próprio dia a dia, isto é, ao transitarmos pelas ruas da cidade e, hipoteticamente, encontrarmos alguns transeuntes que estejam em situação de risco físico e/ou social, como agimos?

Diante disso, questionamos, ao encontrar uma criança pedindo alimento nas ruas, ou em trabalho análogo à escravidão e/ou exploração sexual, ou ainda um adulto usuário de droga lícita ou ilícita, deitado no chão, nas ruas da cidade, deixado à sua própria sorte e à mercê de atos de violência, então, se nós, hipoteticamente, ao passarmos por eles ou ao vê-los, continuássemos impassíveis e implacáveis em nosso caminho? Diante de algumas situações, muitos outros questionamentos surgem. Inicialmente, ao encontrar pessoas em condições vulneráveis, em situação de risco social, por que isso não nos incomoda ou não mexe conosco? Por que cremos que não é da nossa conta? Por que cremos que está acima de nossas possibilidades ajudá-los? Por que cremos que é do Estado a responsabilidade de ampará-los? Por que seguimos? Se não os vemos, se não nos detemos (mesmo que não seja fisicamente, mas

saiamos dali prontos a uma ação diante do observado), que tipo de seres humanos somos? A partir desses questionamentos podemos concordar com o olhar de Ricoeur sobre o *mal*. Então, neste caso, nós nos tornamos o *mal*, pois é inconcebível passarmos por outro ser humano que sofre, que necessita do pão, de ajuda e de amparo, e não nos importarmos com sua sorte. Pode-se dizer que a nossa sociedade do consumo, do relógio, do individualismo, do sucesso na carreira, oferece, cotidianamente, um treino para que pensemos exclusivamente em nós, em nossas metas e em nossa vida. Assim, o outro fica para quando for possível; talvez, ajudá-lo em ações, pensadas, organizadas e divulgadas pela imprensa, pois são raras as boas ações que não sejam divulgadas pela mídia, ganhando holofotes o doador ou aquele que organiza. Portanto, jamais promove uma reflexão das razões pelas quais aquele ser humano está naquelas condições.

Na sociedade de consumo e do espetáculo, com a TV e os jornais sensacionalistas, o *mal* torna-se comum, tendo em vista que o ser humano perde a percepção do outro e do próprio *mal*. O ser humano assimila o *mal* quase como uma ficção ou uma realidade longínqua da sua vida. Em alguns casos, chega a ser difícil desvencilhá-lo da realidade, justamente por ter tantos atos de crueldade e de detalhes. Sendo assim, seria possível que estivéssemos diante de um acontecimento ficcional, como é o Caso Richthofen, em que Suzane e os irmãos Cravinhos “maratonaram” na série **Mentes Criminosas**<sup>23</sup>, com a intenção de planejar e executar, sem rastros, o crime, conforme abordado no capítulo 4 desta dissertação.

Voltemos à literatura. De que maneira, em diferentes momentos, a literatura pode representar o *mal*? Não se pretende aqui abordar o *mal* em profundidade, sobretudo em um viés psicanalítico e filosófico, mas apresentá-lo com vistas a fundamentar a nossa reflexão estreitamente ligada e presente em algumas obras literárias, como **O morro dos ventos uivantes**, de Brontë, **O diabo e outras histórias**, de Tolstói, **El mal de Montano**, de Vila-Matas, por exemplo. A obra **Richthofen**, como obra contemporânea, volta-se também para uma representação do *mal* mais próxima do real, com a maldade crua e desnuda, culminando em um crime, como ocorre em grande parte dos romances policiais. Essa reflexão comporá o quarto capítulo desta dissertação.

---

<sup>23</sup> É uma série de TV americana, com o título *Criminal Minds* (2005 – 2020), de grande sucesso e audiência.

### 3.2 O *mal*, a paixão e a obsessão no romance **O morro dos ventos uivantes**, de Emily Brontë

Neste tópico, objetivamos refletir sobre algumas questões que podem desencadear atitudes denominadas como ações da maldade, bem como verificar nas obras citadas, neste capítulo, qual o estopim desencadeador do *mal* ou o que chamamos de escalada do *mal*, ou seja, quando o *mal* desencadeia outros males, sempre em uma crescente.

Na vida real, quando se avalia o que pode ser o bem ou o *mal*, estamos valorando as ações e acontecimentos que chegam até nosso conhecimento e que podem ser parciais. O mesmo ocorre com a literatura, muitas vezes, temos ciência de apenas um ponto de vista ou, ainda, enquanto leitores, temos acesso somente ao que é narrado por um narrador-personagem tendencioso. Inegavelmente, este pode esconder fatos ou apresentá-los de maneira distorcida, conforme sua intencionalidade, cabendo ao leitor buscar pistas, ler nas lacunas do texto, inferir o que pode estar por trás do *mal* e de algo apresentado aparentemente como maléfico. Ainda, a literatura pode explorar nuances da maldade e de situações em que ocorrem atos e fatos maléficos, muitas vezes, controversos ou sob vários pontos de vista. Essas diferentes perspectivas trazidas pela literatura podem fazer com que os leitores tenham olhares distintos sobre a mesma obra literária, pensamentos conflituosos quanto às circunstâncias ou personagens que representam o *mal*, e se o *mal* é real ou está presente em sua esfera simbólica.

Uma obra particularmente rica para se refletir sobre o *mal* na literatura é o romance **Wuthering Heights**, traduzido para o português como **O morro dos ventos uivantes**, da escritora inglesa Emily Brontë. Lançado no ano de 1847, este foi o único romance da escritora, divulgado um ano antes de sua morte, aos trinta anos de idade, sob o pseudônimo Ellis Bell.

Seu nome de batismo foi Emily Jane Brontë, abreviado para Emily Brontë. Era a segunda irmã, entre Charlotte e Anne, as chamadas irmãs Brontë. As três, juntamente com o irmão Branwell, nasceram, cresceram e viveram no vilarejo rural de Haworth, na cidade de Yorkshire, na Inglaterra. Sob o pseudônimo masculino de Ellis Bell, Brontë escreveu este que é considerado um clássico da literatura ocidental.

Essa obra recebeu fortes críticas no século XIX, no entanto, hoje, é considerado um clássico da literatura inglesa. O sucesso foi tão grande que o livro foi traduzido para vários idiomas. No Brasil, há vários tradutores, dentre os quais, Guilherme da Silva Braga, com o título **O morro dos ventos uivantes** (2019), versão usada nesta pesquisa.

Além disso, há também várias adaptações para o cinema, são as versões: **Wuthering Heights** (1920), a primeira adaptação para o cinema de **O morro dos ventos uivantes** foi realizada no Reino Unido, em 1920, pelo diretor A. V. Bramble; **Wuthering Heights** (1939), tal adaptação foi dirigida por William Wyler, no ano de 1939, o filme trazia como protagonistas Merle Oberon, Laurence Olivier e David Niven; **Wuthering Heights** (1970), com direção de Robert Fuest, foi ao ar em 1970, com Anna Calder-Marshall e Timothy Dalton como protagonistas; em **O Morro dos Ventos Uivantes** (1992), dirigido por Peter Kosminsky, a adaptação norte-americana trazia como protagonistas Juliette Binoche (no papel de Catherine Earnshaw) e Ralph Fiennes (no papel de Heathcliff); **O Morro dos Ventos Uivantes** (1998) é uma versão norte-americana bastante conhecida e citada, dirigida por David Skynner. Essa adaptação, de 1998, é muito fiel ao romance em língua inglesa, **O Morro dos Ventos Uivantes** (2011), é a última versão cinematográfica, com direção de Andrea Arnold, com James Howson como Heathcliff e Kaya Scodelario como Cathy.

Em 1967, o romance foi adaptado para a TV britânica, no formato série, com enorme sucesso. Nesse mesmo ano, no Brasil, uma série com quatro episódios, com Angela Scoular e Ian McShane como Cathy e Heathcliff, ganhou uma adaptação para a TV brasileira, no canal Excelsior, sendo exibida uma novela adaptada do romance **O morro dos ventos uivantes**, de Emily Brontë.

Após a personagem-protagonista Bella Swan citar trechos do romance **O morro dos ventos uivantes**, na série (Saga) chamada **Crepúsculo**, de Stephenie Meyer, vários jovens foram em busca da obra, já que fez enorme sucesso entre adolescentes. Com isso, o livro recebeu uma nova edição mais voltada para o gótico, pela editora HarperCollins, com a chamada “o livro preferido de Bella”.

O romance aparece também na música, destacamos aqui **Wuthering Heights**, de Kate Bush, em seu álbum de estreia **Kick Inside**, em 1978. Foi regravada pela mesma cantora, em 1986, no álbum **Greatest-Hits – The whole story**. Ainda, entre tantos outros artistas que regravaram, ao longo dos anos, também, a roqueira americana Pat Benatar e a neo-zelandeza Hayley Westenra. A música foi regravada pela banda brasileira Angra, em 1993, lançada no álbum **Angels Cry**”.

Como podemos observar, **O morro dos ventos uivantes** alcançou várias gerações de leitores, sendo muito lido e citado até hoje. Impressiona pensar que a família Brontë teve seu sobrenome imortalizado por meio de um romance de umas de suas filhas.

A vida dos irmãos Brontë girava em torno da tranquilidade que pairava na localidade campestre, onde habitavam. Sabe-se que, para eles, faltava companhia, no caso, outras crianças para que pudessem dividir o ócio do lugar. No entanto, a pluralidade de livros, inclusive os clássicos da literatura da época, estavam ao alcance deles, exceto obras que tematizavam histórias de “amor volúvel” das revistas femininas (BRONTË, 2019, p. 6)<sup>24</sup>.

Acrescenta-se que o fato de o pai (Patrick Brontë) presentear o filho (Branwell) com soldadinhos de chumbo ensejou que as crianças começassem a escrever e, conseqüentemente, permitiu o desenvolvimento literário deles. Esse presente promoveu o início da criação e encenação de histórias pelas crianças, em que eles davam nomes, criavam personagens e estas encenações viraram *script* de peças que depois foram encadernadas em livros (BRAGA, 2019, p. 6).

Os tempos passaram e Charlotte acaba por descobrir versos escritos por Emily, que, de início, nega a autoria, no entanto, ao notar a empolgação da irmã, quando a convence de que são versos que deveriam estar publicados em livro, acaba por aceitar e acreditar nos argumentos. E, para surpresa de ambas, Anne, que também escrevia em segredo, apresenta seus versos. É neste contexto que ocorre a publicação dos poemas, agora escritos pelas três irmãs. Ainda, a pedido de Emily, são acrescentados os pseudônimos Currer, Ellis e Acton Bell. Esta decisão despertou diversos conflitos e dúvidas, pois ninguém sabia se os nomes se destinavam a homens, mulheres ou se realmente eram três ou apenas um escritor.

Após ser publicado, o romance de Emily Brontë obteve grande tiragem de venda e despertou a atenção de autores renomados, como George Eliot<sup>25</sup> e Thackeray<sup>26</sup>. No entanto, nessa época, acreditava-se que os romances deveriam proporcionar determinada formação e edificação nas questões morais dos leitores. Neste caso, mais especificamente sobre o romance de Brontë, pairava um desconforto, certo receio e incerteza, pois todo o contexto da obra se desenvolve mostrando ambigüidade entre o bem e o *mal*, não permitindo que se possa definir os limites das ações das personagens, se são atos de bondade ou de maldade (BRAGA, 2019, p. 8-9).

---

<sup>24</sup> Apresentação da tradução **O morro dos ventos uivantes**, por Guilherme da Silva Braga, escrita em fevereiro de 2011.

<sup>25</sup> Mary Ann Evans assinava como George Eliot (1819-1880). Foi uma conceituada romancista do século XIX, autora de romances perspicazes e filosóficos que descrevem a humanidade de todas as formas. Suas obras mais destacadas, são: **Adam Bede**; **Silas Marner**; **Romola**; **Felix Holt, the Radical**, entre outras.

<sup>26</sup> William Makepeace Thackeray (1811-1863) nasceu na Índia, onde o pai trabalhava para a Companhia das Índias Orientais. Estudou Direito na Inglaterra, foi quando começou a escrever. Tornou-se um dos romancistas mais populares do séc. XIX e integrante da cena literária de Londres. Principais romances: **Catharine, A story**; **The Luck of Barry Lyndon**; entre outras obras.

Em síntese, o romance **O morro dos ventos uivantes** conta a história da família Earnshaw, que tem vida e destino marcados após o senhor Earnshaw (pai) fazer uma viagem a Liverpool, encontrar um órfão pobre e desamparado e trazê-lo para casa. O menino é descrito como um cigano por ter a pele e cabelos escuros e ondulados. Ele falava uma língua estranha e parecia constantemente acuado. Foi chamado de Heathcliff, nome do filho morto ainda pequeno do casal Earnshaw. Cabe frisar que ele ganha nome, mas não sobrenome, visto que não se integra jamais como membro da família, embora o senhor Earnshaw faça todos os esforços possíveis nesse sentido. Catherine (Cathy) e Heathcliff tornaram-se muito próximos, criados livres e soltos, na propriedade chamada de Morro dos ventos uivantes. Hindley, o irmão, detestava-o, assim como Nelly e a sra. Earnshaw. Os dois primeiros atormentavam-no e torturavam-no, e a sra. Earnshaw era omissa, via e não o defendia. Nesse caso, temos o *mal* por ação dos dois primeiros e por omissão da sra. Earnshaw. Desse contato muito próximo entre Cathy e Heathcliff, nasce uma paixão e um encontro do que eles chamam de conexão ou comunhão de almas. No entanto, Cathy decide casar com Edgar Linton, por interesse financeiro e para pertencer a uma família tradicional, renegando seus sentimentos por Heathcliff. Por essa razão, ele deixa o lugar e volta tempos depois, já rico, para concretizar sua terrível vingança. Ganhou no jogo a propriedade chamada Morro dos ventos uivantes, de Hindley; casa-se com a irmã de Linton, para maltratá-la e ultrajá-la; torna-se o responsável pela piora da doença e morte de Catherine, após o parto prematuro, em que dá à luz a uma menina, também chamada Catherine, que recebe o sobrenome Linton. A narrativa se passa principalmente em dois espaços, a propriedade O morro dos ventos uivantes, da família Earnshaw, e a propriedade Granja da Cruz do Tordo, da família Linton.

A obra apresenta dois narradores, o senhor Lockwood, que narra o romance até o quarto capítulo, locatário na Granja da Cruz do Tordo, propriedade que pertencia à família Linton e, posteriormente, por uma trama urdida por Heathcliff em que este casa Catherine Linton e Linton Heathcliff (respectivamente filho de Catherine e Edgar, e Linton Heathcliff, filho de Isabella Linton e Heathcliff), passando a propriedade a ser de Heathcliff. A partir do quinto capítulo, a narradora é a governanta Nelly Dean, que acompanhou a história das famílias, residindo entre eles em tempos distintos. E ela tem uma estranha relação com Heathcliff, ao que tudo indica, na trama, uma das únicas pessoas que fica imune ao mal destilado por ele. No entanto, Nelly é má ao ser omissa em várias situações em que vê o mal, não toma partido e não ajuda aquele que sofre. Como governanta e uma espécie de ama, acompanha as duas gerações, de Catherine Earnshaw (mãe) e Catherine Linton (filha).

O *mal* na obra **O morro dos ventos uivantes** apresenta-se sob muitos aspectos, que vão se encadeando, neste caso, nascem de um fato gerador: a chegada de Heathcliff no seio familiar dos Earnshaw e atinge três gerações. Portanto, aqui, temos a escalada do *mal*: a entrada de um estranho na família (vindo de fora), que pode representar o início e atingir diversas pessoas. Assim, a reação a este *mal* provoca outros males, em uma rede crescente sem fim.

Nelly Dean, uma das narradoras, conta que presenciou a chegada do senhor Earnshaw, ao contar que: “Veja só, mulher, nunca estive tão exausto na minha vida; mas você deve tomar isso com um presente de Deus, embora seja quase tão escuro como se viesse do diabo” (BRONTË, 2019, p. 51). Aqui, embora possamos ler como uma obra do século XIX, causa espanto a referência da cor da pele de forma tão negativa, até preconceituosa, pode-se dizer. No entanto, em uma leitura mais voltada para a teologia, é possível ler o claro como celestial e o escuro como sendo das trevas, não se referindo exatamente ao fato de o menino ser cigano. Ainda, a narradora descreve a chegada daquele que seria Heathcliff. Diz:

O patrão tentou se explicar; porém, de fato, estava quase morto de cansaço, e, tudo o que pude distinguir, em meio às reprimendas da sra. Earnshaw, foi uma história sobre ver o garoto passando fome, sem ter onde morar e confuso nas ruas de Liverpool, onde o havia encontrado e perguntado pelo dono – mas, segundo disse, não encontrou viva alma que soubesse a quem pertencia e, com o dinheiro e o tempo limitados, achou que seria melhor levá-lo logo para casa em vez de incorrer em mais despesas: pois estava decidido a não deixar as coisas como as havia encontrado (BRONTË, 2019, p. 51-52)

Desse modo, Heathcliff é a face do *mal*, na obra em análise, a não aceitação de um estranho dentro da família gera os conflitos, bem como o desejo de vingança de Heathcliff contra todos aqueles que, ao seu olhar, foram os causadores de suas dores. De acordo com Georges Bataille (2020, p. 26), “[...] importa ainda ver que *Wuthering Heights*, a mais violenta e a mais poética das obras de Emily Brontë, é o nome do “alto lugar” onde se revela a verdade. É o nome de uma casa maldita, onde Heathcliff, acolhido, introduz a maldição”.

É possível perceber que o *mal* é algo que se propaga ao longo de nossa existência e tem sua origem, como já dito, em tempos imemoriais, tanto dos seres humanos quanto de suas tentativas de viver em sociedade. Para Bataille (2020, p. 26), “o ser não está destinado ao mal”, mas existe prazer em fazer o *mal*.

Ao se referir ao **O morro dos ventos uivantes**, Bataille (2020, p. 13) diz que Brontë conheceu bem de perto o que denominamos *mal*, apesar de ter sido uma pessoa de moral e ética ilibada. Mesmo assim, em sua obra, descreve eventos e acontecimentos sobre o *mal* e como pode afetar a vida do ser humano, a família e a sociedade. Diz: “[...] mesmo com sua pureza

moral intacta, ela teve do abismo do Mal uma experiência profunda. Ainda que poucos seres tenham sido mais rigorosos, mais corajosos, mais corretos, ela foi até o fundo do conhecimento do Mal” (BATAILLE, 2020, p. 13).

Nesse contexto, está o trabalho do escritor na literatura enquanto criador de outros mundos, outras realidades, fruto de sua criatividade, da sua imaginação e de seus devaneios, às vezes, tão distantes da sua vida cotidiana e realidade, como parece ser o caso de Brontë.

Para Bataille (2020, p. 14-15), ao que tudo indica, Brontë não conheceu o amor romântico ou erótico, ainda, parece que ligava a paixão e o amor à violência e à morte “[...] porque a morte é aparentemente a verdade do amor. Assim como o amor é a verdade da morte”. Ainda, o pensador, sobre essa questão, destaca: “[...] E o tormento do amor desencarnado é tanto mais simbólico da verdade última do amor já que a morte daqueles que ele une que os aproxima e atinge”.

O amor entre Heathcliff e Catherine é descrito como um amor entre almas, em que “Catherine é Heathcliff” e “Heathcliff é Catherine”. Ainda, que um amor impossível em vida pode ser possível na morte; e aquele que ama, como Heathcliff ama Catherine, após a morte de sua amada, vive a morte em vida. A cena da janela em que Catherine implora para entrar pode ser seu fantasma clamando ao amado para juntar-se a ela na morte, isso ganha força quando Heathcliff decide morrer, ficando alheio a tudo, parecendo até feliz, por vislumbrar o encontro com sua amada. Desse modo, provoca a morte, sorri diante dela, espera-a para encontrar sua amada.

Em Heathcliff, a maldade é o cerne de sua existência, faz parte de sua constituição, o que faz com que ele seja comparado a um demônio, que, em tese, não conseguiria praticar o bem. Alguns de seus sentimentos podem ser vistos de forma ambivalente, como em algumas ocasiões em que confronta Catherine pelo abandono. Mesmo diante daquela que ama, ele é brutal, causando dor e sofrimento. Contudo, em alguns momentos, Heathcliff coloca-se no papel de vítima e considera Catherine o seu demônio, “ela mostrou-se, como aconteceu tantas vezes em vida, um demônio pra mim! E, desde então, às vezes, mais, às vezes, menos, tenho sido o objeto deste suplício insuportável! É um inferno (BRONTË, 2019, p. 323). Sobre isso, Bataille assevera que:

De fato, *O Morro dos Ventos Uivantes*, embora os amores de Catherine e Heathcliff deixem a sensualidade em suspenso, coloca, a respeito da paixão, a questão do Mal. Como se o Mal fosse o meio mais forte de expor a paixão. Se excetuarmos as formas sádicas do vício, o Mal, encarnado no livro de Emily Brontë, aparece talvez sob sua forma mais perfeita (BATAILLE, 2020, p. 15).

A maldade está amalgamada ao caráter de Heathcliff, visto que suas ações revelam que a sede de vingança e a violência crescem à medida que a obsessão por Catherine aumenta. Ao passo que ele perde o objeto de seu desejo e obsessão, ele perde-se, fragmentando maldades e tornando-se senhor de almas atormentadas.

Neste sentido, Heathcliff e a propriedade Morro dos ventos uivantes podem ser aproximados em suas características, como duros, rígidos. E, quando expostos a ventos e tempestades, seguem firmes e sem danos. A propriedade localiza-se no alto de uma colina, assim como Heathcliff desejava estar no topo do poder e da condição financeira, para subjugar todos a sua volta da mesma forma como as intempéries castigavam aquela casa, que seguia firme há mais de 300 anos. Assim como os nomes se repetem, as dores e o sofrimento também reprisam nessas famílias que se unem pela proximidade e pelos laços de sangue.

Desse modo, o amor e a posterior rejeição de Catherine reforçaram e reacenderam o *mal* em Heathcliff, pois a primeira rejeição foi a familiar, já na sua chegada. A segunda, quando, mesmo ela confessando seu amor por ele, casa-se com Linton, justamente porque almeja um nome, reputação e *status* social. Percebe-se que a rejeição alimenta o *mal*, que se traduz no desejo de vingança de Heathcliff, visto que procura infligir dor a todos a sua volta. Como ponto de partida, podemos identificar a sua intencionalidade ao retornar ao lugar de onde partiu, com a nítida intenção de colocar em prática seus planos maléficis. Valendo-se de ter ficado rico, não se sabe como, ele se volta para Hindley, ao tomar o Morro dos ventos uivantes, em jogos de cartas, obrigando-o e ao seu filho Hareton, a residirem, agora, de favor, na sua antiga casa. Na sequência da trama, com o pensamento de atingir Edgar Linton, Heathcliff casa-se com Isabella Linton (irmã de Edgar Linton). Ele violenta e humilha sua esposa com a pura intenção de causar o *mal* e o horror. Nessa parte do romance, assume ares demoníacos, como se tivesse sido possuído por forças das trevas, muitas vezes, comparado aos ventos soturnos e frios e aos dias nebulosos de inverno que assolam a propriedade O morro dos ventos uivantes.

Assim, percebe-se que o plano continua, é possível observar os meandros da maldade tomando forma. O ato de infernizar as vidas de Catherine e de seu marido, Edgar, com as constantes visitas, forçando-a à convivência, dá início ao clima de constrangimento e agrava a saúde dela. Heathcliff, perpetuando seu plano, cria Hareton, filho de Earnshaw, transformando-o em um ser rude, sem estudos, quase selvagem, impondo ao menino – e depois ao adulto – atitudes e diretrizes voltadas totalmente para o *mal*, moldando, assim, sua formação. Não satisfeito com o que já vinha causando de constrangimentos e dissabores para as pessoas do lugar, Heathcliff, com suas condutas, objetivando causar malefícios, acaba por provocar a morte

de Catherine. Isso ocorreu porque a presença constante e o planejamento vingativo agravaram os problemas de saúde de Catherine, assim, ela não resistiu. Ela morreu ao dar à luz a uma filha prematura, mas já estava sem consciência do que se passava ao seu redor. Com foco em seus objetivos, após a morte de sua esposa, Isabella, ele tem planos para que o filho (Linton) case-se com a prima, Catherine Earnshaw Linton (filha de Edgar Linton e Catherine Earnshaw), para ficar com a herança da menina, a Granja do Tordo, já que o pai se encontra gravemente enfermo. Heathcliff, quando soube da enfermidade de Linton, aprisionou Catherine Earnshaw Linton no Morro dos Ventos Uivantes, impedindo o encontro entre pai e filha. Linton, já com a saúde debilitada, não resiste e acaba morrendo, com isso, Heathcliff, indiretamente, causa também a morte de Linton. O aprisionamento de Catherine Earnshaw Linton também fazia parte de um engendrado plano de maldades. Heathcliff leva Catherine para morar com Linton, seu filho, após o casamento, e impõe aos dois uma verdadeira rotina de tormentos físicos, psicológicos e materiais. Além da posse de todas as terras, ele queria ter sob seu domínio, também, as pessoas. A intenção era humilhar e maltratar; com o dinheiro, ele tornou-se ainda mais ambicioso e perverso. Ainda cumpre frisar que os moradores do Morro dos ventos uivantes, além de alvo, também são instrumentos que repassam o *mal*, tendo em vista que todas as visitas recebidas são maltratadas. Pode-se dizer que são descorteses e até cruéis, pois agem com desprezo, como é o caso do narrador, senhor Lockwood, que é tratado de forma vil quando visita a família.

Heathcliff e Catherine são os protagonistas, aparentemente, muito diferentes. Em um olhar atento, observa-se que a menina, depois jovem e mulher, faz pequenas maldades ou, em alguns momentos, revela um desvio de conduta, o que já podia se esperar em relação a ela. Já Heathcliff é astucioso, perverso em todas as suas ações, planeja e executa o *mal*, com absoluta frieza. Ele torna-se o próprio *mal*, para ele, não há cura. É a maldade que o torna superior dentre os demais com os quais convive.

A tese sobre o *mal*, no romance **O morro dos ventos uivantes**, pode ter muitos olhares. E, como supracitado, há muitas aparentes razões para o *mal* em uma mente doentia. A narrativa evidencia muitas lacunas, portanto, não é possível conhecer a origem do menino cigano, as razões do amor desmedido do senhor Earnshaw pelo garoto e, ainda, como, em poucos anos de ausência do Morro dos ventos uivantes, Heathcliff volta rico. Igualmente, não há razão aparente para tantas passagens fantasmagóricas no enredo e das passagens de profanação ao corpo e à sepultura<sup>27</sup> de Catherine, por Heathcliff. Pode-se pensar ou inferir que sejam atos de maldade,

---

<sup>27</sup> Quase em todas as culturas esse ato de vilipêndio de cadáver é considerado crime e um grave desrespeito aos mortos.

atos criminosos e que a fantasmagoria seja fruto de uma mente perversa e doentia, que, no fundo, pode ter crises de consciência daquilo que fez e se tornou.

Bataille, ao falar que o *mal* atrai o *mal*, fala da angústia e da repugnância que sentimos diante de atos vis.

Seria, aliás, vão dissimular que, no Mal, sempre aparece um deslize para o pior, que justifica a angústia e a repugnância. Não é menos verdade que o Mal, considerado à luz de uma atração desinteressada pela morte, difere do mal cujo sentido é o interesse egoísta. Uma ação criminosa “crapulosa” se opõe à “passional”. A lei rejeita ambas [...] (BATAILLE, 2020, p. 27).

### 3.3 A escalada do *mal* nas novelas **O diabo e Falso cupom**, de Liev Tolstói

**O diabo e outras histórias** (2020) é uma coletânea<sup>28</sup> com duas novelas e contos do escritor russo Liev Nikoláievich Tolstói, mais conhecido em língua portuguesa como Leon Tolstói (1828-1910). Seus escritos abordam o *mal* em duas perspectivas diferentes: a falsificação e corrupção de pessoas e a paixão que se torna obsessão.

Tolstói é considerado um dos maiores escritores de todos os tempos, autor de clássicos do romance ocidental como **Guerra e Paz** (1869) e **Anna Karenina** (1877). Era de origem aristocrática russa, descendente da princesa Maria Nicolaievna. Dedicou-se a refletir as questões sociais e morais de sua época, por isso, é considerado um dos mais importantes escritores da narrativa realista de todos os tempos. Suas obras discutem a moral e a ética, no seu tempo, porém, as questões postas extrapolam o seu tempo e o seu espaço, discutindo questões atuais que assolam todos os seres humanos. Especificamente, essa coletânea supradita aborda a questão do *mal* em suas várias faces.

Para entender Tóstoi e seus escritos, precisamos entender três períodos de sua vida: a aproximação dos camponeses, por quem passou a lutar, levando-o a buscar métodos de ensino voltados para à educação, para educá-los, em sua escola rural. Logicamente, fugia ao padrão feudal e aristocrata de sua época. Em um segundo período, verifica-se sua estreita relação com uma espécie de Cristianismo primitivo, que reverbera em sua obra, e, a partir de 1878, passa a ser quase uma obsessão para ele, visto que essas questões passam a integrar a sua obra. Seus escritos, entre 1880 até 1891, voltados para religião e para sua nova fé, acabaram promovendo

---

<sup>28</sup> A seleção presente nessa coletânea nasce de uma seleta proposta após orientações de tradução, no Curso de Graduação em Língua e Literatura Russa, da USP, do professor Paulo Bezerra e suas alunas.

a excomunicação pela Igreja Ortodoxa<sup>29</sup>. Por último e não menos importante, era um revolucionário e pacifista nato. Em sua obra, aparecem nitidamente os conceitos de não violência e da paz, que influenciaram até mesmo Mahatma Gandhi<sup>30</sup>, com o qual trocou correspondência.

Assim, seu olhar sobre o mundo e suas escolhas acarretaram sérios problemas com a família, sobretudo com a esposa, Sófia Behrs,<sup>31</sup> e seus doze filhos, cinco deles mortos ainda quando crianças. Para além das desavenças familiares, contabilizava também tensionamentos com a sociedade de sua época, especialmente em razão da defesa do campesinato e da sua religiosidade exacerbada, crescente até o final da sua vida. Vestia-se como um camponês, dedica-se à educação campesina e dividia seus bens e terras entre eles, fato também levado para a ficção no livro em estudo. Nos seus últimos dias, muito pressionado, divide seus vários imóveis entre sua esposa e filhos, deixando a casa em companhia da sua filha mais jovem. Em uma cena em que a vida imita a arte, morre na mesma estação de trem em que Anna Karenina se joga nos trilhos. Ele, porém, morre em decorrência de problemas pulmonares, pois seu estilo de vida levava-o a passar muito frio, nos invernos rigorosos da antiga Rússia.

**O diabo e outras histórias** traz narrativas mais curtas, neste caso, contos como “Três mortes”, “Kholstómer” e “Depois do baile”; e mais longas, como novelas, “O diabo” e “Falso Cupom”. As novelas possuem inúmeros personagens, com fragmentos numerados em números romanos. “O diabo” possui XXI fragmentos e as duas variantes de seu final. Já “Falso Cupom” se divide em duas partes, as duas iniciadas com números romanos, sendo a primeira com XXIII fragmentos e a segunda com XX. Os nomes dos personagens, em geral, são abreviados, o que torna ainda mais difícil seguir o percurso da narrativa e acompanhar cada um desses personagens, em meio a inúmeras histórias que se misturam, todas elas, em algum momento, em contato, dentro do enredo.

Neste estudo, vamos analisar os textos mais longos da coletânea, “O diabo” (1889) e “Falso Cupom” (1904)<sup>32</sup>, com vistas a perseguir a ideia de *mal*, que foi retratado em cada um deles. Cumpre adiantar que o *mal*, nessas duas novelas, respectivamente, está relacionado aos

---

<sup>29</sup> Nessa época, alguns de seus escritos refletem esse estado de espírito religioso: *Crítica da Teologia Dogmática* (1880), *Que é a minha fé* (1880) e *O Reino de Deus é dentro de nós* (1891).

<sup>30</sup> Mohandas Karamchand Gandhi (1869-1948) foi advogado, nacionalista, anticolonialista e especialista em ética política indiana. Em sua época, foi líder revolucionário ao usar resistência não violenta para liderar a campanha pela independência da Índia, então colônia do Reino Unido. Com a independência, Gandhi passou a ser uma referência de líderes e movimentos pelos direitos civis no mundo todo.

<sup>31</sup> Em 1862, casou-se com Sófia Andréievna Berns. Conforme a tradução, há variações na grafia do nome e do sobrenome usado por ela.

<sup>32</sup> A obra “Falso Cupom” foi concluída em 1904, mas publicada apenas após a morte do escritor, ou seja, 1910.

efeitos maléficis provocados por uma paixão avassaladora e de obsessão de um nobre por uma camponesa. Ainda, a um caso de falsificação, que impacta muitos indivíduos e suas famílias, levando-os a uma derrocada financeira, à prisão e alguns à morte. Nessas novelas, há reflexões sobre a vida, com discussões éticas e moralistas, levando o leitor a pensar e a refletir sobre a vida e seus acontecimentos. Igualmente, está muito presente à questão religiosa, na primeira novela, nas entrelinhas; na segunda, discute-se textualmente, ao longo dela.

O tradutor Paulo Bezerra (BEZERRA, 2020, p. 174), no posfácio da tradução, afirma que existem traços autobiográficos de Tolstói na narrativa “O diabo”, em que acontecimentos reais e um romance teriam sido colocados nessa narrativa. O referido romance do escritor com uma camponesa que residia em sua propriedade, intitulada Iásnaia Poliána, aparece tanto nas biografias de Tolstói como em seus diários. A camponesa chamava-se Aksínia e Tolstói nunca a esqueceu por completo, ficando uma situação *mal* resolvida até o fim de sua vida. A esse seu romance vivido na sua juventude, Tolstói agrega fatos e personagens de outra história real, do juiz Nikolai Nikoláiv Friederiks, morador de uma cidade chamada Tula, que tivera um romance com uma camponesa bela e jovem chamada Stiepanida Munitsina. Nesse caso real, o juiz mata com um tiro a amante. Friederiks foi julgado como uma pessoa com transtornos psíquicos e não foi preso, contudo, mais tarde, foi encontrado esmagado por um trem, provavelmente tendo cometido suicídio.

No caso de Tolstói, a esposa era conhecedora tanto do romance do marido como do filho ilegítimo, pois ela havia lido os diários dele antes do casamento. Sófia Behrs conheceu Aksínia pessoalmente, nas mesmas circunstâncias descritas na novela, ou seja, durante uma faxina coletiva na casa da fazenda do casal. Nos diários de Tolstói, ele retrata esses abalos e rompantes luxuriosos que o sobressaltam. Em passagens, também descreve que não conseguia derrotar a lascívia e a obsessão por mulheres (ERASSO, 2016, p. 177). Em outro diário, ainda, relata seus crimes, tais como matar na guerra e chamar para duelo outros homens; estar envolvido com a jogatina; castigar camponeses; e relacionar-se intimamente com as camponesas (ERASSO, 2016, p. 156).

Em resumo, a novela traz a história de Ievguêni Irtiéniev, bacharel em Direito, formado pelo Universidade de Petersburgo, que recebera uma herança do pai (uma aldeia inteira, com seus camponeses). Após isso, dedica-se totalmente com o intento de tornar tanto produtiva como lucrativa uma propriedade rural, abandonada há muitos anos. Ievguêni entrou em uma rotina de trabalho somente em companhia da mãe, assim, passou a sentir falta de sexo. Então, como não era casado, recorreu a um antigo empregado da fazenda e pediu que “providenciasse”

uma mulher para matar sua lascívia. Esse empregado, de nome Danila, leva-o até Stiepanida, mulher jovem, saudável e casada.

A intenção de Ievguêni era apenas fisiológica, pois, à época, acreditava-se que a abstenção sexual poderia levar a sérios problemas de saúde, no entanto, ele acaba se envolvendo com Stiepanida afetivamente. Assim, apaixonou-se de tal forma que apresentou sinais de obsessão pela jovem mulher. Ievguêni tenta se afastar de Stiepanida, mas os impulsos que o movem são arrebatadores, levando-o a um processo de não controle, de estar subjugado a ela e aos sentimentos que ela desperta nele. Para fugir à tentação que representa Stiepanida, Ievguêni casa-se rapidamente com Liza, mesmo assim, continua pensando nela. Após o casamento, a imagem da camponesa não sai de sua cabeça, e o desejo por ela é tão ardente que ele sai diversas vezes ao encontro dela. Ele crê que esteja sendo testado, para ver se cairá ou não em pecado, como se o pecado e a castidade disputassem seu corpo e sua alma.

Ao levar uma vida mais próxima do normal, dentro de suas condições psicológicas, ele cria uma espécie de duplo, um que resiste e outro que o impulsiona para Stiepanida. Esses dois seres que habitam em seu ser provocam agonia e conflito ao disputarem seu destino, um deles impele-o para a amante, para que consuma a traição à esposa; e o outro mandar a amante para longe, para outro lugar. Desse modo, entra em conflito entre a forte moral dele e da sociedade da época, em que a fidelidade deveria ser preservada, mesmo diante da forte e incontrolável atração que Stiepanida exercia sobre ele. Ser fiel ou não era o embate moral, e o ético era entregar-se ou não à paixão pela amante. Ele entra em um abismo, desse modo, não consegue sair desses dilemas éticos e morais, deixando-o em um frenesi, que vai tornando-se mais e mais obsessivo, até ele resolver erradicar o seu “problema”. Em seus delírios e rompantes, Ievguêni, acredita que Stiepanida é o diabo, que o tenta dia e noite.

Esses conflitos vividos por Ievguêni, as minúcias psicológicas descritas pelo narrador, tudo isso faz com que percebamos esse homem tensionando todo o tempo seus valores morais e éticos *versus* a paixão avassaladora que sente por Stiepanida. Nessa novela, temos um homem dividido entre servir a Deus ou ao Diabo, entregar-se a carne ou o espírito, agarrar-se a sanidade ou sucumbir a obsessão.

Neste caso, pode haver dupla resolução: erradicar o objeto da sua obsessão ou o obsessivo. E a novela traz esses dois finais ou um duplo final. Como essa novela foi reescrita, inicialmente, chamava-se “A história de Friederiks”, então, pode ser que Tostói tenha testado esses dois desfechos para sua narrativa e na publicação póstuma apareça o final duplo. O amor

de Tolstói por Aksínia também o acompanhou durante toda a sua vida, inclusive com um filho, que ele nunca reconheceu (TOLSTÓI, 2020, p. 175).

O *mal* na narrativa “O diabo” apresenta-se de muitas maneiras diferentes, pois Ievguêni era o senhor das terras, em que a camponesa não tinha muitas escolhas a não ser ceder ao seu senhor. Infere-se isso porque o marido sabe dos casos da mulher, inclusive com Ievguêni, no entanto, não faz objeção, podendo ser esse um “acordo velado” entre os camponeses e seus senhores. Neste caso, na narrativa, o senhor das terras é o *mal* para a camponesa e sua família. O *mal* também pode estar relacionado ao sentimento de posse de Ievguêni por Stiepanida, já que ela, ao que tudo indica, não se apaixona por ele, apenas se relaciona como já o fez com outros. Desse modo, talvez, esse desprendimento emocional e sexual de Stiepanida marque profundamente Ievguêni, pois invertem-se as posições de quem é o senhor e o servo. Assim, pode ser muito interessante observar que quem tem liberdade justamente é aquele que não é livre, ao tratar o relacionamento como parte de suas atribuições; e não é livre aquele que poderia sê-lo, ou seja, aquele que é o senhor, mas que não detém suas escolhas e seus destinos, que são regidos pela moral e pela ética daquela sociedade.

Outra face do *mal* refere-se ao adoecimento gradativo por uma paixão que se torna obsessiva e doentia. Observamos que Ievguêni tem sua vida marcada por esse encontro amoroso com Stiepanida. Assim, a partir disso, sua saúde mental é abalada por essa paixão obsessiva, levando-o à loucura, a acreditar que ela pudesse ser o próprio *mal*, tendo que extirpá-la.

A novela “Falso cupom”, como já dito, é uma narrativa longa, com diferentes núcleos e muitos personagens, contudo, em algum momento, as ações e os destinos se cruzam. A primeira parte apresenta a falsificação de um cupom de 2 rublos e meio, em que a dupla de falsários acrescentou o número 1 antes do numeral 2, ficando com um cupom de 12 rublos e meio (uma espécie de vale que poderia ser trocado por bens ou dinheiro, no caso, de haver troco para o comprador) por dois adolescentes. A escalada desses eventos gera consequências graves na vida dos adolescentes e de várias famílias daquele lugar.

Nesta pesquisa, vamos focar na primeira parte da novela justamente por tratar do *mal* e suas consequências, deixando de lado a segunda parte, referida apenas em alguns comentários que se mostrem relevantes para a discussão em tela. A narrativa apresenta cerca de trinta personagens, alguns somente são citados; outros fazem parte das ações que compõem o enredo. Na novela, o *mal* se inicia quando Fiódor Mikháilovitch Smokóvnikov, que era um homem rude, severo, presidente da Casa da Moeda, foi acusado pelo governador de procedimentos desonestos. Ao ser cobrado pelo filho Mítia (Dmítri Mikháilovitch Smokóvnikov), em relação

à mesada, recebida sempre no primeiro dia do mês, nega ao garoto um adiantamento para que ele quitasse uma dívida contraída com uma ida sua ao teatro. Na discussão, para ofender o filho, o pai diz que se ele continuar agindo assim, vai acabar se tornando um trapaceiro, ainda, chamado de vadio (TOSTÓI, 2020, p. 102). Esse *mal* que ele faz ao filho é determinante para que Mítia se junte a Makhin<sup>33</sup>, mais velho e experiente, que o influencia e convence-o a falsificar o cupom. O plano dos dois ginasianos, com idade entre 15 e 16 anos de idade, de falsificar o cupom e trocá-lo na loja de artigos fotográficos de Ievguiênia Mikháilovitch, concretiza-se. Na loja, estava a bondosa Mária Vassílievna, se deixou enganar e, ainda, devolveu o troco de dez rublos e uns trocados (TOSLTÓI, 2020, p. 106). O *mal* se instala na relação do casal depois da descoberta do engano e do cupom falso, assim, Mária Vassílievna é humilhada e maltratada pelo marido. Ela sente um ódio muito grande pelo marido e relembra alguns episódios, como quando a família dela fora contrária ao casamento, todos os maus-tratos e humilhações sofridos ao longo dos anos, assim, deseja que ele morra.

Desse modo, o *mal* recebido faz com Ievguiênia Mikháilovitch, que já tinha alguns desvios comportamentais como a agressividade e o vício em jogatina, planejasse repassar o *mal*, também, ao pagar uma carga de lenha, do camponês Ivan Mirónov, morador simples do campo, que revendia lenha na cidade. Ivan Mirónov recebe o falso cupom, dá o troco e tenta trocá-lo em uma estalagem na qual está hospedado. Nesse momento, o dono da hospedagem informa sobre a falsificação e chama a polícia. Na delegacia, ele faz o relato e vai acompanhado até Ievguiênia Mikháilovitch, que teria lhe passado o cupom. Este nega veementemente e ainda alicia o empregado Vassili para dar falso testemunho, incriminando Ivan Mirónov (TOLSTÓI, 2020, p. 110).

O *mal* aqui ganha maior dimensão na escalada, pois, do falso cupom, agora já temos um falso testemunho e um inocente preso. Ivan Mirónov livrou-se da cadeia corrompendo o chefe de polícia, que aceitou cinco rublos para soltá-lo. Quando chegou na cidade, tinha vinte e cinco rublos, agora, voltava para casa com apenas sete rublos. Ficou sem o falso cupom e, bêbado, retornou para casa, onde a mulher grávida e doente o esperava. Ivan resolve queixar-se a um advogado, que, prontamente, o atende e vai aos tribunais.

Ievguiênia Mikháilovitch e Vassili, que ganhou mais dez rublos para mentir no tribunal, continuaram sustentando a mesma história. Cabe aqui frisar que o zelador Vassili jurou sob a

---

<sup>33</sup> Makhin forma-se em Direito, tornando-se juiz de instrução no distrito onde Stiepan Pilaguiênchkin estava sendo julgado e corteja uma bela jovem chamada Liza Ieropkina, que se converte ao cristianismo, após isso, tenta dividir suas terras com os camponeses.

cruz e o evangelho dizer a verdade. O juiz negou a demanda de Ivan Mirónov e o condenou a pagar as custas judiciais de cinco rublos. Desse modo, pode-se verificar uma crítica de Tolstói não só à polícia corrupta como também ao judiciário, que, neste caso, não restitui a verdade e a justiça.

Após o incidente do falso cupom e do falso testemunho, Vassili se convenceu de que não havia leis e de que poderia ganhar dinheiro desonestamente. A partir disso, começou a roubar nas compras, roubar dinheiro e objetos dos inquilinos do seu patrão, até surrupiar o porta-moedas de Mikháilovitch. Foi flagrado e despedido, após, foi para outro emprego, repetiu o roubo, foi espancado pelo patrão e mandado embora. Na primavera, Vassili saiu de Moscou a pé, rumo ao lugarejo no qual vivia o pai e a esposa.

No fragmento IX, os personagens Vassili e Stiepan Pielaguiêiuchkin aparecem na mesma ação quando se cruzam no enredo da novela. Stiepan Pielaguiêiuchkin, o protagonista, é empregado de Piotr Nikolaievitch Svientitski, um homem bom e justo, que teve cavalos roubados por Vassili, em sua propriedade. A fazenda de Piotr Nikolaievitch Svientitski era considerada modelo, em que os empregados eram tratados muito bem, com pagamento em dia, boa alimentação e moradia.

Em uma manhã, Piotr Nikolaievitch Svientitski descobre que teve três cavalos roubados, dando queixa à polícia, colocou seus homens em busca dos ladrões, entre eles, Stiepan Pielaguiêiuchkin. O autor do roubo foi Ivan, pois havia trabalhado para Piotr Nikolaievitch Svientitski e conhecia bem a rotina e os hábitos da fazenda. Após roubar os cavalos, vendeu-os. Depois desse dia, Ivan passou a andar com ciganos e ladrões de cavalo, tornando-se, assim, um conhecido ladrão.

Como não descobria quem era o ladrão, Piotr passou a desconfiar de Prochka, que, na verdade, estava, na noite do roubo, com sua namorada, contudo, não podia delatá-la, então, ficou como principal suspeito. Um dia, trocou meia medida de aveia por bebida, sendo flagrado pelo patrão, então, foi condenado a três meses de prisão. Depois disso, torna-se um mau elemento e passa a roubar roupas, fato que o leva de volta para a cadeia. E, como Piotr, que era um excelente patrão, não descobriu quem era o ladrão, passou a ter rancor, quase ódio, dos seus empregados e, por isso, começou a oprimi-los.

Outro caso de maldade explícita foi o de Mária Vassílievna, a mulher de Ievguiênia Mikháilovitch, visto que não conseguiu esquecer ou perdoar os ginasianos que a enganaram. Certa vez, na rua, ela encontrou Mítia, seguiu-o até chegar à escola. Desejava ver o diretor e fazer o relato, mas encontrou apenas o professor de catequese, Mikhail (chamado de Missal)

Vvedianski, para quem contou o episódio. Este, por sua vez, tinha problemas com o pai de Mítia, então, resolveu arquitetar uma vingança contra a família. Fez o relato na aula de catequese e pediu para que o culpado se delatasse. Por sua vez, a mãe de Mítia, depois de ter arrancado a verdade do filho, correu até Mária e a subornou com doze rublos e meio para calar-se sobre o nome do estudante que havia a enganado. Ao filho, disse que deveria negar toda e qualquer participação no episódio. Diante disso, Fiódor, pai de Mítia, foi queixar-se ao diretor sobre o ocorrido e relatar o comportamento do professor de catequese. Após uma acalorada discussão com o pai de Mítia e o diretor, ele abandonou o colégio e tomou hábito de monge, sob o nome de Missail.

Frise-se que os primeiros que receberam o falso cupom lucraram com o fato, tanto Mária como Ievguiênia Mikháilovitch, visto que receberam em dobro, sempre de modo escuso, ele comprando lenha e lesando o aldeão, ela recebendo suborno para não delatar Mítia. Assim, tanto ética como moralmente, aqui, o casal mostra-se como o *mal* social, pois além de corromper outros à sua volta, fazem circular o próprio *mal*.

Novamente, entra em cena Vassili e sua escalada rumo ao *mal*. Depois de ser vigia de um pomar de maçãs, vendo a vida luxuosa dos patrões, resolveu voltar a Moscou. Desse modo, com soldados beberrões, resolveu saquear a loja do homem que o pegou roubando e o espancou no passado. Roubou 370 rublos, entregando 100 para cada comparsa, o restante levou consigo e rumou para outra cidade.

Já Ivan Mirónov tornou-se um ladrão de cavalo bem-sucedido. Escolhia sempre latifundiários para roubar, quando não havia, roubava dos camponeses mesmo. Até mesmo Afímia, que o censurava, agora com o dinheiro, vivia satisfeita e tinha até orgulho do marido. Da aldeia até o distrito, quando acontecia algum roubo, todos sabiam que era Ivan o responsável, mas ninguém ousava denunciá-lo, porque tinham medo. E, quando acontecia, subornava autoridades e saía limpo da história. Certo dia, Ivan mandou Guerássim roubar dois cavalos e escondê-los em um bosque. Um guarda encontrou Guerássim e os cavalos, depois da confissão, chamou reforço na cidade e uma cilada foi armada para Ivan. Dessa forma, ele foi preso e levado para a aldeia. Na manhã seguinte, foi interrogado e espancado. Eram muitos os homens que batiam em Ivan, de toda a comunidade rural, mas como ele não falava nada, não dizia onde estavam os outros cavalos roubados, em outras ocasiões, acabou irritando Stiepan, que, com uma pedra o matou. Ele contou que as autoridades não faziam nada, não investigavam, e Ivan causava a ruína de muitos ao levar o único bem das vítimas.

Os assassinos de Ivan foram presos e julgados, a pena maior caiu sobre Stiepan, que havia esmagado sua cabeça com a pedra. Ele contou em detalhes ao promotor sobre a morte e suas razões. Cumpriu um ano de prisão, além disso, quando tentou matar o cozinheiro da prisão a machadadas, precisou cumprir mais um ano. Ao ir para a prisão, a mulher e os filhos de Stiepan passaram necessidades e tiveram que pedir esmolas. A mulher morreu e sua casa foi tomada. Ao sair da prisão, já não tinha mais para onde ir, mesmo assim, rumou para sua antiga casa.

Stiepan, a caminho de casa, resolveu pernoitar na estalagem de um conhecido, acabou matando o tal conhecido e sua esposa com uma machadinha, levando todo o dinheiro consigo. Na cidade provincial, vivia outra futura vítima de Stiepan, Mária Semiónovna, viúva, cerca de cinquenta anos, magra e envelhecida, sustentava, com sua pensão de 250 rublos, toda a família, no caso, seu pai, um velho bêbado; a sua irmã; o marido da sua irmã e seu sobrinho. Além disso, ela fazia todo o serviço da casa, cozinhava e lavava. Era xingada e agredida por todos, suportava calada e submissa, ainda arrumava tempo para ajudar os pobres e doentes. Em determinado tempo, ela contratou os serviços de um alfaiate da aldeia, para algumas reformas. O alfaiate Coxo (não é nomeado) conviveu uma semana com Mária, nesse período, ele refletia sobre a vida enquanto ouvia Mária falar sobre as escrituras. Certo dia, ela leu o Sermão da Montanha, do Evangelho, e essas palavras afetaram profundamente o homem. Voltou para casa e continuou a pensar no que ouvira.

O alfaiate coxo ganhou sociedade em umas terras, então, indicou que deveriam ser divididas em partes iguais entre os camponeses. Ainda, falou sobre o Evangelho e convidou os presentes até sua casa para que, juntos, pudessem ler e interpretar a escritura. Desse modo, junto com Ivan Tchúiev, um grupo de pessoas abandonou o fumo e as bebidas. Também, pararam de brigar, de maltratar uns aos outros, ainda, entregaram os santos ao *popes*<sup>34</sup>, não mais ficando com eles. O sacerdote local ficou apavorado com o rumo das coisas e informou o prelado que enviou Missail para intervir na comunidade. Ao final, Tchúiev foi condenado por corrupção e blasfêmia, recebendo como pena o exílio. Padre Missail, pelos serviços prestados à igreja, foi nomeado arquiandrita<sup>35</sup>.

Stiepan toma gosto pela violência, por matar pessoas, não sente pesar, pena ou assombro; ao contrário, sente prazer ao lembrar do ocorrido, “[...] para Stiepan a lembrança

---

<sup>34</sup> Designação popular de um pároco, sobretudo na Rússia e nos Balcãs.

<sup>35</sup> É uma espécie de membro superior de um mosteiro de rito oriental que recebe a benção do patriarca ou bispo local.

daquele assassinato não só não era desagradável como ele ainda recordava a chacina várias vezes ao dia” (TOLSTÓI, 2020, p. 133). Ainda, sentia um grande prazer em “[...] pensar que podia fazer a coisa tão bem-feita, com tamanha habilidade que ninguém descobriria nem impediria de repeti-la com outras pessoas” (TOLSTÓI, 2020, p. 133).

Ao rumar para sua cidade, Stiepan visita um conhecido carroceiro para pernoitar, como não o encontra, fica conversando com a mulher do homem e resolve matá-la. Assim, como os filhos gritam, mata-os também. No outro dia, encontra casualmente Mária Semiónovna, e seu olhar o assusta, mesmo assim, planeja entrar na casa para roubar o dinheiro que ela teria recebido da pensão. Ele sabe disso porque ouviu uma conversa dela na rua com um conhecido. Então, ele segue-a até a casa e prepara-se para invadi-la. Na invasão, mata a irmã, o cunhado e Mária, mas ela diz: “Oh, que grande pecado. O que é isso? Tenha pena de si mesmo. Você arruína outras almas, e arruína ainda mais a sua [...]” (TOLSTÓI, 2020, p. 134).

Em síntese, é o *mal* provocando ainda outros males, tornando-se um *mal* maior, conforme observa-se a partir dos fragmentos da novela, ao longo dessa reflexão. Em um raciocínio raso, podemos pensar que uma grave travessura de meninos ganhe os tribunais e acabe com a vida de muitos inocentes. Ressalta-se que esse *mal* afeta muitas pessoas mesmo que não tenham tido contato direto com o cupom falso. A segunda parte apresenta os destinos marcados pelo cupom falso e os jovens, agora adultos, a vida criminosa de Stiepan, que assassina uma mulher bondosa, vai preso e essa vítima passa a persegui-lo nos sonhos. A partir desse momento, Stiepan começa a ler o Evangelho para se livrar do tormento causado pela mulher. Então, ocorre a conversão do homem bárbaro e criminoso, além dele, várias outras personagens são impactadas, também, pelo cristianismo, como o carrasco. Nessa segunda parte, também há mudança de cenário; no primeiro, o espaço e o ambiente é o da cidade, no segundo, é o do campo. Nessa novela, Tolstói aborda temas como o perdão, a revolta contra a religião e o judiciário, que, muitas vezes, não faz justiça, estabelecendo apenas o que já é de praxe, que os ricos sejam tratados de forma diferente em relação aos homens do povo. E, quanto à religião, Tolstói, nessa obra, critica abertamente o teor diverso das escrituras vivido pelas pessoas do clero do catolicismo ortodoxo, os conchavos políticos, os interesses monetários, em vez de abordar o evangelho e a conversão de pessoas para a fé e não a igrejas.

A novela tolstoniana foi adaptada para o cinema com o título “O dinheiro” (1982)<sup>36</sup>, do cineasta francês Robert Bresson. O enredo é muito próximo ao do livro, apenas transpõe-se o

---

<sup>36</sup> Recebeu prêmio Festival de Cannes (1983) por melhor Diretor e indicação de melhor som.

espaço da Rússia do Século XIX para a Paris do Século XX. Assim como no livro, a linha condutora da narrativa é a falsificação; na novela, é um cupom; e no filme, uma nota falsa de 500 francos<sup>37</sup>. Nesses casos, o cupom/nota circula em várias mãos até chegar em Ivan Mirónov; no filme, Ivon (Christian Patey), um jovem trabalhador, que é acusado pela falsificação e acaba preso, tendo toda sua vida modificada.

Um fato muito curioso nessa novela é o protagonista, já que, em um primeiro momento, acredita-se que seria Ivan Mirónov o camponês,<sup>38</sup> que fora enganado pelo dono da loja de artigos fotográficos. No entanto, no fragmento IX, da parte 1, Stiepan Pielaguiêuchkin vai tomar forma de fato como protagonista, mas ele será o protótipo do *mal* a partir do fragmento XV, inclusive assassinando Ivan com uma pedrada na cabeça, durante um interrogatório sobre roubo de cavalos; além de mais cinco pessoas, dentre elas, a mulher bondosa, que o atormenta e torna-se a causa de sua conversão ao evangelho. Na segunda parte, já cristão (uma espécie de evangelho primitivo), torna-se um outro ser humano e prega o evangelho para outros. A novela acaba justamente no encontro entre Mítia Smokovnikov e Stiepan Pielaguiêuchkin. Mítia, agora engenheiro de minas, recebeu a recomendação do diretor das minas para levar o forçado Stiepan, que cumpria pena nas minas da Sibéria como companhia em uma viagem. Quando questionado, neste caso, se não seria perigoso levar um prisioneiro como companhia, o diretor respondeu que ele havia matado seis pessoas, mas que era um santo homem. Nessa viagem, Stiepan contou toda a sua vida para Mítia, bem como as razões que o moviam em sua existência. Esse testemunho de mudança pela fé, de retomada enquanto ser humano, marca profundamente Mítia, a ponto de ele desistir da vida mundana que vivia, sendo que, a partir daquele dia, iria comprar uma fazenda, casar-se e servir ao povo. Deu início a essa transformação de vida quando se reaproximou e visitou o pai, que, primeiro, debochou do filho, mas, em seguida, lembrou-se do quanto fora culpado perante o filho.

Stiepan tem sua vida transformada também pelo falso cupom, mas o encontro com a mulher bondosa e o contato com o evangelho na prisão foram os pilares dessa mudança, tanto que ele se torna símbolo de amor, da bondade e adepto da não violência.

Tolstói era reconhecido principalmente como filósofo e por seus escritos políticos, o que lhe rendeu certo *status* em sua época, bem como muitos seguidores. No entanto, sua defesa da religiosidade, independentemente da igreja oficial, e uma crítica ferrenha à polícia, ao

---

<sup>37</sup> Esse valor convertido para o atual euro equivale a 2,04 euros. E, em moeda brasileira, equivale, mais ou menos, a R\$ 14,85 centavos de reais.

<sup>38</sup> Os camponeses ou os homens rústicos do campo recebem a nome de mujique.

judiciário, à sociedade de seu tempo, tudo contribuiu para que tenha se tornado um escritor polêmico e um pacifista que não desejava servir a governo algum.

### 3.4 O *mal*: a literatura como doença, em *El mal de Montano*, de Vila-Matas

Temos outro exemplo sobre o *mal*: a ideia da literatura como doença, que foi abordada no romance em **El mal de Montano**, de 2002, do catalão Enrique Vila-Matas, nascido em Barcelona, em 1948. Atualmente, é um dos mais aclamados escritores europeus, com vários prêmios e menções honrosas<sup>39</sup>. A obra **El mal de Montano** foi traduzida para mais de 27 idiomas, dentre eles, o português, com o título **O mal de Montano**, em 2005, pela Editora Cosac Naify.

**El mal de Montano** é um romance híbrido e fragmentado, divide-se em cinco partes: a primeira, **El mal de Montano**, título homônimo; a segunda, **Diccionario del tímido amor a la vida**; a terceira, **Teoría de Budapest**; a quarta, **Diario de un hombre engañado**; a última, **La salvación del espíritu**.

Trata-se de uma obra que abarca vários gêneros em suas páginas, tais como a autobiografia, o ensaio teórico e crítico, a enciclopédia de autores (uma espécie de dicionário de autores e obras), a conferência e a autocrítica. Todos esses gêneros se misturam e compõem essa intrigante obra, que traz algumas reflexões sobre o ato de ler e seus leitores, o ato de pensar e de escrever literatura, sobre a criação literária, especialmente ao escrever em diálogo sobre escritores e obras já existentes. Por isso, mas, certamente, não apenas por essas razões, torna-se uma obra difícil, provocativa, visto que combina criação ficcional com citações diretas de escritores e obras, de diferentes períodos históricos e estéticos. Destes, alguns são reais e outros são inventados, marcando profundamente a relação entre a narrativa (também chamado por ele de bosque) e o leitor, nesse caso, um leitor-modelo.

Vila-Matas, ao longo da narrativa, vai deixando pistas, chaves de leitura (escondidas), que prescindem um leitor-modelo, consciente do jogo da ficção, e que participe do pacto entre autor-modelo e leitor-modelo, nas palavras de Umberto Eco (1994).

O protagonista é um narrador-personagem, crítico literário e escritor de ficção, não nomeado, morador de Barcelona – Espanha. Ao ocultar essa identidade do narrador, abre-se a

---

<sup>39</sup> Seus maiores sucessos de crítica são **El mal de Montano** (2002), **Paris não tem fim** (2007) e **Suicídios Exemplares** (2009).

possibilidade de ele ser muitos (duplos), em que em algumas partes da narrativa usa um pseudônimo, Rosário Gironde, sua suposta mãe. O narrador protagonista, pai de Miguel de Abriles Montano (chamado apenas de Montano), estão ligados à literatura e sofrem do *mal* de Montano. Durante a viagem e a visita ao filho, o narrador descobre que está sofrendo de uma patologia, sofre do *mal* da literatura, em que sua vida está amalgamada à ficção e quer distanciar-se dela durante alguns dias em que está em Nantes – França. Já seu filho, igualmente, sofre do mesmo *mal* da literatura, entretanto, de modo inverso, pois ele quer voltar a ela, ou seja, voltar a escrever. Por isso, no romance, considera-se como “sofrendo do *mal de Montano*” todo aquele que sofre a *doença da literatura* ou o *mal da literatura*.

O narrador protagonista inicia escrevendo um diário, já de início o leitor percebe que se trata de uma narrativa, na qual o narrador busca um meio de começá-la. Esse narrador vai se duplicando em outros escritores, tais como Justo Navarro e Julio Arward. Estes, por sua vez, duplicam-se em Montano.

O narrador ao iniciar a sua narrativa (inicialmente um diário e na verdade está escrevendo um romance, conforme descrito nas páginas 30, 100 e 192-193), intitulada **El mal de Montano**, título homônimo ao livro escrito por Vila-Matas, o escritor real. O narrador, ao escrever seu romance, cita trechos da própria narrativa que escreve e, ao mesmo tempo, combate os *inimigos da literatura*, os quais são chamados por ele de *os escritores medíocres*, *a literatura de massa* e *o mercado editorial*. O narrador considera e teme que esse trio junto poderá matar a literatura.

Nesse viés, o narrador, ao sofrer do *mal* de literatura, descobre que seus diálogos são citações e que fatos e pessoas de sua vida cotidiana lembram alguns trechos de obras da literatura clássica.

Eu sou um sofredor de literatura. Se continuar assim, pode acabar me engolindo, como um boneco inanimado em um redemoinho, até me perder em suas regiões sem limites. A literatura me sufoca cada dia mais, aos cinquenta anos, me angustia pensar que meu destino é acabar virando um dicionário ambulante de citações (VILA-MATAS, 2002, p. 16, 17 Tradução nossa)<sup>40</sup>.

Nesse contexto, o narrador, ao considerar-se doente de literatura, vai tecendo diálogos e citações diretas a inúmeros escritores de ficção, a teóricos da literatura (especialmente críticos literários) e a algumas de suas obras. A seguir, alguns exemplos de referências: William

---

<sup>40</sup> Soy un enfermo de literatura. De seguir así, ésta podría acabar tragándome, como un pelele dentro de un remolino, hasta hacer que me perda en sus comarcas sin limites. Me asfixia cada día más la literatura, a mis cincuenta años me angustia pensar que mi destino sea acabar convirtiéndome en un diccionario ambulante de citas.

Faulkner: “Um romance é a vida secreta de um escritor, o irmão gêmeo sombrio de um homem”<sup>41</sup> (VILA-MATAS, 2002, p. 16 Tradução nossa); uma referência ao escritor e teórico argentino Ricardo Piglia<sup>42</sup> (1941-2017), que, em 1968, foi diretor literário da editora *Tiempo Contemporáneo*, organizador da coleção de romances policiais chamada *Série Negra*, a partir de então disseminados na Argentina como: Dashiell Hammet, Raymond Chandler, David Goodis, Horace McCoy, Brett Halliday, Eric Ambler, entre outros.

No romance, a citação de Piglia diz que “recordar con una memoria extranã es una variante del doble, pero es tambien una metáfora perfecta de la experiencia literaria”<sup>43</sup> (p. 16); aos poemas de Pablo Neruda e seu amado Chile (p. 45); a Charles Baudelaire e seus poemas (p. 59); e a referência à obra **Moby Dick**<sup>44</sup>, romance escrito em 1851 (VILA-MATAS, 2002, p. 46), em que um marinheiro narra a busca do capitão Acab (ou Ahab), com seu navio *Pequod*, por Moby Dick (um cachalote branco), para concretizar seu ato de vingança contra aquele que arrancou uma de suas pernas, em encontro e embate anterior. Igualmente, para o narrador protagonista de Vila-Matas, as pessoas com as quais convive lembram personagens como Hamlet (p. 21), pois, ao ouvir o relato do filho, lembra-se de um conto de Jorge Luis Borges<sup>45</sup>, intitulado **A Memória de Shakespeare**<sup>46</sup>(1983), em que o protagonista borgiano da narrativa se une com a consciência de Shakespeare<sup>47</sup> enquanto escreve o segundo ato de **Hamlet**; nessas inferências, figuram ainda Twain e Kafka, em que o primeiro se infiltra na memória literária do segundo (p.76), entre tantas outras referências e citações diretas a obras e autores.

Já o filho do narrador, Montano, é acometido por bloqueio de escrita. O narrador chama essa condição de paralisia literária:

Hoje, na casa de Montano aqui em Nantes, depois de confirmar que ele está passando por dificuldades com sua paralisia literária, tentei diverti-lo contando-lhe todas essas histórias de duplos e duplos de duplos. – Há coincidências e coincidências – me disse meu filho – com as quais você morre de rir e há coincidências e coincidências com as

<sup>41</sup> “Una novela es la vida secreta de un escritor, el oscuro hermano gemelo de un hombre”.

<sup>42</sup> PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Barcelona: Anagrama, 2000.

<sup>43</sup> “Lembrar com uma memória estranha é uma variante do duplo, mas também é uma metáfora perfeita para a experiência literária” (Tradução nossa).

<sup>44</sup> O romance **Moby Dick** é um clássico da literatura, do escritor americano Herman Melville (1819-1891), conhecido sobretudo por seus escritos com pano de fundo aventuras marítimas, como o citado Moby Dick, um cetáceo, da mesma família das baleias.

<sup>45</sup> Jorge Luis Borges (1899-1986) nasceu em Buenos Aires – Argentina, e faleceu em Genebra – Suíça. Consagrado como um dos maiores escritores da América Latina e ocidentais do século XX, especialmente por se dedicar ao realismo mágico nos anos 1960, já que muitos consideram-no como o precursor desse tipo de escrita literária.

<sup>46</sup> É um conto que dá título homônimo ao livro **A memória de Shakespeare e nove ensaios dantescos**, de Jorge Luis Borges.

<sup>47</sup> No conto Hermann Soergel, um pesquisador shakespeareano encontra-se com um homem misterioso chamado Daniel Thorpe, que, na ocasião, afirma ter a memória do escritor inglês e que pode transferi-la a quem quiser. Não sabia Soergel que se tratava de uma maldição.

quais você morre. – Essa frase não é do Justo Navarro? E também de Julio Arward, que recentemente plagiou em um artigo que você pode não ter visto. Montano de repente tem uma grande expressão de angústia. “Todo mundo escreve”, disse ele. (VILA-MATAS, 2002, p. 18 Tradução nossa)<sup>48</sup>.

As constantes ligações com Borges, na obra de Vila-Matas, ocorrem justamente porque o tema da biblioteca, da catalogação de obras e as infinitas referências a outros escritores e obras são constantes em sua escrita. Ou seja, que a ficção poderia ser criada com base em outras ficções. Podemos perceber que isso reverbera em Vila-Matas quando Montano se diz tomado (invadido) por inúmeras vozes literárias (duplos) que atrapalham a sua criação literária, que acabam contaminando seus textos. Diz:

Você deve estar pensando, disse-me Montano, que estou preocupado porque não escrevi nada desde que meu livro foi publicado. Mas as coisas não são exatamente assim. Não é que eu não saiba escrever, mas que a cada vez que tento escrever, sou tomado por ideias de outros, que se apoderam de meus pensamentos – ele fez ali um gesto muito teatral –, e então a verdade é que não há ninguém que escreve (VILA-MATAS, 2002, p. 18 Tradução nossa)<sup>49</sup>.

Após Montano escrever seu romance sobre escritores que paravam de escrever, sucumbiu também ao *mal* e parou de produzir literatura. No entanto, Vila-Matas, o escritor real, escreveu o romance **Bartleby e companhia**<sup>50</sup>, lançado em 2000, em que faz uma lista de escritores reais e fictícios, que, por algum motivo, decidem que não querem mais escrever literatura e abandonam o ofício. Então, Vila-Matas, o escritor real, cria um narrador-personagem que tem um filho chamado Montano, que escreve um livro idêntico ao seu, ou seja, sobre escritores que decidiram parar de escrever. Essa é uma das razões pelas quais Vila-Matas é tão conhecido, por apagar algumas das fronteiras entre ficção e realidade, algumas vezes, trazendo *o real* para dentro da literatura. Conforme dito pelo narrador, “enquanto o escritor escreve para saber o que é literatura, um crítico trabalha no interior dos textos que lê para reconstruir a sua autobiografia” (VILA-MATAS, 2002, p. 107). Também, ironicamente, esse

---

<sup>48</sup> “Hoy, en casa de Montano aquí en Nantes, tras confirmar que lo está pasando mal con su parálisis literaria, he intentando divertirlo contándole todas estas historias de dobles y de dobles de dobles.- Hay coincidencias y casualidades --me ha dicho mi hijo - con las que te mueres de risa y hay coincidencias y casualidades con las que te mueres. --No es de Justo Navarro esa frase? Y también de Julio Arward, que la plagió hace poco en un artículo que tal vez no has visto. Montano se ha quedado de pronto con una gran expresión de angustia. “Todo el mundo escribe”, ha dicho”.

<sup>49</sup> “Estarás pensando --me ha dicho Montano-- que ando preocupado porque ya no escribo nada desde que publicara mi libro. Pero las cosas no son exactamente así. No es que no pueda escribir, sino que cada dos por três soy visitado por ideas de otros, ideas que me llegan de improviso, que me vienen de fuera y se apoderan de mi cerebro --ha hecho ahí un gesto muy teatral, y así la verdad es que no hay quien escriba”.

<sup>50</sup> O adjetivo utilizado no título retoma a obra **Bartleby, o escrivão**, de Herman Melville. Os *bartlebys* são seres que vivem em uma profunda negação do mundo, quase paralisados diante de todos os ‘nãos’ que dão a todos a sua falta. Sua lógica é “não fazer ou não ser algo”.

narrador fornece uma chave de leitura interessante ao dizer que “se apresentará tão fracionada como minha personalidade, que é plural e ambígua e mestiça e basicamente é uma combinação de experiências (minhas e de outros) e de leituras” (VILA-MATAS, 2002, p. 107).

Assim, os estudiosos veem **El mal de Montano** como uma continuidade de outra obra sua intitulada **Bartleby e companhia**, em que Vila-Matas trabalha com a negação da literatura. O protagonista é um escritor que escreveu apenas um livro, sendo que, depois de 25 anos, resolve escrever um diário com pessoas adeptas do não, ou seja, os *bartlebys*. Neste caso, no primeiro livro citado, temos o *mal* como a doença de viver no mundo paralelo da literatura e o mundo real impregnado, que ecoa também na literatura; no segundo, é com o não, com a negação, em que coleciona notas de rodapé de um texto inexistente. Esse livro (uma espécie de diário) que ele escreve é para apresentar a outros escritores, outros ‘não escritores’ como ele, que foram escritores, mas que não escrevem mais.

Nos dois livros de Vila-Matas, a literatura é o *mal* ou torna-se o *mal* dos escritores. Nessas obras, os escritores colocam-se como ‘doentes de literatura’, sendo seres que orbitam em torno da falta de inspiração, da paralisia diante de tantas obras e autores, em que ‘quase’ tudo já foi escrito; fraude, em que o escritor copia ou tem suas ideias copiadas por outros escritores; bloqueios e medo de escrever, visto que, assim, poderá eternizar seu fracasso.

Nas duas obras, **El mal de Montano** e **Bartleby e companhia**, aparecem esses elementos, então, o *mal* – ou doença da literatura – faz com que o escritor desista ou pense em abandonar seu ofício. São obras em que o *mal* da literatura assombra seus protagonistas, em que mal-estar ou crises éticas são pontuadas, já que os escritores lidos (os clássicos da literatura) tomam suas mentes com excessivas vozes, acabando por contaminar seus escritos, paralisando-os, deixando grandes e intermináveis pausas e deixando-os afetados pelo *mal* da literatura.

O *mal* da literatura também ecoa na falta de ‘novidade’ ou de ‘rupturas’ na literatura, em que todas as fórmulas, invencionices, gêneros, temas, já estão presentes na literatura universal. Então, sobre o que escrever e como escrever? Em Vila-Matas, não há respostas. Além de abordar sobre os limites da criação artística e de como estes podem ser paralisantes, ele aponta inúmeras possibilidades de que a literatura constantemente se reinventa. No final, o *mal* da literatura converte-se em bem, pois estar rodeado de literatura e ler, pode ser, sim, entrar e sair de um universo paralelo, igualmente, pode ser um ato de resistência diante de uma realidade tão difícil.

Na segunda parte da narrativa **El mal de Montano**, o narrador-personagem dá pistas de que, para além de escrever a narrativa, ainda deixa claro que está realizando alguns pontos de

contato com outra obra do próprio escritor real, no caso, Vila-Matas. Ainda, cita textualmente de onde retirou a ideia do filho que possui um bloqueio de escrita, como sendo da obra **O Aleph**<sup>51</sup> (1949), do argentino Jorge Luís Borges (1899-1986) (VILA-MATAS, 2002, p. 115). Vila-Matas supõe, nessa obra, um leitor-modelo na concepção de Eco, ao trilhar e acompanhar inúmeras referências a obras e a escritores, sempre com a intenção de abordar aproximações com seu livro e discutir o *mal* de literatura.

Assim, percebemos que o narrador-personagem tenta organizar uma espécie de dicionário de escritores que se dedicam à escrita do gênero diário. Desta forma, o narrador-personagem revela que é uma narrativa dentro de outra narrativa, ou um livro dentro de um outro livro, que, nesse caso, Montano, criado para trazer à tona o *mal* da literatura do narrador, não passa de um duplo dele. Diz: “Ser escritor é tornar-se um estranho, um estrangeiro: é preciso começar a traduzir a si mesmo. Escrever é um caso de personificação, de suplantação da personalidade. Escrever é personificar outro”<sup>52</sup> (VILA-MATAS, 2002, p. 18 Tradução nossa). Cumpre ressaltar que o narrador-personagem, ao não ser nomeado, pode querer indicar que haja muitos “duplos” dele (VILA-MATAS, 2002, p. 16). Especialmente, Montano, um personagem que faz vir à tona a doença literária e tenta tratá-la, à sua maneira, converte-se aqui em um *alter ego* do próprio narrador.

Durante a leitura de Vila-Matas, especificamente quando dialoga com suas obras ou com obras de outros escritores (alguns fictícios), o leitor é levado a percorrer diversos espaços, muitas vezes, sem saber exatamente por que o protagonista está ali e quais suas intenções. Assim, muitas vezes, o leitor anda em círculos, perdido entre tantas citações e personagens. Alguns personagens mentem, criam falsetes, interpretam teatralmente trechos de obras que se confundem com suas existências, mesmo ficcionais. São deixadas algumas ciladas ao leitor, falsas inferências, enigmas, às vezes, isso acaba ferindo o leitor mortamente, mexendo com seu brio enquanto leitor-modelo, nas palavras de Eco. Ainda, a narrativa é irônica ao destruir as certezas da própria literatura, ao colocá-la em cena e desnudá-la.

Desse modo, pode-se dizer que são vários os exemplos ao longo da narrativa, no entanto, um chama mais a atenção, especialmente por se tratar de uma ocasião em que o narrador vai

---

<sup>51</sup> É o décimo sétimo conto do livro homônimo **O Aleph** (1949), escrito e publicado por Jorge Luís Borges. O conto é narrado em primeira pessoa, com um narrador-personagem, nomeado Borges, mesmo nome do autor. No conjunto de narrativas que compõe o livro, Borges sugere imagens e espelhos onde o real confunde-se com a realidade.

<sup>52</sup> “Ser escritor es convertirse en un extraño, en un extranjero: tienes que empezar a traducirte a ti mismo. Escribir es un caso de impersonation, de suplantamiento de personalidad. Escribir es hacerse pasar por outro”.

jantar com Montano e sua esposa Aline, em um restaurante chamado de La Cigale<sup>53</sup>. Durante a conversa, Montano acusa-o de ter matado Maria, sua mãe (VILA-MATAS, 2002, p.33). Faz isso de forma tão agressiva, tão teatral, que lembrou Hamlet. Para o narrador, esse fantasma de Hamlet poderia ter por fim ajudar Montano a superar sua angústia de escritor que está com bloqueio de escrita, chamado por ele de *ágrafo trágico*.

Ele me respondeu como Hamlet, “eu pego sol o dia todo”, utilizando as mesmas palavras usadas pelo príncipe, e eu fui tirando as minhas conclusões. Ele poderia estar querendo vingança pela morte de sua mãe. Mais de uma vez, ele insinuou cretinamente que eu a havia matado. Mas talvez eu houvesse me enganado, e ele nem estivesse de fato pensando em Hamlet e simplesmente seu comportamento enigmático e inconstante se devesse a sua perplexidade desde que se tornara um *ágrafo trágico*” (VILA-MATAS, 2002, p. 31-32 Tradução nossa)<sup>54</sup>.

Ao ler a comparação de Montano com o príncipe Hamlet, o leitor faz várias inferências com relação ao assassinato, com a tomada de poder e do trono, com as palavras do fantasma e sua veracidade, ou não. Justamente por essa razão, Montano tenta acessar a consciência do pai para desvendar a morte da mãe. Neste caso, não há trono, mas pode ser lido como uma metáfora desse lugar ocupado pela escrita, bem como pela teoria que inspira tantas conspirações. Igualmente, é passível de leitura a loucura e a loucura fingida. Então, onde começa uma e termina outra? Montano, na narrativa, esconde-se por detrás de uma loucura fingida enquanto sai do foco, investiga os fatos e o assassinato de sua mãe, pelo menos assim considerado por ele.

Por meio de uma leitura atenta da narrativa, sabemos que o *mal* da literatura do narrador é agravado em contato com o filho Montano, em que adoecem e se adoecem mutuamente a cada encontro. Exatamente como o reino de Hamlet, em que as disputas, o poderio político e os conchavos davam o tom do dia a dia, e a questão da (des)confiança pairava sobre todas as relações, envenenando os relacionamentos. Esse é mal de Hamlet e o mal de Montano, em que ambos se refugiam na loucura fingida para que possam observar sem que sejam vistos, já que a sanidade não resguarda a invisibilidade.

---

<sup>53</sup> “La Cigale” é um conto de Anton Tchekhov, originalmente publicado na revista russa *Le Nord*, número 1 e 2, de janeiro de 1892. Neste conto, Tchekhov aborda a história de um jovem médico chamado Ossip Dymov, que trabalha arduamente para dar uma vida de luxo para Olga, sua esposa. Ela vive nos salões luxuosos e o trai com muitos amantes. Ele perdoa e trabalha. Certo dia, ele se contamina com um paciente e morre. Ao vê-lo morto, ela se dá conta dos sentimentos por ele e como ele se doava aos outros.

<sup>54</sup> “Me ha contestado como Hamlet “me da el sol todo el día”, lo mismo que dice el príncipe— y he atado cabos, al menos uno. Podía estar querendo vengarse de la muerte de su madre. Más de una vez había insinuado cretinamente que la había matado yo. Pero tal vez no había cabo que atar y él no estaba pensando em Hamlet ni en nada y simplemente su enigmática y voluble conducta no obedecía más que al desconcierto en el que se encontraba desde que llevaba una vida de *ágrafo trágico*”.

A morte também aproxima os dois personagens, Hamlet e Montano, pois, conforme explicitado pelo narrador, o tema mais tratado na literatura é a morte. Então, o narrador troca uma obsessão por outra, a primeira sendo a literatura, e a segunda é a morte.

O narrador, ao deixar Nantes, leva consigo o diagnóstico de sua doença “o *mal* de Montano” e dá início a um embate entre ele e a literatura. Esse embate alimenta a escrita de seu romance homônimo (VILA-MATAS, 2002, p. 101). Nesse momento na narrativa, surge inesperadamente um *alter ego* do narrador-personagem (p. 224-225), que é chamado de Tongoy, um homem feio, comparado a um nosferato<sup>55</sup>, mas extremamente culto e intuitivo. Ou ainda, pode ser o narrador testando ou construindo personagens, neste caso, especificamente elaborando Tongoy, com todas as suas características inquietantes. Em todo caso, Tongoy, em uma tentativa de livrá-lo do “*mal* de Montano” e da perseguição da “morte”, indica que ele canalize seu olhar e suas energias para outra preocupação: a morte da literatura (p. 39). Eis que surge, ainda, outra obsessão: livrar a literatura da morte.

Vila-Matas, ao escrever sobre o *mal* da literatura, sobretudo ao colocar seu narrador sofrendo desse mal, refere-se à obra **O livro por vir** (edição original de 1959), de Maurice Blanchot, que aborda a crise vivida pelos escritores modernos. No caso, daqueles que, ao buscarem a essência da literatura, paravam de escrever, por essa ser uma tarefa cíclica e infinita, assim como **Bartleby e companhia**, de Vila-Matas, publicado em 2000, pela Editora Anagrama.

[...] infiltra-se em minha memória Maurice Blanchot. Vejo-o na tarde em que disse estar farto de ouvir sempre as mesmas perguntas repetidas pelos jornalistas quando entrevistavam escritores. “Quais as tendências da literatura atual? A outra: “Para onde vai a literatura?”. A literatura vai para si mesma, para sua essência, que é o desaparecimento”, disse Blanchot, muitas tardes depois de ter dito que estava farto daquelas duas questões” (VILA-MATAS, 2002, p. 77-78 Tradução nossa)<sup>56</sup>.

Ainda, Vila-Matas, em sua obra de ficção, reforça a teoria de Blanchot: quando escritores buscam a essência da literatura, ela ruma ao seu desaparecimento, já que a arte literária inicia e termina no silêncio. Blanchot (2005, p. 303) ao questionar para onde vai a literatura nos diz que “Escrever sem “escrita”, levar a literatura ao ponto de ausência em que ela desaparece, em que não precisamos mais temer seus segredos que são mentiras, esse é “o

<sup>55</sup> Em geral, refere-se à representação de um vampiro e de um diabo, figuras ligadas ao mal, na sociedade ocidental.

<sup>56</sup> “[...] se infiltra en mi memoria Maurice Blanchot, le veo en la tarde en que dijo que estava hartu de oír siempre dos preguntas que repetian mucho los periodistas cuando entrevistaban a escritores. Una pregunta era: Cuáles son las tendencias de la literatura actual? La outra: Adónde va la literatura?”. La literatura va hacia sí mesma, hacia su esencia, que es la desaparición, dijo Blanchot muchas tardes Después de haber dicho que estaba hartu de aquellas dos preguntas”.

grau zero da escrita”, a neutralidade que todo escritor busca, deliberadamente ou sem o saber, e que conduz alguns ao silêncio”.

Os livros citados por Vila-Matas são os mesmos abordados por Blanchot, como Rousseau, Beckett, Kafka, James, Musil, Broch, Hesse, Borges, entre tantos outros. Assim, pode-se dizer que se trata de uma paródia literária das reflexões do crítico francês. Não queremos dizer com isso que Vila-Matas não esteja tratando de teoria literária dentro do seu romance de ficção, assim como muitos outros escritores já fizeram, tais como **O pêndulo de Foucault**, de Umberto Eco (1989), obra em que ele tensiona os limites entre história e criação. Contudo, deve ficar claro que nos interessa aqui justamente a mistura da criação ficcional com a teoria e crítica literária.

Ao longo do livro, descobrimos por meio do codinome que usa da mãe, Rosário Girondo, que o filho não existe, tampouco as viagens e alguns personagens. Textualmente, o narrador diz que os distintos personagens que fora, todos eles tinham em comum estar doentes de literatura e se agarrar a ela para sobreviver (VILA-MATAS, 2002, p. 245). Dessa forma, o leitor começa a imaginar em quantas outras ciladas já caiu durante a leitura. Se não há Montano, não há viagens, não há personagens, o que resta é um escritor tentando escrever uma obra, ora sendo um ágrafo trágico, outras vezes, tornando-se uma entidade que deseja desaparecer nas páginas do livro, o que, de fato, ocorre com as criaturas de ficção. Assim, é uma obra escrita dentro de outra obra. Todos e tudo está no mesmo nível dentro da narrativa, o mote da escrita, o narrador, os personagens, os escritores reais e ou fictícios e suas obras. Não recebem tratamento diferenciado, todos possuem a mesma importância e *status*.

As viagens imaginárias, os amigos imaginários, como Margot Valerí (p. 129) e Tongoy, apontam para ser *alter egos* do narrador, enquanto com Margot tenta afastar-se da literatura; com Tongoy, volta à literatura e assume um novo foco, a morte. Até mesmo Rosa, que pode ser lido como uma abreviação de Rosário, coincide com o ano de nascimento (1948) e com a cidade (Barcelona) do escritor real, Vila-Matas (p. 126). No entanto, embora sofra muitas mutações, esse narrador enfatiza que ele o é e sempre será personagem de si mesmo, sempre sofrendo do *mal* da literatura. (p. 245). Alguns personagens desaparecem ou mudam radicalmente, como Tongoy e Rosa – parte 3, em que, supostamente, Tolgoy e Rosa mantêm uma relação amorosa. Contudo, Rosa, agora, metamorfoseia-se em uma mendiga e assassina escritores, principalmente os de poesia. Tongoy escreve textos para conferencistas, portanto, alguém que escreve textos acadêmicos para outrem. Esse é um duplo do narrador, pois, anteriormente, ele menciona que se muta em conferencista. Evidencia-se que o narrador-personagem constrói

personagens, desmontando-os e remontando-os apenas com algumas características, outras vezes, negando a existência deles (p. 224). Igualmente, temos um narrador que todo o tempo tensiona o jogo entre verdade e ficção e o uso de máscaras, enquanto supostamente escreve uma obra.

Esse narrador propõe uma fusão do seu ser com a literatura (p. 193), neste caso, sua figura seria usada pela literatura, voltando a estar “doente do *mal* da literatura” (p. 159) por ser essa sua melhor parte, ou seja, o *mal* converte-se em bem, sendo bom e saudável estar amalgamado à literatura (p. 314).

### **3.5 Aproximações das obras *O Morro dos ventos uivantes*, *O diabo e outras histórias* e *El mal de Montano* com a área jurídica e as obsessões que causam o *mal***

As aproximações das obras ***O Morro dos ventos uivantes*, *O diabo e outras histórias* e *El mal de Montano*** com a área jurídica revelam-se de formas e graus distintos.

Em Brontë, observamos a presença de um advogado, Senhor Green, descrito como corrupto e interesseiro. No exercício profissional, ele falta com a ética e com o profissionalismo ao aceitar suborno de Heathcliff. Edgar Linton, em seu leito de morte, envia um mensageiro para solicitar, com urgência, a presença do advogado para que pudesse alterar o seu testamento, com vistas a dificultar que Heathcliff ficasse com sua herança. No entanto, Sr. Green, demora-se propositadamente, a pedido de Heathcliff, para não o alcançar com vida, dessa forma, não alterando o testamento. Posteriormente, ao visitar a Granja do Tordo, o advogado narra o desejo de Linton, cuidadosamente registrado no testamento, em que destina sua fortuna para sua única filha e herdeira Catherine Earnshaw Linton. Conforme já dito, como parte da trama e da vingança, o terrível e vingativo Heathcliff obriga a união dos primos Linton Heathcliff e Catherine Earnshaw Linton em casamento, ficando de posse das duas propriedades: Morro dos ventos uivantes e Granja do Tordo (BRONTË, 2019, p. 317).

Em Tolstói, na novela “O diabo”, o protagonista Ievguêni é bacharel em Direito, com grande possibilidade de uma carreira brilhante, já que teve “uma excelente educação de berço, um magnífico final de curso de Direito na Universidade de Petersburgo, as relações que herdara do pai recém-falecido com os mais altos círculos da sociedade e até mesmo a sua nomeação para um ministério [...]” (TOLSTÓI, 2020, p. 59). Tolstói, ao longo de sua escrita, vai tornando-se cada vez mais espiritualista, obcecado com o tema do *mal* e da forma como ele afeta todos, mas, sobretudo, os menos favorecidos socialmente. As pessoas mais humildes vivem o flagelo

do *mal* material e, ainda, a perpetuação do *mal* enquanto trabalhadores do campo, visto que são alvo do poder e da dominação, dos donos das terras. Por isso, a descrição de Ievguêni poderia dar a entender que ele fosse, enquanto conhecedor das leis, um elemento agregador, relacionando-se com todos a sua volta e se posicionando criticamente sobre a subjugação de trabalhadores pelos fazendeiros. No entanto, isso não acontece, visto que ele subjuga os camponeses, tendo-os em sua total subserviência, inclusive sexual, ao tomar uma camponesa casada como amante. Na novela “Falso cupom”, temos a presença das leis, do judiciário e as prisões. Nessa narrativa, a corrupção, o falso testemunho, a coação e compra de testemunhas, tudo isso enfatiza o poder do dinheiro quando usado como barganha para incriminar um inocente, levando aquele ato a uma sequência de fatos que geram uma escalada do mal. A lei e a justiça populares, longe dos tribunais, presentes nas comunidades, são aplicadas em alguns casos de forma brutal e de forma pública, como o linchamento de Ivan Mironóv, por exemplo. Durante a chacina, no tribunal camponês, Ivan diz “- Bárbaros, demônios, podem me bater, até matar. Eu não tenho medo de vocês. Foi então que Stiepan agarrou uma pedra de uma pilha a seu lado e quebrou-lhe a cabeça” (TOSTÓI, 2020, p.123). Esse crime e o ato de fazer justiça com as próprias mãos foram julgados, e Stiepan recebeu uma pena mais severa após as testemunhas confirmarem ter sido ele o autor do assassinato do ladrão de cavalos. Stiepan, em seu depoimento, durante o julgamento, afirma que teve vários cavalos roubados e que, apesar de ter dado parte na polícia, o chefe (*stanovói*) do departamento de polícia não o recebeu e não fez diligências para encontrar o ladrão. O promotor indaga qual o motivo de ter sido Stiepan o autor da agressão fatal. Ele, então, diz que foi a comunidade rural (*mir*) que decidiu e o agrediu, a ele coube só terminar de matar, já que estava sendo torturado. O juiz ficou surpreso diante da frieza e das declarações sem sentimento de culpa por parte do réu. Recebeu uma pena leve, apenas um ano de prisão. Após a voz de prisão, Stiepan se convenceu de que todas as autoridades, inclusive a policial e judicial, não mereciam mais o seu respeito, exceto *tsar* ou *czar*. A vida na prisão não foi boa para Stiepan, pois a cada dia ficava mais agressivo, sobretudo pela miséria da família e pela infidelidade de sua mulher. Por essa razão, certo dia, em um acesso de ira, quase comete outro assassinato, dessa vez, quase mata o cozinheiro a machadadas. Esse episódio dentro da prisão rendeu mais um ano de detenção (TOSTÓI, 2020, p. 123).

Em Vila-Matas, a aproximação com a área de Direito ocorre pela questão do plágio e da falsa atribuição de obras e de autores citados pelo narrador (VILA-MATAS, 2002, p. 15-17). Ao lado de grandes nomes da literatura, o narrador inclui personagens fictícias, alguns supostos amigos dele, de quem fala abertamente, e outros apenas insinua que deixaram de

escrever ou passaram a plagiar ideias, já que, em sua concepção, tudo já foi escrito na literatura, por isso mesmo, os temas se repetem. Em um diálogo entre o narrador e Montano, observamos essa questão: “– E pode-se saber que lembrança foi essa de Justo Navarro? – perguntei. – A do dia, não se lembra, em que ele se fez passar por você. – Meu filho, me respondeu. Reagi com fleuma britânica, e me despedi (VILA-MATAS, 2002, p. 19). Ao fazer uma lista dos escritores que escrevem e dos que entraram em crise por não mais conseguir escrever, na parte II, no livro **El mal de Montano**, o narrador traça um panorama da literatura ocidental. Assim, ao citar nomes de escritores, revela que essa crise não é somente de nossos dias, visto que muitos deles já passaram por isso em séculos distintos.

Quanto à paixão obsessiva e à morte, resguardadas as proporções, em cada obra, notamos que a paixão avassaladora e obsessiva está presente nos três escritores estudados, Brontë, Tolstói e Vila-Matas. Nos dois primeiros, trata-se de uma paixão carnal, obsessiva, em que os protagonistas têm suas vidas transformadas pelo amor doentio, a obsessão por uma mulher, que não permite que continuem suas vidas, pois são presos por esses grilhões em vida. Em **O morro dos ventos uivantes** e **O Diabo**, percebemos que os protagonistas masculinos Heathcliff e Ievguêni possuem finais parecidos, provocam a morte de suas amadas e morrem prisioneiros desse amor, por não haver possibilidade de vida sem os laços de alma com suas amadas.

Em **O morro dos ventos uivantes** e **O Diabo**, a obsessão e a paixão desmedida dos personagens masculinos Heathcliff e Ievguêni levam à morte as duas figuras femininas, Catherine e Stiepanida. Eles arquitetam matar as duas mulheres para que a obsessão desapareça. No entanto, ela não desaparece, não está nelas, encontra-se enraizada na paixão doentia dos diabólicos Heathcliff e Ievguêni. Para eles, a morte torna-se um lugar de refúgio, em que o objeto de obsessão, ou seja, as duas mulheres, deixa de atormentá-los. Para Heathcliff, há a possibilidade de reencontrar Catherine, vivendo com ela na eternidade; para Ievguêni, se for o final em que ele comete suicídio, é por não suportar viver com a tentação constante que o impulsiona para Stiepanida. Se for o final em que Ievguêni mata-a, é para livrar-se de sua presença maligna, que se apodera dele e o leva até ela, como um sonâmbulo.

Em **El mal de Montano**, aparece também a paixão e a obsessão, nesse caso, não é por uma mulher, mas pela literatura. Montano e o narrador também ficam paralisados, por essa paixão, em sua forma obsessiva. Montano e o narrador pensam na morte, ela torna-se obsessiva para ambos. Para Montano, a obsessão é pela morte da mãe e pelas ideias de parricídio; para o narrador, é a morte da literatura e a morte do escritor que deixa de escrever, tornando-se uma

espécie de morte em vida ou morte simbólica. Trata-se de desejo incontrolável do narrador de encarnar-se na literatura para desaparecer, amalgamar seu corpo físico ao corpo ficcional dos autores que lê ou, ainda, transformar-se em uma nota de um texto literário. Esse desejo de morte, de desaparecer, remete a Maurice Blanchot, na epígrafe inicial da obra: como faremos para desaparecer?

O *mal* seria, para além de estar impregnado de literatura e somente pensar nela, também, a impossibilidade de escrever e a possibilidade do desaparecimento da literatura por falta de quem a escreva. O *mal* em Vila-Matas tem muitos vieses para além do bloqueio em continuar a produzir e sentir-se rodeado de literatura, muitas vezes, ao vê-la invadir o espaço do real, como acontece com o narrador que faz com que ele acredite que o filho Montano deseja sua morte; e no caso do parricídio, crendo que o filho, consciente de que ele estava com mal de Montano, resolve “dar-lhe a última dose, uma dose mortal de literatura” e “que ele abra cantando a cova de quem quiser, desde que não seja a minha” (VILA-MATAS, 2002, p. 35-36). Em outra passagem do texto (VILA-MATAS, 2002, p. 36), o narrador diz que os filhos “quando se tornam tão excessivamente perigosos feito o meu, vêm ao mundo só para agravar as doenças dos pais, às vezes, só para matá-los”. E, em tom sarcástico, o narrador arremata ao dizer que concorda em matar o pai sempre, desde que o pai não seja ele.

Ainda, percebe-se a dupla obsessão do narrador, se não pensa em literatura, pensa na morte. Ele fala sobre o anonimato e sobre a morte ao mencionar que as duas podem dar a quem escreve a desejada liberdade. Assim: “Hoje, você é Gironde e, amanhã, Walser, e seu nome verdadeiro se perde no universo, [...] quer se inscrever com seus leitores num mesmo horizonte anônimo onde estabeleceria, por fim, com a morte, uma relação de liberdade” (VILA-MATAS, 2002, p. 304).

O romance aborda a morte da literatura por não haver quem a escreva, porque os escritores estão sofrendo já há vários séculos do *mal* de Montano, a saber, a paralisia, o plágio de ideias, rumo à morte do ofício e da própria arte da literatura. Esse mal da literatura que acomete escritores, teórico-críticos e leitores, em última instância, converte todos em leitores, pois, antes de escrever, cada um é um leitor em potencial.

A análise desse romance ressoa a partir do cabedal cultural que aquele indivíduo possua enquanto leitor. No caso, se ele é capaz de ler e fazer as ligações intertextuais ou paródicas a partir da experiência e de sua história enquanto leitor, ou não. Por isso, ler **El mal de Montano** é sentir-se perdido, vagante em dia escuro e nebuloso, igual aos dias descritos no romance **O morro dos ventos uivantes**. É sentir-se parte da obsessão da literatura, da paixão que, muitas

vezes, conduz a insanidade, como bem revela Tolstói em o **Diabo e outras histórias**. Enquanto leitor, é receber um tratamento de choque, com tantas obras e autores que podem deixar qualquer estudioso cabisbaixo por não saber se são obras de escritores reais ou fictícios, ali elencados, lado a lado. Ainda, é perseguir uma pista até saber que ela não chega a lugar algum e, até mesmo, pode não existir, tirando o chão daquele que lê e que imagina ter encontrado um rastro deixado ali sutilmente pelo narrador.

Por último, ler **El mal de Montano** é perceber-se insano, rodeado de literatura e preso nas páginas de uma obra de ficção. A literatura é inesgotável em um único livro e também é a repetição de todos os livros. O *mal* é que não há cura para esse *mal*. É o *mal* que atinge todos aqueles que se dedicam à escrita de textos literários ou de textos acadêmicos, teórico-críticos sobre a arte literária, que vai desde a paralisia (do ágrafo trágico) até o querer e o dever de encarnar-se na escrita, marcando seu lugar de fala dentro do texto.

Nas últimas palavras do romance, o narrador protagonista dá adeus a Montano, sua criatura ficcional e seu duplo, deixando o bosque, metáfora para a narrativa, dada por Eco, encontrando uma escada que chegava em um abismo. Essa escada pode ser lida como a saída de uma narrativa e a entrada em um abismo, ou seja, estar diante do desconhecido, diante do nada, na condição do reiniciar o mergulho na criação literária.

O narrador encontra Musil, parado na beira do abismo, e inicia um diálogo. E, diante deles, o vazio. Eis que surge, como um oásis, a cidade de Praga. O narrador diz que, ao longe, além de tudo, como uma miragem de salvação surgida do vazio e do abismo, emerge a visão de Praga, berço de grandes escritores como Franz Kafka, Rainer Maria Rilke e Jaroslav Hasek. Nesse momento, percebemos que o narrador começa a encarnar-se em Robert Musil (1880-1942)<sup>57</sup>, tentando refugiar-se na intocável Praga, cidade/fortaleza, que pode ser lida como uma metáfora da própria literatura. Em outros termos, enquanto houver escritores como Kafka, Rilke e Hasek, como diz o narrador “[...] com Praga nunca puderam, com Praga nunca poderão” (p. 324).

Musil escreveu dois volumes da obra **O homem sem qualidades** e deixou um terceiro volume incompleto. Esse terceiro escrito termina com diversos rascunhos, notas, falsos começos, exatamente como aparenta ser o caso de Vila-Matas, que parece finalizar seu romance abrindo para um novo começo que fica no ar. É cíclico, pode ser que comece outra narrativa ou não. Não há respostas, somente há a literatura, encastelada, que resiste.

---

<sup>57</sup> Nasceu na Áustria e morreu em exílio na Suíça. É considerado um dos mais importantes romancistas modernos. Sua obra é marcada pela análise psicológica.

### 3.6 A presença do *mal* e do trauma na literatura contemporânea

No texto **Autoritarismo e Literatura: a história como trauma** (2000), Jaime Guinzburg aborda a questão da fragmentação no romance contemporâneo. Para ele isso deve-se a mudanças histórico-sociais que modificam as relações humanas. Cita como proposta de reflexão a desumanização e o trauma que para ele associa o problema da crise de representação com a violência do processo histórico (GUINZBURG, 2000, p. 43).

Guinzburg trata em seu texto da representação da condição humana em alguns escritores da literatura brasileira indo de Machado de Assis a Caio Fernando Abreu. Esses escritores abordam em suas obras a injustiça, a violência e a agonia na sociedade brasileira. Para o teórico ao mesmo tempo em que se abala a noção de sujeito isso ocorre também com a concepção de representação.

O estudioso (GUINZBURG, 2000, p. 44) frisa que o leitor diante da fragmentação da representação encontra dificuldade de sentido, tanto na forma estética quanto social. O mesmo estudioso, (2000, p. 45) diz que a formação social é calcada em autoritarismo e opressão. Essa formação, pode ser pensada também, no seio familiar, pois aquele que convive em ambientes autoritários e hostis tende a reproduzir isso com os seus familiares, sobretudo, com as mulheres e filhos. A opressão social, pode gerar sujeitos que oprimem, e os oprimidos para se libertar, muitas vezes, recorrem a atos desesperados de violência.

Neste caso, levando-se em conta a representação de Suzane na obra em estudo, ela constantemente sofre abalos psíquicos pela proibição do namoro e a ameaça de deserdá-la, isso abre espaço para que uma semente de violência caia em solo fértil, acabando por gerar atos destrutivos e macabros.

GUINZBURG (2000, p. 46) ao citar Karl Erik Schollhammer (2000) diz que a violência constitui nossa formação social. Portanto, a nossa história, o autoritarismo, o antagonismo social marcam profundamente a nossa experiência e geram perplexidade diante de tal cenário. Igualmente ao citar Seligmann-Silva (1998/1999), frisa que no campo das formas literárias há a tendência dentro da literatura contemporânea de gêneros híbridos, isso ocorre com o romance em estudo, que além da fragmentação do próprio texto, abre-se para a presença de vários gêneros entre eles o romance policial, sobretudo de aspectos do *noir*.

Ao lermos sobre a construção do espaço brasileiro marcado pelo sangue derramado, nós leitores entramos em contato próximo com a narrativa do *mal* e da violência, presente tanto na

história oficial como na literatura ao longo de nossa história. Para o pesquisador, “nosso passado colonial, escravista, patriarcal, calcado em ações de repressão e violência – cobiça, para usar o termo cunhado por Paulo Prado nos anos 20 – é o solo sanguinolento que construímos nossa glória” (2000, p. 49).

Nesse estudo, interessa-nos sobretudo quando o pesquisador afirma que a literatura brasileira contemporânea se caracteriza pela presença da violência como temática de muitas de suas obras. Na obra em estudo, **Richthofen**, a representação do Brasil não é idealizada, ao contrário, revela um submundo presente nas relações de trabalho e desmascara os conflitos familiares que teimosamente muitas famílias insistem em esconder. Cabe reiterar que a violência social gera outros tipos de violência, quase sempre escalonadas, representadas literariamente no romance de Franchini, que interessa a vários tipos de leitores que, em tese, utilizam a leitura para refletir sobre as suas próprias experiências com o *mal*, a violência, a opressão e o autoritarismo tão presente em nossos dias, seja no mundo real ou nas páginas da ficção.

Embora no romance **Richthofen** haja a banalização do *mal* e da violência, os investigadores, se mostram presos em traumas, mesmo acostumados e tendo a violência e o crime como labor, ainda assim em alguns momentos, se mostram chocados diante de uma realidade como nos casos dos - corpos de mãos dadas, as toalhas enfiadas na garganta das vítimas e a filha sair para o motel após o assassinato dos pais.

O romance **Elizabeth Costello**<sup>58</sup>, publicado no Brasil em 2004, escrito por John Maxwell Coetzee, mais conhecido como J. M. Coetzee<sup>59</sup>, nascido na África do Sul, apresenta Elizabeth Costello<sup>60</sup> uma escritora australiana, já envelhecida, famosa, que viaja ao redor do mundo dando palestras sobre diferentes tópicos, alguns deles ligados à crítica literária. Em sua palestra 6 – **O problema do mal** – sabemos por meio do narrador que Costello recebeu um convite para falar para teólogos e filósofos, sob o título geral do evento “Silêncio, cumplicidade e culpa?”, em Amsterdã. No evento os conferencistas devem abordar o problema do *mal* e ela escolhe falar sobre “Testemunha, silêncio e censura” (COETZEE, 2004, p. 110). Faz-se importante pensar sobre o título de sua palestra e a censura que ela traça ao colega escritor Paul

---

<sup>58</sup> Esse romance faz parte da chamada ficção australiana, composto por **Elizabeth Costello** (2003), **Homem lento** (2005), **Diário de um ano ruim** (2007), textos literários da fase madura de Coetzee.

<sup>59</sup> Dentre seus títulos publicados no Brasil, destacam-se **Desonra**, **Elizabeth Costello**, **Verão** e **A vida escolar de Jesus**, todos publicados pela Companhia das Letras.

<sup>60</sup> Elizabeth Costello é uma personagem de ficção que permite a Coetzee escrever ficção sobre ficção, nesse caso, aproximando-se do processo criativo de Enrique Vila-Matas.

West. Em suas reflexões Costello: indaga: “que esperança pode haver de o problema do mal, se problema é a palavra certa para o mal, grande o bastante para se contê-lo, vir a ser resolvido com mais palavras?” (COETZEE, 2004, p. 109).

Pela narrativa sabemos que Costello, algumas vezes, é mal interpretada em suas falas, como em certa ocasião em que falara sobre o holocausto e o *mal*. Mesmo diante de tantos dissabores, ela persiste em continuar a fazer suas falas sobre temas variados, sempre incisiva e reflexiva sobre o ser e estar no mundo. No início da palestra ela relata que estava lendo um livro de Paul West, que descrevia a execução dos conspiradores de Adolf Hitler. Ela se questiona de onde West teria obtido tais informações, se foi por meio de testemunhas e como essas teriam congelado em suas memórias todos os detalhes, até mesmo as palavras do carrasco. Costello fica muito incomodada com o que lê e com o mundo em que isso ocorria e ocorre. Chama tal ocorrência de obscena, que não deveriam ocorrer e se ocorrem não deveriam ser trazidas à luz, e sim, escondidas e acobertadas debaixo da terra, para que se preserve a sanidade mental de todos (COETZEE, 2004, p. 109).

Aqui se pode pensar ou fazer uma analogia com o romance **Richthofen**, pois a narrativa traz à cena todos os detalhes do crime, desde sua premeditação até a consumação “do ato obsceno”, nas palavras do narrador de Coetzee. Diz: “Obsceno: não apenas os atos dos executores de Hitler, não apenas os atos do carrasco, mas também as páginas do livro negro de Paul West. Cenas que não combinam com a luz do dia, das quais merecem ser protegidos os olhos de donzelas e crianças” (COETZEE, 2004, p. 109).

Em **Elizabeth Costello** a palavra “obsceno” quer dizer, “fora de cena. Para salvar nossa humanidade, certas coisas que podemos querer ver (podemos querer ver porque somos humanos!) devem se manter fora de cena. Paul West escreveu um livro obsceno, mostrou o que não devia ser mostrado” (COETZEE, 2004, p. 116). Mas não falar sobre o *mal*, não o citar, enterrar e cimentar o crime em um canto escuro da memória faria com que ele não existisse? Será que ler sobre o *mal* nos ensina? Será que a literatura humaniza? Essas não são questões fáceis de entender e de compreender em todas as suas dimensões. Há séculos escritores, dramaturgos, estudiosos da literatura e de outras áreas se questionam sobre o *mal* e sobre escritos que problematizam o *mal*. O narrador do romance **Elizabeth Costello** se questiona: “alguém é capaz de vagar tão profundamente [...] pela floresta de horrores nazistas e sair intocado. Já consideramos a possibilidade de o explorador atraído para dentro dessa floresta sair da experiência não melhor e mais forte, mas pior?”. Ou ainda, o narrador ao se questionar sobre o alcance da literatura e ser ela benéfica ou não, na vida do leitor, “[...] (Costello) não tem

mais certeza de que as pessoas sempre melhoram com o que lêem. Além disso, não tem mais certeza de que os escritores que se aventuram nos territórios mais sombrios da alma voltem sempre incólumes. Começou a pensar se escrever o que se quer, da mesma forma que ler o que se quer, é uma coisa boa (COETZEE, 2004, p. 111).

Nesse aspecto podemos refletir sobre o conjunto da obra escrita por Franchini, qual a intenção em escrever sobre crimes que impactam o Brasil? Por que escrever sobre assassinatos, a corrupção na polícia e na política, assaltos hollywoodianos? Ao trazer para a ficção o caso Richthofen o que ele quer sinalizar? Por que Franchini descreve as tensões familiares, o uso de álcool pelos pais, as drogas usadas pelos filhos e os irmãos Cravinhos? Será que a mãe de Suzane, psiquiatra – profissão que tem no significado da palavra a arte de curar a alma e que no dia a dia, atendia, diagnosticava, tratava e reabilitava tantos transtornos mentais e de comportamento, não percebeu que a filha adoecia dentro daquele seio familiar? Podemos nos questionar exatamente como o narrador de Coetzee “será que não deve ser capaz de farejar o mal? Que cheiro tem o mal? De enxofre? De Zyklon B? Ou o mal se tornou sem cheiro e sem cor, como tanta coisa do resto do mundo moral?” (COETZEE, 2004, p. 116).

Franchini ao privilegiar esses temas ligados ao *mal*, seja na esfera pública ou privada, produz artisticamente sua obra, a partir desses limiares e crises, em micro ou macrocosmos, em que povoa a narrativa com alguns seres atônitos, outros frios e calculistas, revelando o que a literatura tem de mais belo e valoroso, a plurissignificação e a renovação constante das significações possíveis a cada nova leitura. Talvez alguns leitores de Franchini assumam a mesma posição de Costello diante do romance de Paul West, “Não quero ler isto, dissera a si mesma; porém continuara lendo, excitada apesar de si mesma. O diabo está me levando: que tipo de desculpa é essa?” (COETZEE, 2004, p. 122). Costello resistiu ao romance de West e a descrição que fazia da execução. Preferiu fazer censura, em vez de buscar dentro dela as razões para tanto desconforto com o tema. Devemos nos lembrar que no início do texto ela comenta que já havia sido mal interpretada em outra fala sua sobre o período nazista. Mas mesmo não querendo ler, o leitor sente-se seduzido para tal escrita, como o narrador do romance afirma sobre Costello:

O que ela havia dito? Não quero ler isso. Mas que direito tinha de recusar? Que direito tinha de não saber aquilo que, num sentido claro demais, já sabia? O que havia nela que queria resistir, recusar o cálice? E por que mesmo assim bebeu — bebeu tão completamente que um ano depois ainda está xingando o homem que o levou a seus lábios? (COETZEE, 2004, p. 122).

Ao longo do texto de Coetzee, infere-se que o *mal* está dentro daquele que lê, não daquele que escreve, portanto, estaria em Costello e não em West. A literatura enquanto arte pode nos arrebatá-lo ou não. Depende muito do escritor ao construir uma rede que prenda o leitor e muito da entrega do próprio leitor, ao se permitir vagar sem rumo pelo bosque de Eco. Algumas leituras marcam profundamente o leitor, por motivos diferentes e em tempos distintos de sua vida, a cada fase, em cada contexto podemos ter recepção leitora díspare. Nosso estado de espírito, nossas convicções no momento podem clarear a leitura ou fazer dela um pântano movediço em que a cada passo afundamos pouco a pouco. Podemos esquecer de alguns livros em segundos, alguns dias. Mas, há livros que nos marcam, nos emudecem, nos acompanham por muito tempo, seja por devoção a ele ou por incômodo diante do lido. Para o narrador, West estava apenas cumprindo seu dever de escritor, [...] “estava abrindo os olhos dela para a depravação humana em mais uma de suas múltiplas formas. Nas pessoas das vítimas do carrasco, lembrava para ela as criaturas pobres, tortuosas, trêmulas que somos todos. O que há de errado nisso” (COETZEE, 2004, p. 122).

Leitores têm impressões distintas da mesma obra, provocando sentimentos ambíguos, às vezes, de desconfiança. Como no comentário do cursista do evento, ao provocar Costello sobre a indicação dela que Paul West deveria não ter escrito sobre a execução de traidores de Hitler, “Talvez o senhor West seja feito de matéria mais dura. E talvez nós, seus leitores, sejamos de matéria mais dura também. Talvez possamos ler o que o senhor West escreve e aprender com isso, e sairmos mais fortes, não mais fracos, mais decididos a nunca permitir que o mal retorne” (COETZEE, 2004, p. 120).

O leitor de Franchini é enredado em uma teia na narrativa, em que mesmo em um reduto em que o *mal* se faz presente em todas as suas dimensões, como, por exemplo, no ambiente do mundo policial, mesmo assim seus personagens em alguns momentos se revelam humanos, em que são capturados pelas memórias, se mostram momentaneamente com sentimentos de culpa e de remorso, levando-os a apresentar episódios de melancolia e depressão, muitas vezes, extravasados no uso de álcool, ou no mergulho ao trabalho, sem tempo para a vida pessoal, quase inexistente. Os detetives são ambíguos e contraditórios em muitos momentos da narrativa em que não cabe o protagonismo a apenas um, mas se desloca para diferentes personagens ao longo do texto, de modo que o crime brutal da família Richthofen seja narrado dos mais diversos pontos de vista.

No romance em estudo o *mal* nasce dentro do seio familiar, que em um macrocosmo representa toda a sociedade. Nesse sentido, talvez, a literatura sirva para nos lembrar que somos

criaturas trêmulas e medrosas, em que a arte literária nos abre possibilidades de experienciar aquilo que de outro modo não teríamos contato, justamente aquilo que nos faz a todos humanos. Pela literatura distante se torna próximo, o desconhecido se faz íntimo, pois passamos a revisitar o *mal*, justamente para que ele não seja invisível, tampouco banalizado. Na esperança de que o *mal* não volte a nos assombrar, mais do que já se faz presente em nossa memória e na nossa sociedade.

#### 4 “ENTRE BANDIDOS E MOCINHOS”: O ROMANCE POLICIAL E A REPRESENTAÇÃO DO MAL

Roger Franchini escreveu o romance **Richthofen**, usando como pano de fundo e como fio condutor da narrativa a investigação, os depoimentos dos réus do caso Richthofen e sua profunda experiência nos bastidores dos casos criminais. Já nas primeiras páginas do livro, há um acordo ficcional deixado pelo autor ao seu leitor, explicitado na seguinte advertência: “Trata-se de um livro de ficção baseado em fatos. Qualquer semelhança é mera coincidência” (FRANCHINI, 2011, p. 08). Nesse sentido, deve-se compreender a literatura como uma linguagem ficcional, como um objeto estético e como uma construção intertextual. Os teóricos referem-se à intertextualidade como sendo “a relação discursiva que os vários textos entretecem com um novo texto, através das citações, alusões, comentários ou afinidades temático-ideológicas e ou formais” (PAZ; MONIZ, 1997, p. 119). Consideramos aqui o intertextual como os diálogos entre textos e escritores, ao dialogar com um tema, reforçar uma ideia ou até mesmo parodiá-la. Por isso, o romance em estudo é tão interessante de ser abordado, pois ele inicia fazendo um pacto de ficcionalidade com o leitor, para que nenhum leitor desavisado possa considerá-lo como verdade, por se basear em fatos e acontecimentos reais, que, trazidos para dentro do romance, tornam-se ficcionais, embora os fatos e os nomes coincidam com os nomes envolvidos no crime em que foi vítima o casal Richthofen.

Nesse contexto, pensar sobre os motivos que levam o leitor a sentir-se atraído por este tipo de gênero, como o romance em estudo, vai mais além. Em outros termos, suscita uma reflexão, visto que se quer compreender quais as razões de ele buscar uma leitura sobre o *mal* e a violência, mesmo já conhecendo o tema, as personagens e até o seu desfecho e, ainda assim, o interesse em ler a narrativa permanece. Tal fato pode estar relacionado à curiosidade de como e por quem é contado o caso, se o desfecho será o mesmo do caso real ou se haverá modificações. Desta forma, o leitor, ao entrar em contato com o romance, vai seguindo as causas e seus efeitos em cascata, ficando à espera de como os fatos irão se desenrolar e como será o final. Pode, também, agir como se fosse um detetive, em busca de pistas para antecipar o seu desfecho. Ou, ainda, entrar em contato com o *mal* e com a violência para tirá-lo da sua vida monótona, sem acontecimentos tão impactantes como os eventos presentes nesse gênero.

O romance apresenta uma narrativa não linear e fragmentada, dividindo-se em vinte e cinco microcapítulos, alguns contendo apenas duas ou três páginas, sendo os mais longos com até dez páginas. Todos possuem títulos e alguns contêm epígrafes da obra **O homem**

**delinquente**, de Cesare Lombroso (1835-1909). Em relação à epígrafe, o conteúdo dialoga com o narrado naquele microcapítulo, em geral, refere-se aos assassinos confessos e ao assassinato em si, como nos microcapítulos: “A piada de Andreas”; “Suzane e Daniel apaixonados”; “Grillfest de verdade”; “Já era! Acabou!”; “Policiais presos em flagrante”; “Despertar entre gemidos” (BODNAR; LUDWIG, 2019, p. 2797-2798).

O romance **Richthofen** aparece dividido em núcleos. Os personagens estão distribuídos em três núcleos: o núcleo dos investigadores (27º Distrito Policial da Capital), o núcleo da família Cravinhos e o núcleo da família Richthofen.

A obra (re)constrói ficcionalmente o enredo do crime brutal, o assassinato de Manfred e Marísia Richthofen, em outubro de 2002, planejado pela filha do casal, Suzane, e executado pelo então namorado dela, Daniel, e pelo irmão dele, Cristian. Assim, (re)fazendo a sequência de dias e de fatos, pela voz de um narrador onisciente e onipresente, em 3ª pessoa, entremeada com discursos diretos, em 1ª pessoa, de personagens e seus pontos de vista. Ganham destaque, neste trabalho, as vozes e os pontos de vista de três investigadores, a saber, Eduardo, antigo agente na delegacia de polícia, que desfrutava da total confiança do delegado, seu parceiro, Rodrigo, recém-saído do curso de formação; e Rubens, o delegado que era o titular da 27ª DP; também, policiais que participam da investigação do crime, além dos muitos depoimentos ligados ao assassinato e demais personagens.

Obviamente, por tratar-se de um narrador onisciente, que conhece o macro e microcosmo de cada núcleo, a visão das personagens é mais restrita e circunscrita ao universo mais particular. O narrador orchestra essas vozes sem interferir ou tensionar seus pontos de vista. Assim, não há uma personagem principal e não há um discurso predominante. Ao contrário, tem-se uma multiplicidade de consciências, em que todas as vozes participam do diálogo, sem nenhuma relação de superioridade ou de inferioridade, portanto, na mesma condição de igualdade (BODNAR; LUDWIG, 2019, p. 2798). Todos esses núcleos são apresentados e em algum momento no enredo se cruzam, interagindo, sobretudo, a partir do assassinato e da investigação do crime.

Podemos verificar, a partir do trecho abaixo em destaque, que a narrativa apresenta vozes das personagens entremeadas com a voz do narrador.

Quebrando a monocórdica sinfonia daquela madrugada tediosa, Eduardo maldisse os PMs que entrariam **pela** porta da DP. – Porra! Logo agora que eu ia dormir? Os soldados que estavam na rua eram de sua confiança e certamente não estariam lhe trazendo uma ocorrência menor apenas para atrapalhar-lhe o sono. Por isso, àquela hora, só poderiam anunciar más notícias. Todos torceram para que eles apenas quisessem usar o banheiro ou aproveitar o café quente da cozinha. – Salve! Eduardo

e Rodrigo responderam com sorriso o cumprimento dos três policiais militares que entraram rapidamente no prédio, fechando a porta atrás de si para não deixar o frio passar. [...] Eduardo ofereceu o pátio atrás da delegacia para estacionarem e dormirem. – Obrigado, Edu. Mas acho que a noite será longa. O menino já viu um presunto na vida? – Não. Ele é da nova turma, acabou de sair da Academia. Está na polícia há menos de um mês. Nem arma lhe deram ainda. Depois de alguns segundos rindo da condição de Rodrigo, o pesar nos semblantes dos soldados denunciou a dimensão do que iriam anunciar. – Pois hoje terá a chance de ver dois de uma vez. E de mãos dadas. Tenho dezessete anos na firma e nunca vi uma cena assim. As viaturas estão lá na rua Zacarias de Góes, 232. Um casal de bacanas foi encontrado morto na cama. Os filhos tinham saído, e, quando voltaram, encontraram os corpos. Parece que foram mortos a pauladas. Tem café? – Que sorte, hein, Rodrigo? Seu primeiro homicídio vai ser comigo. Tá pronto pra ser descabaçado? (FRANCHINI, 2011, p. 16-17).

Como veremos na análise, no início do romance, temos a notícia da morte do casal, seu status social, pelo uso do termo “bacanas”, e pela referência ao endereço nobre onde residiam. Igualmente, são referidos os filhos e o álibi deles. O romance **Richthofen** apresenta o *mal* e sua escalada, pois está presente nas relações familiares e nas relações sociais, nos três núcleos. Na família Richthofen, o *mal* se instala a partir da rebeldia e do uso de drogas pela filha, supostamente iniciada após o namoro com Daniel. Os pais, ressentidos, fazem uso de álcool e cometem excessos nos tratos com os filhos, sobretudo, com Suzane. Quando Suzane começa a namorar, a mãe julga ser uma paquerinha sem importância, assustando-se com o rumo que toma o namoro. Para o casal, Suzane iria estudar na Alemanha, voltaria formada e bem casada. A mãe, Marísia, psiquiatra, nunca foi aceita no seio familiar do marido, por não ser alemã e por não ter fortuna. Esse fato afastou Manfred de seus familiares, ao casar com Marísia, desse modo, o mesmo temor que os pais têm em relação à filha, Suzane. O *mal* vai crescendo com a proibição do namoro do jovem casal e com as ameaças de mandá-la para fora do Brasil. Também, as agressões pioram, com castigos físicos e humilhações. Essas narrativas que Suzane fazia a Daniel conduziram ao plano de matar os pais de Suzane, com a ajuda do irmão de Daniel. O *mal* poderia ser a morte, mas está para além dela. Denomina-se patricídio, bem como matricídio, vil, monstruoso, que se planeja contra aqueles que geram a vida. Suzane mostra-se sem arrependimento, sem remorso ou sem crise de consciência, ao contrário, ela pensa na herança e na nova vida que terá, conforme se observará no final deste capítulo. O *mal* está em todos os detalhes da ação, do planejamento e da execução. O *mal* assombra quando se sabe que a filha é a mentora, a facilitadora e aquela que orchestra tanto o crime como o furto e rateio do dinheiro e joias, presentes na casa, também, constrói o álibi necessário para eximirem-se das responsabilidades do ato. Os executores foram cruéis, visto que não deram condições de defesa para as vítimas, e o crime foi cometido por motivo torpe. As cenas da tortura, da asfixia, do espancamento, remetem às séries e aos filmes policiais, executados com crueldade, e também

pela barbárie encontrada na cena. Na família Cravinhos, o *mal* se instala pelo desejo de pertencer a uma classe social diferente da deles e de ter acesso a bens materiais, inacessíveis a eles. A família Cravinhos era desestruturada, com o pai, um mentiroso compulsivo, o filho Cristian, que vivia de pequenos golpes e subtrações, e Daniel, que dava aulas de aeromodelismo, não estudava e não tinha trabalho fixo.

Com os detetives, na delegacia, o *mal* se instala nos casos de corrupção, suborno, chantagem e assassinatos, levando Eduardo a ter sérios problemas psicológicos, atormentado por seus fantasmas e, muitas vezes, vivendo uma espécie de morte em vida pelos sucessivos pesadelos que o acometem. Após o assassinato, o *mal* se instala na casa Richthofen, por meio de Suzane, pois a menina mostra como realmente é, mandona, perversa, fria e calculista. Insiste em viver como se nada tivesse acontecido na casa e com a família. Nesse cenário, tanto Fátima, a empregada, como Andreas, o irmão, pressentem o *mal*, primeiro, porque a empregada tem muita dificuldade de lidar com os vestígios do assassinato, como limpar o sangue e descartar o colchão da cena do crime; e Andreas, por desconfiar de que algo não estava totalmente esclarecido, que mais coisas pudessem vir à tona, tanto sobre o crime como sobre o que antecedeu a ele. Por fim, o *mal* que é percebido por Virgínia, namorada de Cristian, quando se culpa por nunca ter percebido que na personalidade de seu namorado havia algo seríssimo como o fato de despistar ser um frio homicida, fato que ela não havia observado. Seria falta de atenção de sua parte ou o namorado cultivava instintos que o levariam a ser um homicida e ela não percebeu? Cristian é o único com crise de consciência na narrativa, visto que chora, que se desespera, que sente medo do que irá acontecer em seu futuro.

A narrativa em estudo abarca os elementos da presença do *mal*, no caso, a figura do detetive e o crime a ser desvendado, assim, pode ser considerada como um romance policial, agregando características dos três subgêneros, o enigma, o mistério, e, marcadamente, o *noir*. Todorov (1969, p. 104) frisa que mais de uma forma ou subgênero pode coexistir em um mesmo romance simultaneamente, inclusive sendo possível encontrar tipos diferentes em um mesmo escritor. Ele questiona sobre os romances que fogem a essa classificação, também, responde que a obra pode abrir um novo leque de possibilidades estéticas ou pode estar inovando o gênero. Contudo, ele frisa que “o novo gênero não se constitui necessariamente a partir da negação do traço principal do antigo, mas a partir de um complexo de caracteres diferentes, sem preocupação de formar com o primeiro um conjunto logicamente harmonioso”. No romance *noir*, os detetives possuem o hábito de beber, fumar, brigar e, na maioria das vezes, se envolvem sexualmente com muitas parceiras. Assim, ressoa uma atmosfera pesada,

melancólica, recheada de violência. Obviamente, por se tratar de uma obra literária, uma criação artística, não há que se pensar em gênero puro, formato rígido ou fidelidade ao gênero. E quando se trata de um romance contemporâneo, como a obra **Richthofen**, sabemos que estamos diante de uma obra que apresenta uma miscelânea de gêneros, destacadamente do romance policial e do *noir*, assim, que retoma muitas referências literárias. Portanto, não cabe falarmos em gênero puro ou tentarmos enquadrá-lo especificamente dentro do gênero romance policial,<sup>61</sup> mas, sim, refletirmos sobre suas características e alguns elementos que o ligam ao subgênero – *noir* ou negro.

Um dos maiores nomes da literatura *noir* foi o americano Dashiell Hammett (1894-1961), com sua obra-prima **Falcão Maltês** (1930), protagonizado por Sam Spade, um detetive solitário, que utiliza uma linguagem coloquial, com tiradas cômicas e que possui um código de honra muito pessoal. Também, Hammett humanizou a figura do detetive, deixando-o mais próximo do ser humano comum, que sofre, que possui indecisões e vícios. Um dos detetives que vamos destacar no romance **Richthofen** é ambíguo, paradoxal. Eduardo, que, ao longo da narrativa, revela-se quase um sociopata, bêbado e em constante crise existencial. Ele faz uso de uma linguagem seca, diálogos ríspidos, muitas vezes, que culminam com atos de agressividade, duplos assassinatos, alguns deles gratuitos, de instinto selvagem e cruel. No entanto, nos plantões, ele era amistoso com os colegas e com as vítimas de crimes que procuravam a delegacia. Em tais situações, ele conversava e dava conselhos, invadia a vida pessoal da vítima em busca de razões pelas quais a pessoa estava ali naquela delegacia, desse modo, sempre descobria os motivos ou intenções que a trazia até ali. Não permitia que se criassem laços afetivos, sempre atendia de forma impessoal (FRANCHINI, 2011, p. 33).

Vamos elencar algumas características que aproximam **Richthofen** do romance policial, pois temos a figura de um delegado e de três detetives como os responsáveis, diante da lei e da sociedade, para desvendar e elucidar o crime já ocorrido e narrado; também, a narrativa policial descreve como os criminosos agiram, se organizaram e estruturaram o crime.

Na narrativa, o crime é apresentado pelo narrador e por policiais e investigadores que se deslocam até a cena do crime, bem como pela observação do que veem e registram no local. A partir disso, remontam fatos e acontecimentos para montar o quebra-cabeça do caso e sua possível solução.

---

<sup>61</sup> A Editora Planeta possui em seu catálogo vários romances policiais, na Coleção Grandes Crimes, em que figura o romance **Richthofen**.

Pode ver, emoldurado pela porta, a cama onde, sobre um lençol azul, jazia o corpo de um homem com a barriga para cima e as pernas cruzadas, vestindo pijama de malha cinza. O braço, tingido pelo vermelho do sangue, pendia para fora, apontando para um revólver jogado no chão. Um pano grosso fora colocado sobre sua cabeça. Eduardo avançou para notar que o pano era uma toalha úmida. A parte da cama onde descansavam os ombros estava encharcada. Não pode determinar se tudo aquilo era mesmo sangue, pois estranhou a densidade líquida [...] Ao lado, formando um volume sob o cobertor, escondia-se o corpo da segunda vítima (FRANCHINI, 2011, p. 49).

No romance, o crime tem papel central, já que ele é o fio condutor do desenrolar dos fatos. No entanto, os fatos anteriores ao crime e os *post mortem* são tão ou mais importantes para essa discussão, justamente por apontarem para as características do romance policial.

No caso do romance **Richthofen** não temos um enigma, como ocorre em alguns romances policiais, e sim um duplo assassinato. Todorov frisa que o romance negro moderno “constitui-se não em torno de um processo de apresentação, mas em torno do meio representado, em torno das personagens e costumes particulares; por outras palavras, sua característica constitutiva são seus temas” (TODOROV, 1969, p. 99). Ainda, que no subgênero *noir* encontra-se “a violência, sob todas as formas, e mais particularmente as abominadas – o espancamento e o massacre” e que “a imoralidade está ali à vontade, tanto quanto os bons sentimentos”. Também, reforça a presença do amor insano e da paixão desmedida ao dizer que “está também presente o amor – de preferência bestial – paixão desenfreada, o ódio sem piedade”. Para Todorov, são essas características e elementos que marcam o romance negro, a saber, “a violência, o crime geralmente sórdidos, a amoralidade das personagens” (TODOROV, 1969, p. 99, 100).

As características do romance **Richthofen** estão umbilicalmente ligadas ao *noir*, neste caso, o *mal*, a violência, o crime brutal, a agressividade, o ódio e a paixão desmedida. O romance em estudo apresenta em seu enredo esses elementos, destacadamente o assassinato e as investigações sobre pessoas e fatos com vistas a elucidar o caso.

– Ah, seu Eduardo. Esse DHPP então é muito fraco. Ontem conversei com o Oscar, dono da Motovelox, a loja onde compramos a Titan do Lúcio. O homem falou que o cunhado da Suzane apareceu por lá na manhã seguinte ao homicídio, comprou uma Suzuki 1100 e pagou em dólar. – Dólar? – Sim. Dinheiro vivo. Parece que a motoca custou treze mil. – Se bem que o moleque é novo e solteiro. Pode fazer essas loucuras. Eduardo tentou minimizar o valor da informação. Ninguém, além dele, precisava saber o quanto aquilo era importante (FRANCHINI, 2011, p. 138-139).

É digno de nota que, como um romance policial, por meio da investigação os detetives vão fazendo descobertas e montando um quebra-cabeça junto com o leitor. Percebe-se que a voz de cada personagem é um ressoar de muitas outras vozes, que mediante diferentes olhares

contam sobre os antecedentes do assassinato, sobre o dia do assassinato e as investigações posteriores.

Ao ler a narrativa, o leitor, em geral, apresenta certa identificação com as atitudes e modo de agir do detetive. No romance **Richthofen**, entra em cena a figura dos detetives, bem como as várias possibilidades de investigações e descobertas sobre cada um dos supostos envolvidos no crime, ao mesmo tempo em que descrevem suas rotinas diárias, com seus problemas no ambiente do trabalho e na sua vida privada. Segundo Turchi (1990), no romance de enigma, há um detetive sutil, bonitão e elegante; já no romance negro, é grosseiro e descortês. Para ele, “O detetive elegante, fino, perfeita máquina pensante é substituído pelo rude, vulgar, deselegante, que usa gírias e palavrões, capaz de paixões e ódio e sempre com um humor cáustico. Como podemos ver, o humor negro vai efetuar uma paródia por inversão do romance de enigma” (TURCHI, 1990, p. 109).

Logo no início do romance estudado, temos a figura de um investigador, que espelha as características do detetive presente no romance *noir*. Eduardo, experiente e com anos de trabalho na polícia civil, domina o trabalho de investigação e seu alcance de influência, ultrapassa os parâmetros de moralidade, “Os tenentes sabiam que nada adiantava comunicar a Corregedoria da Polícia Civil a negligência daquela equipe” (FRANCHINI, 2011, p. 13).

Conforme podemos observar, o narrador reforça como Eduardo é rico e se utilizava da vantagem financeira para manipular e controlar a situação sempre de acordo com seus interesses “Os PMs haviam sido avisados de que Eduardo tinha dinheiro suficiente para bancar a autonomia de que dispunha no distrito. Com tanta grana, podia subornar desde o secretário de Segurança até o faxineiro do prédio” (FRANCHINI, 2011, p. 13).

O investigador Eduardo, antigo na 27ª delegacia de polícia, gozava de total liberdade da chefia, e sua autonomia financeira atuava muito além da área pertencente à jurisdição de sua unidade. Desse modo, acabava por ter total controle de como e quando seriam efetuados os registros de ocorrências. Há um relato de que ele comprava o jantar dos soldados, da polícia militar, que estavam no plantão da noite, bem como arrumava para eles, serviços fora da polícia e, ainda emprestava dinheiro, provavelmente, sem cobrar juros (FRANCHINI, 2011, p. 13).

Eduardo tratava bem os outros policiais, talvez, fazendo alianças veladas para que devessem favores, assim, um dia, poderiam ser retribuídos e sem a chance de recusa. Ele apresenta, como ele mesmo cita, episódios de violência. Como detetive, no início de sua carreira policial, Eduardo não conseguia levantar algo de concreto que rendesse um inquérito, em

comparação aos colegas. A maioria das pessoas que ele ouvia como suspeitos não passavam disso, apenas suspeitos.

Quando contava essa história sempre parava nesse exato ponto. Em certas ocasiões, principalmente naquelas em que as palavras eram embaladas pelo álcool, ia além e deixava escapar que a garota morreu com um soco que ele próprio desferiu. Na queda, a cabeça da menina atingiu a quina da mesa com violência, imprimindo parte da massa cerebral na madeira do móvel. Dizia que o pai médico, quando soube do desaparecimento da filha, alardeou no DP que ia reclamar com o coronel. E podia mesmo ter ido se Eduardo não tivesse lhe dado uma coronhada de calibre doze na testa enquanto ele gritava na delegacia. Pai e filha foram enterrados juntos em Perus. A mãe nunca apareceu para reclamar os parentes (FRANCHINI, 2011, p. 29).

O narrador apresenta, pelos diálogos diretos entre as personagens seres em conflito, seres atônitos e atormentados pelos acontecidos do passado e do presente. Apresenta a consciência dessas personagens e como observam o mundo a sua volta. Há a representação de personagens em momento de crise, como Eduardo, atormentado por crimes do passado, por exemplo, no tempo da Ditadura Militar, em que assassinou uma jovem estudante com um soco e, depois, o pai da moça, que tentava elucidar o desaparecimento da filha.

Como no *noir*, a narrativa em estudo apresenta características semelhantes de comportamento entre os investigadores, por exemplo, na fala de outro investigador, Maurício, com um linguajar de baixo calão em que os palavrões são uma constante nas conversas e nas referências a situações do cotidiano policial, como investigações e pessoas envolvidas na trama.

– Edu! Que cê tá fazendo aqui, caralho? Matou alguém? – Maurício se orgulhava da espessa barba branca, que, aliada à barriga saliente, fazia que fosse chamado de Papai Noel pelos corredores quando não estava presente. Era famoso pelos impropérios proferidos durante suas falas e pelo vocabulário rico em palavrões que adquirira no trato com os criminosos durante os anos de Polícia. – Cê tá de férias, seu filha da puta? (FRANCHINI, 2011, p. 106).

Para além da violência e do palavreado chulo, identificamos também no investigador Eduardo os traços de uma vida solitária, em que não há relacionamentos familiares, concretizando todo o seu envolvimento com o trabalho desenvolvido e que, mesmo nas horas de descanso, não encontra a paz suficiente para restaurar as energias.

Era quase meio-dia quando Eduardo acordou com a visão da toalha sendo retirada da boca do cadáver feminino de olhos inchados. Verificou as horas no rádio-relógio sobre o armário e assustou-se quando percebeu que o som grave do grito da mulher ultrapassara os limites do sonho e reverberava no quarto onde dormia. [...] O corpo habituara-se ao descanso de poucas horas, o que não o impedia de estranhar a fadiga. Levantou-se, convencido de que não conseguiria dormir pelo resto do dia. Pegou um cigarro no criado-mudo, sentou-se na cama e o acendeu. Na cozinha, de cuecas, fazia café enquanto folheava o jornal (FRANCHINI, 2011, p. 60).

A partir da leitura do fragmento, pode-se inferir que, embora Eduardo tenha visto muitos crimes durante sua carreira policial, ele ficou impactado com as cenas grotescas vistas na casa da família Richthofen. O cenário, a forma como os corpos foram deixados e silenciados, tudo fez que com que tivesse pesadelos, em relação a essa ocorrência. Portanto, Eduardo, embora criminoso, ainda se choca diante da morte (BODNAR; LUDWIG, 2021, p. 185).

Eduardo vive envolto em lembranças, sejam elas de casos recentes ou de situações ocorridas no passado, que ainda o assombram, causando desconforto, certo incômodo, motivando seu engajamento do viver para o trabalho, já que nada mais resta para além disso. O fato de Eduardo ir até o Café Photo e contratar os serviços de uma profissional do sexo revela seu desejo de não se envolver emocionalmente, apenas contratar serviços semanais.

– E você, Edu? Nunca mais casou? – Foi por isso que vim aqui hoje. Qual das meninas você acha que seria uma esposa ideal? Gilberto não conteve a risada e respingou parte da bebida no queixo. Enquanto se limpava, explicou que os poucos milhões que tinha não bastaria para amar uma mulher do Café Photo por mais de três meses (FRANCHINI, 2011, p. 169, 170).

No entanto, as crises existenciais não são apenas de Eduardo, visto que Cristian Cravinhos passa por uma crise de pânico diante da possibilidade de as investigações ligarem-no ao assassinato e, em tom de desabafo, revela-o à sua namorada.

Os gritos do rapaz a tocavam de forma quase maternal, ou o que mais próximo disso pudesse conhecer. Outrora se julgara apaixonada por Cristian, mas, ao vê-lo indefeso aos pés dela, deteve-se incomodada com o sentimento de pena e horror que se instalava em seu coração. – Desculpa, Vi! Desculpa. A gente matou os pais da Suzane... Desculpa! Desculpa! (FRANCHINI, 2011, p. 100).

Notamos que a voz do narrador, que tudo sabe e tudo vê, acompanha o tecer de cada desejo e cada conflito, revelando nuances de cada personagem, sem refutá-la, sem contradizê-la, sem colocar-se em uma posição de superioridade, conforme observamos nos diálogos transcritos em que o narrador não se posiciona nem toma partido.

Dentro da narrativa está presente o amor insano, aproximando-o do romance, aproxima-o do romance *noir*. Observamos, igualmente, este sentimento no relacionamento de Vi por Cristian, moldado por um apego ao outro, mesmo que ele não se mostre apaixonado, como no amor insano da parte de Daniel para com Suzane, em que ele concorda em praticar o crime, com a finalidade de livrar o amor de sua vida do sofrimento constante causado pelos pais. Neste caso, pela opressão quanto à educação e estudos, inclusive pela intenção de mandá-la para fora do país, ou mesmo na forma de não concordarem com o relacionamento da filha com ele. Desse modo, ele buscou assegurar que Suzane se distanciasse das constantes agressões

dos pais para que pudessem viver juntos. Também, o amor insano e clandestino mostra-se de forma descabida quando Suzane arquiteta, planeja e organiza o assassinato dos pais utilizando, para isso, seu namorado, que ela considerava seu único prazer, e era ele quem proporcionava momentos de “paz” em sua vida de sofrimentos.

Disse aos pais que tinha se separado de Daniel. Os encontros passaram a ser escondidos, mas a paixão não diminuía. Pelo contrário, o namoro clandestino ganhava intensidade, a ponto de concluírem que a solução para o problema seria a morte de Manfred e Marísia (FRANCHINI, 2011, p. 180).

No romance, fica evidente a versão da família que Suzane tenta passar para o namorado. Igualmente, no texto, há indícios que apontam traços de amor insano de Suzane por Daniel, tais como: “Eles te odeiam, Dani. Querem que eu largue de você... Como eu posso abandonar uma pessoa tão iluminada, que só me faz feliz? Isso é querer o meu bem? Só você conseguiu me mostrar o que é felicidade” (FRANCHINI, 2011, p. 39).

Entretanto, para além do amor, havia o interesse material. O narrador descreve como era o relacionamento de Suzane e de Daniel, o nível de trocas e o desejo do namorado em viver a vida de ostentação e influências, tal qual a família da moça. O narrador conta que “Não era difícil para Daniel entender a dor de Suzane. Não gostava da arrogância dos pais dela, embora admirasse todo o sucesso que esbanjavam. Em certos momentos, via-se seduzido pela ideia de um dia desfrutar também de conforto como aquele” (FRANCHINI, 2011, p. 39).

Aos poucos, na narrativa, o leitor começa a perceber os meandros das relações sociais e as relações familiares, ficando evidente que Daniel colocava-se em um papel de alpinista social, visto que fazia planos para se promover e, também, ajudar a namorada, no que tange aos estudos, pois cogitava até mesmo cursar Direito para se igualar a ela.

– Você precisa ser forte, meu amor. – Eles falam que sua família só tem bandido, Dani. Que seu irmão é traficante e ladrão de motos, e seu pai um mentiroso, que vive dizendo para todo mundo que é juiz aposentado. Foi isso que me falaram. Daniel tinha decidido que no próximo semestre iria se matricular na faculdade de direito, tal qual Suzane, e seguiria com afinco a carreira de advogado (FRANCHINI, 2011, p. 39).

Os conflitos dentro da casa da família Richthofen se avultam, ganhando novas proporções, sobretudo nos embates entre a menina e os pais.

– Eu nunca pedi nada disso. Só queria mais respeito pelos meus sentimentos, caralho!  
– Olha o jeito como fala com sua mãe, menina! Manfred, jogado na poltrona, tentava controlar a discussão para que elas não voltassem ao bate-boca de antes. Suzane, já de pé, ignorou o pedido do pai; estava disposta a levar a conversa ao extremo: – Eu só quero levar minha vida como eu desejo, entenderam? – Você acha que tem idade para decidir o que é melhor para você? Você é uma criança; uma criança inocente que não

consegue ver as coisas ruins que estão ao seu redor e que podem te prejudicar (FRANCHINI, 2011, p. 41).

Percebemos que Marísia oscila entre ceder aos caprichos e desejos da menina e os embates acalorados, cheios de rancor, justamente pela suposta ingratidão da filha, ao não seguir as orientações e desejos dos pais. No embate caloroso entre Marísia e Suzane, a mãe descreve o que pensavam dela e como o comportamento da menina havia mudado.

– Marísia não esperou o calor da discussão terminar para retomar seus apontamentos:  
– Que bosta, Suzane! Por que você tem que ser tão ingrata com a gente? Você sempre foi uma menina tão boazinha conosco. O que está acontecendo? Você quis namorar, nós deixamos. Você não quis mais estudar na Europa, nós deixamos... e é desse jeito que nos agradece? (FRANCHINI, 2011, p. 40).

Além disso, após o crime, Daniel passa a estar presente na rotina dos irmãos Richthofen, dentro da casa, de desconhecido pelos empregados da família a namorado oficial de Suzane, posando ao lado da menina rica como um protetor:

– E se os bandidos voltarem? – Pode ficar tranquila, mulher. – Daniel tomou para si a impaciência de Suzane. Ambos tentavam convencer a empregada de que a relutância dela era tolice. A menina oriental sorriu pequeno, do tamanho de sua boca. – Quem fez essa barbaridade já deve estar bem longe e não voltará. E, se voltar, estarei aqui esperando por ele. A partir de hoje, eu protejo vocês (FRANCHINI, 2011, p. 75).

Nesta mesma direção, notamos o amor insano<sup>62</sup> entre irmãos, demonstrado por Cristian, quando ele, em momento de apoio ao irmão, para o cometimento do crime, diz que sabe que irão se dar mal, que o plano é uma furada, mas que o ama e que estará com ele até o fim.

Cristian segurou as mãos de Daniel para reiterar seu envolvimento no plano. Achou que o gesto não fora o bastante, então o abraçou com tapas nas costas. – Eu sempre pude contar contigo para tudo na vida, Daniel, mas nunca consegui retribuir. Eu tô contigo nessa furada. A gente vai ser preso. Vamos nos fuder na mão da polícia. Nosso barco vai afundar junto, mas eu te amo, cara. A gente tá junto [...] (FRANCHINI, 2011, p. 182).

Este tipo de amor insano, que retira a noção da realidade e da sanidade do ser humano, direciona para a imoralidade de ações, pensamentos de perversidades e ao cometimento de atos de barbárie. Assim, a paixão desmedida é canalizada para a satisfação das ambições e desejos individuais, que são basilares em narrativas policiais de caráter *noir*.

Podemos verificar, a partir do trecho abaixo, que a narrativa apresenta as vozes dos diversos personagens, entremeadas com a voz do narrador. Contudo, destacamos, o olhar

---

<sup>62</sup> O amor insano aqui está sendo compreendido para além do amor erótico, podendo ser lido também como uma espécie de amor sombrio, sádico, torto, perturbador, quando se consorcia entre duas pessoas que intentam e concretizam o *mal*.

desvirtuado do que seria o “amor” para Cristian e o que se poderia fazer ou cometer em nome desse sentimento tão desmedido.

Eu acho que foi por amor, né? Eduardo e Rubens já tinham ouvido a confissão de Cristian sobre a autoria do homicídio. Bastava formalizá-lo no papel, sem contradições que pudessem colocar em dúvida todo o trabalho. O investigador havia aprendido uma importante lição com Maurício, seu amigo do DHPP. Ao mesmo tempo que digitava o texto que Rubens pedia, gravava a conversa em seu computador. – Não é isso. Eu quero saber por que eles tiveram essa ideia. – Ah, os pais eram bastante violentos quando bebiam...batiam na filha. – Manfred e Marísia? – Os dois, né. A mãe e o pai. Mas não tenho provas para confirmar isso. Eles não aceitavam o namoro do Daniel com a Suzane. Eu sou só um laranja no episódio. – O único meio que eles encontraram para ficar juntos era matando os pais. Quando Eduardo percebia que Cristian se perdia em meio às próprias lembranças, retomava o raciocínio para reconstruir a história. – Sim. Matando os pais dela. – Como planejaram isso? – Começou no mês passado, na minha casa. Mas a ideia toda foi do Daniel, ele só perguntou se eu aprovava. – Você aprovou? – Não. De forma alguma. Mas fiz. Eu não consigo dizer não para meu irmão. O Daniel sempre me ajudou, e eu nunca tive a chance de ajudar ele. Aí lançaram essa ideia idiota. Com o tempo fomos pensando em qual arma usar. Pensamos que um revólver poderia fazer muito barulho, e os vizinhos ou os seguranças iriam perceber. Foi então que deram a ideia do pau (FRANCHINI, 2011, p. 156-157).

Observamos que, durante o interrogatório, Cristian diz que o crime foi cometido por “amor”, entre o casal e os irmãos. Inicialmente, tenta dizer que a ideia não teria sido dele, mas desmente-se ao longo do fragmento ao reconhecer que aceitou participar do crime, inclusive ajudando a escolher a arma e a forma de executar os pais de Suzane.

Suzane, Daniel e Cristian apresentam a mesma concepção sobre a vida e sobre valores, éticos e sociais, ou seja, que, para manter um romance e acessar bens materiais, pode-se cometer um crime bárbaro. Isso revela toda a crueldade dos assassinos com as vítimas mesmo diante de um motivo torpe. Ao longo da narrativa, fica claro que Cristian auferiu lucro financeiro com o crime, portanto não seria apenas por parceria entre irmãos. Mesmo aquelas atitudes rodeadas de pensamentos de bondade, de bons sentimentos, como os de Andreas em relação ao cuidado para com a irmã espancada, podem gerar situações em que as personagens vivem e convivem com o *mal*.

– Seu rosto ainda tá doendo, Su? – Um pouco, mas já passou. Coloquei gelo. Ficou inchado, mas logo vai sumir. – O papai não deveria ter te batido. – Andreas sussurrava palavras de conforto, mesmo tendo a certeza de que seus pais não acordariam. – Fique calma, vai dar tudo certo. A gente vai estar sempre junto, Su, porque você é a única pessoa que tenho na vida (FRANCHINI, 2011, p. 11).

Verificamos, também, o envolvimento sexual como característica do gênero *noir* na narrativa, quando Rodrigo, o investigador recém-chegado a 27ª DP, vindo da Academia de Polícia, envolve-se sexualmente com a repórter que tenta obter informações sobre a prisão, ou

mesmo no momento de depoimento de Suzane, levantando a possibilidade de os filhos do casal estarem envolvidos no crime.

Escondida na multidão, Rodrigo viu a jornalista que os abordara na entrada do prédio. Quando notou que estava sendo observada, sorriu com um bom humor raro naquele lugar e aproximou-se para comentar a bagunça que a imprensa fazia [...] Quando percebeu, Rodrigo havia ficado para trás; preferiu as piadas da repórter de peitos duros. –Esse daí começou mal. Não pode ver uma bucinha arrepiada que deixa o serviço para trás. Que bosta de tira você me arrumou, Edu [...]. Estava feliz. Acabara de ser recebido no Departamento de Homicídios e tinha comido uma repórter de bunda empinada e meia-calça nas escadas do prédio (FRANCHINI, 2011, p. 114-115 e 126).

Dentro do gênero *noir*, o *mal* e a violência são uma constante. Podemos notar, em muitas passagens da narrativa estudada, notadamente no espancamento, características de um massacre em relação a Manfred e Marísia. Os requintes de crueldade ali apresentados identificam de forma contundente a tendência para o *mal* e a falta de sanidade do ser humano, não apenas por tirar a vida de outra pessoa, mas pela forma, método e dinâmica empregadas na execução de seu intento. Premeditar o crime valendo-se de tempo para preparar e fabricar a principal arma que seria utilizada, fazendo uso de barras de ferro, pré-retiradas dos pés de uma prateleira, tudo isso é algo que nos deixa o seguinte questionamento: este ser humano realmente possui as dimensões dos efeitos e das ações que está prestes a executar?

Vale salientar, ainda, que há muitos outros fatos violentos narrados em *flashback* para ilustrar ou dar significados a acontecimentos presentes, como a morte de um detetive chamado Prado, parceiro de jornada de Maurício, no Departamento de Narcóticos, DENARC, por exemplo, em que, durante apreensão de um caminhão que ocultava drogas ilícitas, tenta assassinar Maurício, tentando a diminuição da partilha dos lucros, sendo impedido por Eduardo, no último instante. Ao perceber a tentativa de Prado de matar Maurício, Eduardo tenta desarmá-lo, mesmo assim, o tiro atinge o ombro de Maurício. Como reação instantânea, Eduardo dispara contra Prado, ainda, por observação de Maurício, também mata o motorista do caminhão, evitando que houvesse testemunha do ocorrido. É a escalada de violência e do *mal*, iniciado por interesse em obter o lucro substancial com a venda da droga sem a necessidade de partilha entre muitos envolvidos.

## 4.1 Os passos do crime e o julgamento no processo e no romance

### 4.1.1. O crime do caso Richthofen

Conforme o processo criminal, o caso Richthofen é um dos crimes que mais repercutiu na mídia nacional e até internacional. Nesse caso, ocorrido em 2002, uma jovem e rica moça premedita o assassinato de seus pais, o engenheiro Manfred Alfred von Richthofen, alemão, naturalizado brasileiro, e sua esposa Marísia von Richthofen, psiquiatra, ambos residentes em São Paulo. O casal tinha dois filhos, Suzane com 19 anos, à época, e seu irmão Andreas, com 15 anos de idade.

Suzane Louise von Richthofen, naquele período, namorava Daniel Cravinhos de Paula e Silva, com 21 anos, a contragosto dos pais. Menino de classe média, era instrutor de aerodelismo no Parque do Ibirapuera, onde Andreas fazia aulas. O irmão, Cristian Cravinhos de Paula e Silva, à época, com 26 anos, fazia trocas e vendas de motocicletas. Ficaram conhecidos nacionalmente como irmãos Cravinhos. Suzane e Daniel começaram a namorar, e os pais, ao perceberem que os dois jovens bebiam e consumiam drogas, supondo uma possível má influência do rapaz sobre a jovem, passaram a proibir o namoro. Talvez, esse fosse um olhar equivocados por parte dos pais de quem influenciava quem, nessa relação tóxica. Não há uma resposta, mas há indícios, nos autos, em fragmentos de áudios do julgamento, publicizados pelo **Programa Fantástico**, bem como por trechos de entrevistas com pessoas da família Cravinhos e da própria Suzane, que ela apresentava sérios transtornos de personalidade. Conforme Campbell (2020, p. 251), Suzane foi submetida ao teste avaliativo de Rorschach<sup>63</sup>, devido à gravidade do crime cometido por ela. Em um período de seis anos, Suzane foi submetida ao teste por três vezes. Segundo Campbell (2020, p. 254), Suzane, segundo especialistas, é descrita como manipuladora, dissimulada, egocêntrica, infantilizada, simplista, insidiosa, narcisista, além de apresentar agressividade camuflada. É digno de nota um outro laudo em nova aplicação do mesmo teste denominado Rorschach, anexado ao processo de Suzane, que reitera a conduta infantilizada da assassina além dos traços de personalidade egocêntrica, talvez, conforme especialistas, vivendo no limbo existente entre a loucura e a sanidade (CAMPBELL, 2020, p. 254).

---

<sup>63</sup> O teste de Rorschach, também conhecido como teste do borrão, baseia-se na avaliação do psiquiatra suíço Hermann Rorschach, originado a partir de estudos dele, no séc. XX, em que se apresentam dez pranchas com imagens abstratas de diversos formatos. O testando olha as pranchas uma a uma e diz o que está vendo.

Em maio de 2002, os pais de Suzane proibiram o namoro. Assim, a partir disso, Suzane e o namorado passam a tramar a morte dos pais, com base, sobretudo, nas queixas dela, que alegava sofrer violência física. Segundo Daniel, no julgamento, ela também dizia que o pai a assediava sexualmente desde a adolescência. Fato este negado por Suzane, posteriormente, e por Andreas, irmão dela. Outro receio do casal de namorados era a constante vontade dos pais de enviá-la para estudar na Alemanha, como também, as frequentes ameaças de deserdá-la da herança, caso insistisse no namoro.

No dia 31 de outubro de 2002, por volta da meia-noite, Suzane, Daniel e Cristian concretizaram o assassinato dos pais de Suzane, depois de meses arquitetando e organizando o delito, conforme será narrado na cronologia do crime. Inclusive, assistindo a vários episódios do **CSI – Crime Scene Investigation**<sup>64</sup>, uma série americana exibida pelo canal Columbia Broadcasting System.

No dia do crime, Suzane abriu a casa, acendeu a luz do corredor e guiou os dois assassinos para que executassem as vítimas indefesas enquanto dormiam. Os irmãos Cravinhos mataram o casal com golpes de barra de ferro. E, ao constatar que Marízia agonizava e ainda respirava, asfixiaram-na com uma toalha introduzida até sua garganta. Suzane ficou no escritório do pai aguardando, para saquear dólares, euros e reais, justamente o que deixou pistas para que a polícia chegasse até os três. A motivação, aparentemente e de acordo com as investigações e o processo, foi a proibição do namoro e o desejo de Suzane de ficar com a fortuna da família.

Em outras palavras, a motivação ao crime era a liberdade para viver o romance, sem medo e às claras, já que os pais se constituíam em um obstáculo ao casal para viver essa paixão. Para isso, deveriam livrar-se dos pais, tramar e combinar o *modus operandi* e o álibi, caso recaísse sobre eles qualquer suspeita. A ocultação do crime e as razões que o desencadeiam são maquiados por um possível latrocínio<sup>65</sup>.

As investigações primeiro chegaram a Cristian, que, depois de confrontado com o bem comprado e com a busca e apreensão de mais valores e joias em sua casa (morava com a vó), não teve outra alternativa a não ser confessar e apontar os outros dois envolvidos, Daniel e Suzane. Andreas foi inocentado, pois não sabia do plano e não participou do assassinato.

---

<sup>64</sup> Suzane e os irmãos Cravinhos assistiram duas séries para se inspirarem: **CSI** e **Criminal Minds**.

<sup>65</sup> O chamado latrocínio é uma forma qualificada do crime de roubo, com aumento de pena, quando a violência empregada resulta em morte. Art. 1º São considerados hediondos os crimes de latrocínio (art. 157, § 3º, in fine), extorsão qualificada pela morte, (art. 158, § 2º), extorsão mediante sequestro e na forma qualificada (art. 159, caput e seus §§ 1º, 2º e 3º), estupro (art. 213, caput e sua combinação com o art. 223, caput e parágrafo único).

Os três foram presos em 2005, entre idas e vindas, para dentro e fora da prisão, com advogados entrando e saindo do caso, fatos novos, um verdadeiro *show* de entretenimento e de horrores para alguns espectadores, que acompanharam em tempo real as notícias e pormenores da investigação pela mídia.

Finalmente, em 2006, foram julgados e condenados, desse modo, Suzane e Daniel receberam uma pena de 39 anos de reclusão, mais seis meses de detenção<sup>66</sup>; e Cristian, uma pena de 38 anos de reclusão, mais seis meses de detenção.

Muitas são as razões para esse caso não cair no esquecimento, para atrair a atenção do público e da mídia. Neste texto, vamos destacar apenas cinco probabilidades para o caso repercutir e continuar até hoje em evidência. Destacamos os pontos:

- a) uma filha acusada de planejar e colaborar efetivamente para morte de seus pais, com premeditação, crueldade, motivo torpe e sem possibilidade de defesa para as vítimas;
- b) uma moça rica, de uma família tradicional, à época do crime, discente do curso de Direito, na PUC-SP;
- c) uma jovem com sinais de transtorno de personalidade antissocial, apresentando comportamento dissimulado, tendo como características a inteligência e a sedução, pois envolveu não só Daniel e seu irmão, Cristian, na cena do crime, como, posteriormente, foram divulgados vários episódios em que ela se envolveu com detentas, um promotor, com o irmão de uma ex-detenta, conforme Campbel (2020);
- d) a jovem, desde o assassinato, ocorrido em 2002, não saiu da mídia. Foram vários os programas de televisão, como o Fantástico, por exemplo, que cobriu o caso, o julgamento e depois cobriu todas as saídas da detenta como no dia dos pais, das mães etc. Também, uma entrevista concedida (e paga) a Gugu Liberato, em sua estreia em um programa na TV Record, no dia 25 de fevereiro de 2015;
- e) foram lançados vários livros, ficcionais e não ficcionais sobre o caso. Dois filmes intitulados “A menina que matou os pais” e “O menino que matou meus pais”, previstos para 2020, mas adiados para 2021, devido ao fechamento das salas de cinema, pela pandemia de COVID-19. Esses filmes narram a história de Suzane von Richthofen e de Daniel Cravinhos, respectivamente, a partir de diferentes pontos de vista e versões sobre a sequência de fatos e do planejamento do crime.

---

<sup>66</sup> Art. 33 - A pena de reclusão deve ser cumprida em regime fechado, semi-aberto ou aberto. A de detenção, em regime semi-aberto, ou aberto, salvo necessidade de transferência a regime fechado (Redação dada pela Lei nº 7.209, de 11.7.1984).

#### 4.1.2 A cronologia do crime

Dividiremos em quatro passos a cronologia do crime. Os itens foram feitos a partir de reportagens, jornais e revistas<sup>67</sup>.

##### Passo 1 – O assassinato e os envolvidos

Em 31 de outubro de 2002, Manfred e Marísia foram assassinados por golpes de material contundente (barras de ferro com punhos de madeira, utensílio fabricado por Daniel, com a ajuda do irmão Cristian) enquanto dormiam. A filha tinha um álibi: estava no motel com o namorado, e o irmão estava em um Cyber café jogando. A filha do casal chegou em casa por volta das 4h da manhã com Andreas, seu irmão. Estranhou a porta estar aberta e ligou para Daniel e para a polícia. Ao chegar, a polícia encontrou os corpos, que, nitidamente, apresentavam lesões causadas por golpes, Manfred tinha uma toalha úmida sobre o rosto para impedir que respirasse, e Marísia, com uma toalha na garganta e um saco plástico na cabeça (CASOY, 2016, p. 22).

A polícia, ao dar a notícia para a filha, estranhou a tranquilidade e a falta de emoção dela, quando perguntou quais seriam então os procedimentos e as providências que ela teria que tomar. A partir daí, o investigador fecha o local do crime e chama a perícia, e as investigações são iniciadas, não descartando a participação dos filhos do casal. A suspeita da polícia era de que o autor do duplo homicídio fosse alguém próximo da família, pois o circuito de segurança e os alarmes estavam desligados, não tendo no local nenhum sinal de violação de domicílio.

##### Passo 2 – A empregada torna-se suspeita do assassinato

Ao negarem participação e insistirem na tese de latrocínio, roubo seguido de morte, Suzane e Daniel indicaram a possível participação de uma ex-empregada da família, que conhecia a rotina da casa, dos valores e joias guardadas pela família. A suspeita da ex-empregada partiu de Suzane ao declarar que ela conhecia bem a casa e sabia onde seus pais guardavam joias e documentos em um fundo falso de um armário, aberto no dia do crime.

Observamos que os jornais não diziam claramente que Suzane era suspeita, talvez, até para evitar processo futuro, o que não ocorreu com a ex-empregada, mulher simples e sem meios para pagar bons advogados pela calúnia atentada contra ela por Suzane.

---

<sup>67</sup> Disponíveis no site [memoriaglobo.com/jornalismo/coberturas/caso-richthofen/](http://memoriaglobo.com/jornalismo/coberturas/caso-richthofen/); na obra de Ilana Casoy, intitulada **Casos de família**: arquivos Richthofen e arquivos Nardoni, de 2016; em jornais e revistas nacionais como Estadão, Folha de São Paulo, O Globo e sites como Isto é.

A cena do crime foi limpa e modificada para levar a polícia a acreditar que, de fato, tratava-se de um latrocínio. Queriam dar a entender que um roubo por algum motivo tivesse saído do controle e tivesse terminado em assassinato. No entanto, a brutalidade dos golpes, os requintes de crueldade e o suposto autor não ter levado objetos caros, tudo isso levou a polícia a acreditar em vingança ou até mesmo em queima de arquivo. Assim, a polícia passou a pensar em pessoas próximas do casal, tais como os empregados e ex-empregados, colegas de trabalho de Manfred, até queima de arquivo em caso de corrupção na Dersa, local onde ele trabalhava como diretor de Engenharia da empresa; também, uma linha de investigação buscava pacientes e ex-pacientes de Marísia, que pudessem ter cometido o crime.

### Passo 3 – Polícia investiga o casal de namorados

O choro forçado, a frieza, os desentendimentos com os pais e a proibição do namoro são fatos que levam os investigadores a desconfiar do casal de namorados. A polícia descobriu que o casal Richthofen havia sido assassinado já depois da meia-noite, e com base no horário que Suzane e Daniel entraram no motel, teriam tempo para o assassinato e o deslocamento. Estranharam também o fato de eles terem pedido nota fiscal no motel, não tendo justificativa plausível para o ato, a não ser produzir um álibi.

Durante as investigações, a polícia passou a buscar informações entre vigias da rua, empregados, ex-empregados e familiares, sobre o relacionamento do casal Richthofen e os namorados.

Indícios fortes foram os alarmes desligados, a porta aberta, bem como a filha saber exatamente o valor em espécie que estava em uma pasta de Marísia (CASOY, 2016, p. 22) e que supostamente fora subtraído durante o crime. Deixar somente dois cômodos revirados, deixar a arma perto da cama e algumas joias jogadas a esmo levantou ainda mais suspeitas para os investigadores. Também, o furto de joias, avaliadas em cerca de 10.000,00, conforme informações constantes no processo (autos do processo, folhas 353).

### Passo 4 – Polícia descobre trama e os assassinos do casal Richthofen

A polícia chegou aos assassinos seguindo a pista do dinheiro roubado. Quem rouba, acaba gastando o valor, assim, ficam pistas para a polícia. A polícia seguiu várias pistas, assim, em apenas sete dias após o assassinato, o casal de namorados foi ouvido. Também, foi intimado e interrogado Cristian, o primeiro a sucumbir e a confessar o crime. No dia 07 de novembro, a polícia prendeu Cristian, ao descobrir que ele havia comprado uma motocicleta com dólares roubados, e em nome de um amigo que servia como um *laranja*. Em seguida, Suzane confessou

a premeditação e a participação dela e de Daniel, igualmente, admitindo que atraíram Cristian para que fizesse parte da arquitetura e execução do crime.

Assim, anteriormente, namorados e trio de amigos, depois, acabaram em acusação mútua e inimigos. Cada qual jogando para o outro a responsabilidade e a autoria do assassinato premeditado, sobretudo Suzane e Daniel.

Os três assassinos combinaram bem as suas versões durante os interrogatórios, por exemplo, com álibis e com uma linha do tempo condizente com suas versões sobre os fatos. No entanto, os delegados não ficam somente nos fatos, indagam sobre as minúcias, então, começaram as contradições e os choques de informações conflitantes.

Bem amadores, não pensaram na possibilidade de a polícia, por exemplo, rastrear o dinheiro roubado, já que Cristian fez a compra de uma motocicleta com os valores retirados da casa. Este foi o primeiro deslize, o qual levou Cristian à prisão. Depois, interrogaram Daniel e Suzane. Finalmente, no dia 8 de novembro de 2002, os três, então ainda suspeitos, confessaram o assassinato e passaram a réus confessos.

Suzane, no dia 20 de novembro de 2002, foi conduzida para a Penitenciária do Carandiru, tendo sido negado inúmeras vezes o *habeas corpus*, que foi aceito somente em 2005, para que respondesse em liberdade. Depois disso, ficou quase um ano em liberdade, vindo a mudar essa condição por um flagrante de uma farsa montada para o **Programa Fantástico**, em que os repórteres flagraram e noticiaram Suzane sendo instruída por advogados de como se comportar e o que dizer<sup>68</sup>. Tal fato fez com que ela voltasse a ser presa, a partir das cenas gravadas, o promotor Roberto Tardelli justificou o pedido de prisão, alegando que ela poderia fugir do país, pois tinha condições e recursos para isso. Tardelli foi movido por: temor de fuga, diante da repercussão da entrevista concedida ao programa, em que Dr. Barni a orienta ao que dizer e como agir; proteção ao irmão Andreas, com o qual na época Suzane disputava a herança deixada pelos pais; receio de fuga, Suzane por ter ascendência alemã, caso conseguisse chegar ao território alemão, dificilmente seria extraditada para o Brasil, devido a legislação do país europeu.

A partir disso, é fato que Suzane não apresenta sentimento de culpa diante do parricídio. Não demonstra remorso ou crise de consciência diante do ato parricida. Ao contrário, revela

---

<sup>68</sup> Essa reportagem foi exibida no Fantástico no dia 9 de abril de 2006 e revelou que o advogado **Denivaldo Barni** dizia para **Suzane** chorar na frente das câmeras, enquanto um segundo advogado, **Mario Sérgio de Oliveira**, lembrava ponto a ponto o que falar, em uma verdadeira encenação, que tinha como fim passar a imagem de uma jovem infantilizada, arrependida e em crise de consciência pelo ato cometido contra os pais, Manfred e Marísia Richthofen.

frieza e indiferença, o que faz com que muitos creiam estar diante de uma personalidade psicopata.

#### 4.1.3. Os passos do crime no romance **Richthofen**

No romance **Richthofen**, como se trata de um romance fragmentado e sem enredo linear, não há uma sequência de fatos, principalmente ao ter a história do assassinato amalgamada com as histórias dos detetives que fazem parte do enredo. Os passos do crime descritos no romance são de caráter ficcional, portanto, eles não coincidem com o devido processo legal do caso Richthofen. Entretanto, o crime, como ocorre em romance *noir*, é ricamente descrito e narrado, bem como a investigação e os depoimentos que se seguem com vistas a chegar aos assassinos do casal.

1º. Passo: Como já haviam combinado com antecedência, o irmão de Suzane, Andreas, chegando o horário determinado, telefona para a irmã avisando que os pais já tinham adormecido. O trato entre os irmãos era para que ele pudesse ser levado até uma *Lan house*, para jogar videogame, enquanto a irmã criaria um *alibi*, concernente a ações que viriam posteriormente. Suzane ainda com as marcas e dores da agressão do pai, por conta das tamancadas no rosto, despertava a atenção de Andreas, pois ele acreditava que o pai não deveria ter agido daquela forma e tentava consolar a irmã. O trato se consolidaria quando eles terminassem a execução dos pais e voltassem para buscar Andreas (FRANCHINI, 2011, p. 9-11).

2º. Passo: Fazendo parte da preparação para o crime, aproximadamente uma semana antes do crime, não se sabe como, acontece o desaparecimento de uma chave-mestra da casa do casal Richthofen. Este fato foi narrado por Suzane, posteriormente, quando questionada pelos investigadores Maurício e Eduardo, na sala da 1ª Equipe da C-SUL. Ela ainda relatou o sumiço de considerável quantia em reais, dólares e euros, bem como de um revólver, o mesmo que fora apreendido na cena do crime. Ainda nesta ocasião, Suzane levanta a possibilidade de o crime ter conexões com as contas abertas no exterior, inclusive em seu próprio nome. Sua tentativa visava fazer com que o crime tivesse motivação político-financeira com um tipo de caixa dois do governo, relacionado com as obras do Rodoanel, que eram comandadas pelo pai (FRANCHINI, 2011, p. 123).

3º Passo: Como a violência dos pais contra Suzane havia se tornado mais frequente, a fim de que contivesse a situação, Suzane mente para os pais ao dizer que não mais namorava

Daniel. No entanto, eles mantinham encontros em segredo, nada fez a paixão diminuir. Houve, sim, o aumento e a clandestinidade deste romance, que alimentou o ápice para concluírem que o melhor seria a execução do plano em que os pais, Manfred e Marísia, seriam mortos, colocando, assim, um ponto final no problema (FRANCHINI, 2011, p. 180).

4º Passo: Ao deixarem Andreas na *Lan house*, Suzane e Daniel voltam e se encontram com Cristian, que já aguardava na rua. O irmão de Daniel trouxera as sacolas e duas barras de ferro, retiradas dos pés de uma prateleira. Agora, Suzane já estava ao volante do veículo e repassou aos irmãos as meias-calças, utilizadas por baixo das roupas. Em seguida, manda que eles coloquem as luvas. Chegaram à casa e se dirigiram para a garagem dos fundos. Na tentativa de repassar confiança, Suzane beija Daniel e o encoraja a ficar calmo. Ela desce do carro, dirige-se até a casa, deixando os irmãos prontos para agir ao receber o sinal combinado. Ao receberem o sinal, por meio do acendimento da luz do corredor, os irmãos se dirigem ao local. Suzane aguardava na sala. Forneceu as luvas cirúrgicas. Realizou a verificação para confirmar se realmente estavam dormindo. Os três sobem as escadas. Ao chegarem ao quarto do casal, Suzane acende a luz, corre para fora do quarto e os irmãos iniciam as agressões e concretizam o ato de assassinato do casal (FRANCHINI, 2011, p. 180-190).

#### 4.1.4. A denúncia do caso, a sentença e o *habeas corpus* no processo e no romance

Os três acusados, Suzane, Daniel e Cristian, foram denunciados pelo Ministério Público – MP por crime de duplo homicídio, triplamente qualificado, sendo por motivo torpe, meio cruel, impossibilitando a defesa das vítimas; também, por fraude processual, por terem modificado e alterado a cena do crime.

Foram denunciados Daniel Cravinhos de Paula e Silva, Cristian Cravinhos de Paula e Silva e Suzane Louise von Richthofen, nas penalidades dos art. 121, 2º, incisos I, III e IV C.C., o art. 29, art. 347, parágrafo único C.C., todos na forma da lei do art. 69. E, ainda, Cristian Cravinhos de Paula e Silva, também, nas sanções do art. 155, caput, a segunda ainda cabente e agravante genérica do art. 61, inciso II, alínea o, todos do CP, dos crimes dolosos contra a vida (CASOY, 2016, p. 23).

Foi decretada a prisão de Suzane, bem como dos irmãos Cravinhos, em 19 de novembro de 2002, para assegurar a integridade física dos acusados e conter o clamor público em prol da prisão dos envolvidos. Seus advogados conseguiram um *habeas corpus* para que ela respondesse e aguardasse o julgamento em prisão domiciliar, ficando na casa de seu advogado

e tutor, o jurista Denivaldo Barni, em 2005, depois, suspenso por ser um risco para a segurança de seu irmão, Andreas von Richthofen.

Em um primeiro momento, o julgamento no Tribunal de Júri, conhecido como tribunal popular, seria acessível e aberto, mas o site entrou em colapso devido ao grande número de acessos, sendo tomada a decisão de não mais ser aberto e não poder publicizar áudios e vídeos do julgamento.

No primeiro julgamento, em junho de 2006, os advogados dos irmãos Cravinhos não compareceram e o advogado de Suzane saiu do local, sendo, então, desmarcado o júri.

O julgamento foi remarcado para o dia 17 de julho de 2006. Foram cinco dias de depoimentos, debates entre defesa e acusação, no 1º Tribunal do Júri, da Barra Funda, do Tribunal de Justiça de São Paulo. Às duas horas da manhã, do dia 22 de julho de 2006, o Tribunal do Júri, plenário 8, sob a presidência do juiz Alberto Anderson Filho, a sentença de Suzane von Richthofen e dos irmãos Cravinhos foi proferida. Foram julgados e condenados pelo crime de homicídio triplamente qualificado. A base legal foi o art. 59, do Código Penal, e três qualificadoras, uma usada como base e outras duas como agravantes para o cálculo de pena. Ainda, responderam pelo crime de fraude processual, art. 347, do Código Penal, parágrafo único. Não houve concurso material, baseado no art. 69, do Código Penal. Os dois irmãos foram condenados por infração ao art. 121, § 2º, inciso I, que é imputado quando o homicídio ocorre mediante paga ou promessa de recompensa, ou por outro motivo torpe; o inciso III, que é imputado quando ocorre com emprego de veneno, fogo, explosivo, asfixia, tortura ou outro meio insidioso ou cruel, ou de que possa resultar perigo comum; e o inciso IV, que é mediante traição, de emboscada, ou mediante dissimulação ou outro recurso que dificulte ou torne impossível a defesa do ofendido. Os réus – e agora condenados – também sofreram a medida repressiva com base no art. 69, que diz que quando o agente, mediante mais de uma ação ou omissão, pratica dois ou mais crimes, idênticos ou não, aplicam-se cumulativamente as penas privativas de liberdade em que haja incorrido. Ainda, foram condenados com base no art. 155, do Código Penal, que declara ser um crime subtrair para si ou para outrem coisa alheia móvel (CASOY, 2016, p. 232-237).

No ano de 2013, Daniel Cravinhos de Paula e Silva e seu irmão e cúmplice do crime, Cristian Cravinhos de Paula e Silva, solicitaram, no mês de fevereiro, o pedido de *habeas corpus* e lograram êxito adquirindo a progressão do regime fechado para o semiaberto, passando a retornar para a prisão à noite e podendo trabalhar durante o dia. Suzane também ganhou o mesmo direito, mas apenas no ano de 2014, no entanto, temendo hostilização ao ter de cumprir

a pena em outra unidade prisional, fez a solicitação para permanecer no regime fechado, isso porque recebia pelo trabalho prestado na oficina em que confeccionava roupas para a Fundação e Amparo ao Trabalhador Preso (FUNAP), no presídio de Tremembé.

Mesmo após anos já terem se passado do tempo do crime, ocorrendo o julgamento e havendo o começo de cumprimento de pena, dos irmãos Cravinhos, como ficaram conhecidos, e de Suzane, ainda hoje, as notícias são difundidas com regularidade, tanto sobre as fases jurídicas quanto sobre a vida pessoal da detenta. Neste sentido, é fato que toda esta exposição trazida pela mídia gera consequências para a ressocialização que a pena impõe àquele que se submete ao seu cumprimento.

Por certo, o modo como são veiculadas as informações do caso Richthofen, por ser um patricídio e matricídio, isto é, homicídio contra os pais, dentre outras razões, abarca questões que perfazem um assombro e impactam negativamente toda a sociedade organizada.

Como veremos no exemplo abaixo:

[...] O interesse da população pelo caso foi tão grande que a rede TV Justiça cogitou transmitir o julgamento ao vivo. Emissoras de TV, rádios e fotógrafos chegaram até a ser autorizadas a captar e divulgar sons e imagens dos momentos iniciais e finais, mas o parecer definitivo negou a autorização. Cinco mil pessoas inscreveram-se para ocupar um dos oitenta lugares disponíveis na plateia, o que congestionou, durante um dia inteiro, a página do Tribunal de Justiça na internet (LEITE, 2017, p. 195).

O modo como o caso é tratado pela mídia televisiva desperta certo repúdio das pessoas e um interesse inominado pela questão de como se fará justiça ou mesmo como tudo isso terminará. Contudo, na busca por audiências e disputas por telespectadores, as notícias são veiculadas de modo frequente e insistente. A banalização do *mal* torna-se constante, pois os crimes tomam a figuração de cenas fílmicas, perdendo sua importância, assim, a cada dia, ficamos anestesiados com as notícias.

No romance **Richthofen**, há o relato da confissão e da prisão, tanto de Suzane como dos irmãos Cravinhos, e de que os detetives estavam à espera da prisão provisória deles (FRANCHINI, 2011, p. 176). Em outro trecho, quando da cobrança dos salários por Fátima, a empregada, encontramos o relato de que o contrato de trabalho fora rompido, porque, naquela semana, Suzane foi presa (FRANCHINI, 2011, p. 155).

#### 4.1.5. A repercussão do caso na mídia e no romance **Richthofen**

Como um caso bastante divulgado e com requintes de crueldade, sobretudo após a descoberta de ser a assassina a própria filha, ganhou, à época, muita repercussão. Em verdade, até hoje ganha a capa dos jornais com novos episódios. Em uma busca rápida na internet, é possível encontrar inúmeros sites, jornais, filmes, artigos científicos, dissertações e teses sobre o tema: caso Richthofen. Então, fica a questão posta: como *apagar* em todos esses locais, tanto na internet como em locais físicos, em bibliotecas e acervos de jornal e revista esses dados e imagens? Observamos a tentativa de Suzane e de Daniel de apagar essa identidade e esse histórico a partir da mudança de nome. Na área jurídica, em algumas constituições, há previsão legal do Direito ao Esquecimento. Esse termo, em linhas gerais, refere-se ao direito que pode ser solicitado pela pessoa interessada, não importando se o caso passado foi verídico ou falsamente atribuído, o que importa é se ele abala ou interfere na vida atual da pessoa. A Jornada de Direito Civil (CJF/STJ), em seu enunciado 531, diz que: “A tutela da dignidade da pessoa humana na sociedade da informação inclui o direito ao esquecimento”.

O Direito ao Esquecimento foi sancionado pela corte da União Europeia, no dia 13 maio de 2014. Também conhecido como o “direito de ser deixado em paz”, conhecido nos EUA como “*Right to be forgotten*”, e em países de língua hispânica como “*derecho al olvido*”.

O caso Richthofen foi manchete entre os principais jornais brasileiros, como **O Globo**; **Estadão**; **Folha de São Paulo**; revistas como a **Isto é** – com um acervo grande de reportagens sobre o caso (2020, on-line); **Revista Veja** (2006, p. 104, 105), entre outras. Vários sites de busca no **Google** levam para inúmeras reportagens, desde 2002 até hoje. Não só está em cena a Suzane, como também estão os irmãos Cravinhos.

Perguntamo-nos qual a razão de tanta repercussão? Parricídio é um crime chocante, que gera múltiplos impactos sobre a sociedade. Felizmente, corresponde a um crime pouco frequente. É a manifestação de violência doméstica mais terrível (DUNCAN & DUNCAN, 1971). Neste sentido, como afirmam Boots e Heide (2006), é importante que se avalie a forma como a mídia relata este crime, quase sempre colocando o parricida como um “monstro” que matou pais dedicados e amorosos. É preciso que se investigue também a percepção pública das pessoas sobre este crime (GOMIDE; TECHE; MAIORKI, 2013, p. 293).

Entretanto, sobre o caso Richthofen (2021), o material mais completo está na Memória Globo e em um programa da Globo, intitulado **Profissão Repórter**, que fez várias reportagens sobre o caso, incluindo um programa sobre o 1º júri que foi adiado. No julgamento reagendado,

repórteres de várias emissoras acompanharam todos os dias de julgamento em regime de plantão. Ainda, fizeram entradas ao vivo durante a programação de cada canal. Nos noticiários, durante os dias de julgamento, também ganharam destaque várias reportagens especiais sobre o caso.

Se observarmos toda a questão de exposição midiática relacionada ao caso, perceberemos de forma desfavorável toda a intensiva pressão imposta à propagação dos fatos, como óbice para a reintegração em sociedade dos acusados. Notadamente, Suzane von Richthofen tornou-se uma figura pública, sendo colocado de lado o fato de ser uma jovem de classe média paulista. Apesar de toda a repercussão do crime, observamos a banalização do mal quando as pessoas encontram Suzane. Se está caminhando pela rua, é interpelada para que sejam atendidos pedidos de *selfies*, mesmo reconhecidamente estando a cumprir uma pena pelo homicídio dos próprios pais. Não basta a existência e divulgação das constantes e intensivas reportagens e alusões ao crime. Sempre que Suzane tenta realizar qualquer atividade social, como um simples vestibular, há sempre um evento disposto a lembrar acerca do ocorrido. Há, inclusive, um documentário intitulado **Investigação Criminal – Caso Suzane von Richthofen**, na plataforma de séries de televisão por assinatura, Netflix, a respeito de crimes que marcaram de forma significativa toda a sociedade brasileira, com a temática de rememorar, recordar, reviver as histórias no imaginário coletivo, trazendo à imprensa, de forma permanente, o nome, a imagem e todo o fardo carregado pelo crime praticado no passado.

O caso também ganhou as páginas de vários livros de ficção e de não ficção, como já dito. Entre os mais citados, está o livro de ficção de Roger Franchini, intitulado **Richthofen: o assassinato dos pais de Suzane** (2011), obra em estudo. E, entre os livros considerados não ficção, temos os livros de Ilana Casoy, filha de Boris Casoy, que se dedica a estudar e acompanhar casos de crimes e suas investigações. Também são dela as obras sobre o caso Richthofen, a saber, os títulos: **O quinto mandamento: caso de polícia** (2006); **Serial killer: louco ou cruel?** (2004); **Casos de família: arquivos Richthofen e arquivos Nardoni** (2016).

Suzane tentou judicialmente impedir tanto a noite de autógrafos como retirar de circulação o livro **Suzane: assassina e manipuladora**, escrito por Ulisses Campbell, lançado em 2020, pedido que foi indeferido pela justiça.

Os filmes **A menina que matou os pais** e **O menino que matou meus pais**, dirigidos por Maurício Eça e roteiros de Ilana Casoy e Raphael Montes, foram rodados em 2019, e havia uma previsão de lançamento para 2020, no entanto, em virtude do estado de pandemia de COVID-19, não foi possível lançá-los no cinema, sendo disponíveis exclusivamente na

Amazon Prime Video, canal fechado/pago, disponível desde 24 de setembro de 2021, em inglês e legendado e/ou em língua portuguesa, disponível em mais de 240 países e territórios. Esses filmes<sup>69</sup> repercutiram muito na mídia brasileira, entre ataques e comentários graves de se estar lucrando com o crime bárbaro. Essa não é uma novidade, já que outros crimes ganharam versão fílmica, como **O bandido da luz vermelha** e o **Caso dos Irmãos Naves**.

Em 2017, Cristian foi beneficiado com regime aberto. No entanto, foi preso novamente por ter ameaçado a ex-companheira e por corrupção ativa, posse ilegal de arma de fogo. Em uma audiência de custódia, no Tribunal de Justiça paulista, converteu-se a prisão de Cristian em preventiva e ele voltou para o Presídio de Tremembé. Foi posteriormente condenado a 4 anos e 8 meses de prisão.

Em fevereiro de 2013, Daniel recebeu o direito de cumprir a pena em regime semiaberto, e em 2014, ele casa-se com a irmã de um ex-colega de cela. Em 2018, recebe o benefício de cumprir em regime aberto. De acordo com uma reportagem de 25/01/2018, escrita por Giorgia Cavicchioli (REVISTA **ISTO É**, on-line, 2018), Daniel mudou seu nome incorporando o sobrenome da mulher, agora ele se chama Daniel Bento de Paula e Silva.

Suzane queria mudar de nome e, à época, intentava adotar os sobrenomes do companheiro, Suzane Louise Olberg das Dores. A juíza Sueli Zeraik Oliveira Armani autorizou o regime semiaberto em 28 de outubro de 2015 (CAMPBELL, 2020, p. 252). Esta e outras notícias estão no livro **Suzane: assassina e manipuladora**, escrito por Ullisses Campbell, em 2020. Neste livro, Campbell cita especialistas que a categorizam como “narcisista, egocêntrica, com agressividade camuflada e comportamento infantilizado”. De acordo com os psiquiatras, a combinação dessas características é muito perigosa.

No ano de 2017, Suzane solicitou, pela primeira vez, a progressão para o regime aberto, em que o preso cumpre a pena em liberdade, no entanto, seu pedido foi negado, após a juíza Wania Regina Gonçalves da Cunha determinar que Suzane fosse submetida novamente ao teste de Rorschach. Ela se negou a realizar, mas mudou de ideia e refez o teste, sendo reprovada novamente. No dia 17 de fevereiro de 2018, o **Programa Fantástico**, apresentou uma reportagem completa com o resultado deste último laudo, trazendo pelos olhos da psicologia, Suzane como uma pessoa vazia e egocêntrica (CAMPBELL, 2020, p. 253).

---

<sup>69</sup> São estrelados por Carla Diaz (Suzane), Leonardo Bittencourt (Daniel), Allan Souza Lima (Christian), Kauan Ceglie, Leonardo Medeiros, Vera Zimmermann, Augusto Madeira, Debora Duboc, Marcelo Várzea, Fernanda Viacava, Gabi Lopes e Taiguara Nazareth.

Para Campbel, Suzane é a detenta que ficou mais famosa e constantemente na mídia no Brasil. Para o jornalista, ela comporta-se como uma espécie de líder no presídio de Tremembé, popular por abrigar outras presas famosas e perigosas, tais como Anna Carolina Jatobá e Elize Matsunaga. Notamos que, para o jornalista, Suzane possui o respeito da Administração Penitenciária, da Defensoria Pública e até da juíza que executa sua pena. No presídio, ela coordena a oficina de costura. Sabe-se que ela progrediu para o regime semiaberto, nesse sistema, presas podem ficar em liberdade até 35 dias por ano, ou seja, cinco vezes ao ano ganham a saidinha de sete dias.

Há um caso rumoroso, ocorrido em 2010, entre Suzane e um promotor de justiça, chamado Eliseu José Bernardo Gonçalves, da Vara do Júri e de Execuções Criminais, em Ribeirão Preto, em que a detenta o acusou de assédio sexual. O promotor teria montado uma boate para Suzane, lido poemas, pedido um beijo e se declarado apaixonado por ela. Ela saiu da sala e fez a denúncia. O promotor perdeu a esposa, que soube do ocorrido, e teve 22 dias do seu salário cortado, pela Corregedoria do MP (CAMPBEL, 2020, p.2).

Atualmente, desde março de 2020, segundo a **Revista Época** (2020, on-line), de 25/03/2020, o noivo de Suzane teria rompido o namoro, e nas saídas temporárias, ela tem ficado na casa de uma ex-cunhada, irmã de Rogério Olberg. No romance **Richthofen**, também aborda-se a mídia, algumas vezes, como em uma passagem em que a imprensa invade a delegacia, em busca de um de furo de reportagem, por exemplo.

– A gente pode conversar um pouco? O que a Suzane veio fazer aqui no DHPP hoje?  
– Se você parar de me chamar de senhor, na volta, batemos um papo – disse e acendeu o cigarro que trazia apagado no canto da boca. A frustração ficou evidente no rosto da repórter. Rodrigo ficou surpreso com o desdém do parceiro com a beleza da moça, deixando para trás apenas a fumaça de nicotina. No elevador do prédio, Eduardo explicou a necessidade de distância com jornalistas. Era preciso ter a imprensa por perto apenas para poder soltar uma informação que ajudasse a Polícia (FRANCHINI, 2011, p. 104-105).

Uma das jornalistas se envolve com um dos detetives, no caso, Rodrigo, para ter acesso a informações privilegiadas e para ter dados que pudesse colocar na mídia. Após o encontro, o detetive lê no jornal a matéria feita pela jovem e constata que foi por seu intermédio que ela obteve aquelas informações.

– Eu vim pedir desculpas, Edu. Vocês tinham razão sobre a jornalista. Uma vadia. Na mão de Rodrigo, um jornal dobrado que até então não tinha sido notado por Eduardo. Fosse uma arma, estaria morto. Ao ler a pequena notícia escondida no caderno policial indicada por Rodrigo, a nota de poucas linhas chamou a sua atenção (FRANCHINI, 2011, p. 175).

Os investigadores são instados a dar entrevistas e a receber jornalistas, mas como uma forma de plantar informações na mídia, e, muitas vezes, para desviar o foco da investigação para que não sejam prejudicados. Assim, ganhar fama e ficar em destaque seria figurar no inquérito policial, e não na mídia. Conforme, fragmento do romance “– E recomendo que o senhor faça isso logo, porque o advogado do menino está vindo aí, e junto vem a imprensa. Se o senhor não tirar o serviço dele aqui, a Homicídios vai agradecer. É a chance de seu nome aparecer no inquérito com toda a glória” (FRANCHINI, 2011, p. 166).

No trecho seguinte, acompanhamos um exemplo do tipo de procedimento durante os eventos ocorridos, em que, de forma direta, alguns profissionais da segurança pública se aproveitam de situações para aparecer na mídia, vislumbrando notório destaque profissional.

No mesmo tumulto, homens usando coletes de pescador carregavam câmeras nos ombros, à espera do sinal para começarem a gravar. Maurício não disfarçava o desconforto: – Caralho! Quem deixou essa gente entrar aqui? Não te falei, Edu? Os delegados estão mais preocupados em sair na revista Caras do que em levar a investigação a sério. Tudo é um teatro, meu amigo. Um grande teatro (FRANCHINI, 2011, p. 114).

Alguns investigadores e delegados buscam figurar como os responsáveis pelas investigações e soluções dos fatos perante os meios de comunicação e toda a sociedade.

#### **4.2 Patricídio e matricídio: uma breve introdução à história do Direito**

Parricídio, patricídio e matricídio são formas de *mal*. É no mínimo um acontecimento que nos faz parar e refletir, o ato que envolve o crime de patricídio e matricídio. Poderíamos, aqui, elencar diversos adjetivos na tentativa de consolidar um conceito ou definição para tamanho crime, no entanto, ainda ficaríamos limitados de poder dar uma resposta plausível, definição completa, ao ato de quem atenta contra a vida do pai e da mãe.

A etimologia da palavra parricídio origina-se do latim *parricidium* – de *parens* – que significa pai e mãe e *caedere* que significa matar. Neste sentido, *parens* pode significar também parentes, não somente pais. Neste trabalho, vamos utilizar a palavra parricídio ao nos referirmos ao crime brutal cometido por Suzane von Richthofen contra os pais. Esse é um tipo de crime que comove, alarma a sociedade, e que deixa as pessoas sobressaltadas com o alcance social desse tipo de assassinato.

Sempre é chocante em nossa sociedade saber que um filho(a) matou seus pais. Em geral, esses casos são intensamente discutidos por especialistas, que tentam explicar a origem desse

*mal*, interpretando possíveis razões que levam o filho(a) a cometer tal ato. Esse é um crime contra aquele que deu a vida ao assassino, que, em regra, o acalentou, protegeu, amou e educou. Normalmente, os filhos amam seus pais, e os pais amam e cuidam de seus filhos.

Observamos que este é um tipo de crime que faz parte da humanidade desde o início dos tempos. Não há como classificar o crime de parricídio como um crime comum e um simples atentado contra aqueles que geraram a vida do autor. O tema envolve certa gama de tabu, pois nunca deixou de significar um ato aviltante no contexto da vida, porque também diz respeito à razão da existência de toda a sociedade.

Historicamente, esses crimes são considerados tabus, visto que contrariam os valores sociais, morais e religiosos, também visto sob uma ótica negativa no meio jurídico e severamente condenadas nos tribunais, como foi com Suzane e seus comparsas criminosos.

Em 1912, Freud escreveu **Totem e tabu**, em que faz uma teorização e explanação sobre o totem, que vem a ser a representação da figura paterna, e o tabu como sendo a proibição do assassinato do pai (parricídio) e a proibição de consorciar-se com a mulher do pai (incesto). Freud narra uma história, referindo que, no início dos tempos, havia uma horda primeva, liderada por um macho violento e ciumento, que mantinha para si todas as fêmeas, expulsando seus filhos para que não existissem outros machos. Certo dia, esses machos, em grupo, retornam do exílio, matam e devoram o pai. Após esse fato e evento, institui-se que se crie um totem, que representa o pai, e o tabu, que representa as duas proibições: matar o pai e consorciar-se com a mulher do pai. A partir disso, Freud localizou os primórdios do Complexo de Édipo, nas sociedades primitivas, e que reverberariam que as sociedades posteriores que buscam lidar com a morte da figura paterna e com a castração do desejo pela mãe. Tanto essa representação como as proibições estão no cerne social, psíquicas e morais, na nossa sociedade ocidental. Por isso, qualquer acontecimento/ocorrência ligado a esses fatos geram tanta repercussão em nossa sociedade, justamente por estar tramada no tecido social e moral da humanidade.

Ao longo dos tempos, à medida que os povos se desenvolveram, houve a necessidade da criação de regras que pudessem nortear direitos e deveres, pacificando a convivência em sociedade. Milênios antes de Cristo, temos a informação de que determinados povos, habitantes da Mesopotâmia, tiveram acesso a um código criado pelo rei da Suméria, denominado rei Hamurabi. Este foi o código que deu origem ao primeiro Império Babilônico. Reúne um conjunto de normas criadas pelo rei da primeira dinastia da Babilônia, em pleno século XVII a.C., na região denominada de Mesopotâmia. A representação destas leis estava fundamentada na lei de Talião. A lei de Talião, recepcionada pelo Código de Hamurabi, na verdade, é um

princípio em que consta a severa represália ao crime e amplitude da pena a ele cominada. É no Código de Hamurabi que encontramos o famoso jargão adotado pela “*Lex Talionis*”, que diz “olho por olho, dente por dente”.

No Código de Hamurabi, ocorre certa dose de atenuação ao se tratar de homicídio, pois, havendo crime de homicídio, não ocorria separação ou classificação entre ser doloso ou culposo. A pena para o crime era a morte. No entanto, como falado anteriormente, há uma dosimetria. Se o crime fosse em caso de morte de um escravo, o Código permitia que houvesse a substituição por outro escravo. Conforme Lotti,

[...] essa vendeta privada é encontrada nos primeiros registros humanos de codificação, como no famoso Código de Hamurábi, que apregoava a lei de Talião: “olho por olho, dente por dente”. Tal codificação não chega a legislar sobre o parricídio, atuando, no máximo, no caso em que o filho bate no pai. Nesta situação, a pena apropriada seria que o filho tivesse as mãos arrancadas. Não se trata do crime em si, entretanto já se vê uma penalização para aquele que “espanca o pai” (LOTTI, 2013, p. 19).

Entre os egípcios, o crime de parricídio recebia uma punição mais pesada, se considerarmos as demais. Tal ato era penalizado, no Egito, com a pessoa sendo queimada em uma fogueira, isso, após amputação de suas mãos. Tinha um caráter bem mais punitivo, ainda mais em relação à pena de homicídio, visto que, neste, o criminoso tinha a pena de morte, no entanto, não acontecia a extirpação de suas mãos.

Observamos, assim, um caráter vingativo, como se fosse em relação a quem sofreu a agressão, bem como, pelo fato de que não bastaria apenas a morte, mas certa dose de satisfação, ou demonstração desta, em relação a toda a sociedade, como uma justificativa e a ênfase da proibição de matar os pais.

Após o Código de Hamurabi, surgiu entre o povo Hindu o Código de Manu, que abordava o homicídio, sendo que o crime recebia a denominação de assassinato. O que mais chamava a atenção neste código era o privilégio direcionado à camada da população conhecida pelos brâmanes<sup>70</sup>. Se acontecesse um homicídio com um deles, quem tivesse cometido teria a pena de morte. No entanto, se fosse um brâmane que cometesse o crime, apenas o Rei poderia condená-lo à pena de morte.

O Artigo 347, do Código de Manu, diz o seguinte: “Um homem deve matar, sem hesitação, a quem se atire sobre ele para assassiná-lo, se não tem nenhum meio de escapar,

---

<sup>70</sup> Brâmane era um membro da casta sacerdotal, a primeira do Varnásrama Dharma ou Varna Vyavasha, a tradicional divisão em quatro castas da sociedade hinduísta.

quando, mesmo fosse seu direito, ou uma criança ou um ancião; ou ainda um Brâmane muito versado na Escritura Santa”.

Art. 377, do mesmo código, o artigo menciona que o rei proíbe matar um Brâmane, mesmo que ele cometa todos os crimes possíveis. Em vez disso, o rei decreta que seja expulso do reino e sem direito de levar seus bens.

Entre o povo Hebreu não foi diferente, pois a história da legislação hebraica possui uma estreita relação com aquele que foi usado para libertar o povo de Israel, do domínio egípcio, Moisés. Muitos são aqueles que, por este motivo, fazem a opção de denominá-la de Lei Mosaica. A fundamentação desta lei está diretamente interligada com os Dez Mandamentos, entregues a Moisés, no Monte Sinai, por Deus, durante o Êxodo.

Ao falarmos em legislação mosaica, os dez mandamentos ou Torah, historicamente, a legislação não possuía tanta diferença de outras anteriores, já que algumas das normas descritas tinham sua origem em transcrições dos Códigos tanto de Hamurabi quanto o de Manu.

A Lei Mosaica era bem sucinta quando se falava de homicídio. O quarto mandamento trazia a regra que podemos denominar como a geral, ou seja, não matarás. Já no transcórrer da norma, havia as questões tratadas pelo que denominamos de regra específica, em que era elencada a questão sobre o homicídio involuntário e as cidades asilo para onde estes criminosos deveriam ir para que fossem preservados durante o cumprimento de pena. Ao invés da morte, neste caso, havia a tolerância, caso houvesse sido um homicídio culposo, ou seja, sem a intenção de matar, para que ficasse exilado até que passasse o tempo determinado da pena estipulada socialmente.

Sendo assim, no livro de Deuteronômio, encontramos, hoje, a maioria das regras da Torah, e em relação ao homicídio, temos o seguinte: “Então dividam o país em três partes e em cada uma delas escolham uma cidade para onde seja fácil fugir. E qualquer homem que tenha matado alguém poderá ir para uma daquelas cidades, e ali ninguém poderá matá-lo (Dt. 19.3-4).

Podemos evidenciar que parricídio e homicídio, no direito romano, obtinham significados idênticos. Luiz Regis Prado (2008, p. 62), quando cita Mommsen, “o *parricidium*, originalmente considerado como a morte de um cidadão *sui juris* (*paris coedes* ou *paris excidium*) – e não necessariamente a morte dada ao ascendente (*paria occidium*) –, era severamente punido”.

De acordo com o ordenamento jurídico brasileiro atual, considera-se patricídio e matricídio o ato de atentar contra a vida dos próprios pais ou dos ascendentes, o que, na verdade,

é o ato de cometer homicídio. Desse modo, sendo comprovada a questão do dolo, ou seja, a intenção de matar, existe a previsão legal de que ocorra a deserdação do criminoso.

No Brasil, os crimes de patricídio e matricídio são crimes de homicídio, portanto, julgados e condenados como tal. Nesse contexto, é preciso ter em mente que está previsto em lei que todo aquele que cometer parricídio – matar pai ou mãe – deve ser deserddado.

A indignidade é ato reconhecido mediante uma ação, prevista no art. 1.185 do Código Civil; e o artigo 1.962 prevê, além das hipóteses descritas no artigo 1.814, a possibilidade de deserdação dos filhos que tenham praticado: 1) ofensa física contra seus pais. No caso de Suzane, em sua condenação, o desembargador relator cita trechos de legislações históricas e trechos bíblicos para frisar o quanto a sociedade e a justiça repudiam os crimes de parricídio.

Após a condenação pelo envolvimento no homicídio de seus pais, Suzane fora condenada a 39 (trinta e nove) anos de prisão e, por consequência, foi declarada indigna, depois de uma ação que foi movida por seu irmão Andreas, na Vara de Sucessões. A perda de herança por exclusão na sucessão por indignidade ocorre como previsto no dispositivo do Art. 1.814, do Código Civil Brasileiro, no qual são descritos que serão excluídos da sucessão os herdeiros que participaram, foram autores ou coautores de homicídio doloso, mesmo que seja a tentativa, contra ascendente, descendente, cônjuge ou companheiro. Desta forma, há o entendimento de que a exclusão da sucessão possui caráter jurídico de penalização civil e isto decorre da produção de grave falta cometida contra o autor da herança.

Assim, aqueles que cometerem tais atos ficarão impedidos de receber herança, após decisão judicial. Cabe ainda ressaltar que mesmo constando em nosso Código Civil a deserdação como forma de pena ao parricida não caracteriza que este seja um outro tipo de homicídio, pois sempre é tratado como crime, conforme artigo 121 do referido código.

Na Enciclopédia Britânica, temos a definição da palavra homicídio como sendo a “morte violenta ou o assassinato” (1994, p. 108). Em nosso **Código Penal Brasileiro**, na Parte Especial, no Título I, temos Dos Crimes contra a pessoa, no Capítulo I, Dos Crimes Contra a Vida, que o Homicídio é Matar alguém.

Laura Marazita Lotti, em **Os crimes de parricídio e matricídio: análise das decisões judiciais do Rio Grande do Sul** (2013), reflete que:

Freud, ao abordar a sociedade totêmica, realizou um paralelo entre as sociedades primitivas e o funcionamento do neurótico, afirmando que as primeiras proibições que tomam forma nessas sociedades totêmicas eram o incesto e o assassinato do pai, sempre vinculados a uma punição rigorosa, uma “vingança enérgica”, por parte do clã “como se fosse uma questão de impedir um perigo que ameaça toda a comunidade ou como se tratasse de alguma culpa que estivesse pressionando”. Segundo Lacan, o que

Freud desejava ao propor Totem e Tabu em 1912 era configurar uma Lei Universal, originada de um crime primordial, para explicar um todo do comportamento social, que seria essa repulsa coletiva aos crimes de parricídio e matricídio (LOTTI, 2013, p. 10).

A sociedade organizada não aceita em seu meio a figura do parricida. E, desde os primórdios da existência humana, o que esta figura conseguiu galgar foi o patamar de ser classificado como um tabu. O tabu remete para aquilo que transcende a capacidade de compreensão, ultrapassando a figura do crime, desse modo, quem o comete acaba por espelhar o próprio título dado ao crime. É algo que não se quer comentar, que não tem aceitação, que recebe reprimenda. Ainda, que se evita a convivência com aquele que comete tão horrível crime. Neste sentido, percebe-se que a reação inicial das comunidades primitivas em execrar o condenado mantém uma constante no comportamento social, revelando os desejos ocultos daqueles que desejam a morte do parricida (LOTTI, 2013, p. 15).

Lotti reforça essa ideia ao mencionar que esse crime ganhou guarida dentro da legislação, justamente para prevenir o desejo de fazer justiça com as próprias mãos, tão presentes em casos como esse. Ela afirma que:

O crime de matar pai e mãe sofre de um tabu ímpar na história da sociedade. Tentar coibir tal comportamento encontrou guarida na codificação de leis, que regulavam e que regularam o convívio em sociedade. Segundo Freud, a proibição de matar o pai e o incesto, que formariam o tabu, são as leis não escritas mais antigas do homem, remontando a uma existência anterior à crença de qualquer tipo de religião. Quando o tabu era quebrado, o próprio agente violado era responsável pela punição, criando-se os primeiros sistemas penais humanos (LOTTI, 2013, p. 19).

O parricídio é visto como um problema cognitivo-comportamental, sistêmico (teoria familiar sistêmica) e psicanalítico. Estudos revelam que o parricídio, em alguns casos, está ligado a portadores de doenças mentais, em grande parte psicóticos ou que sofrem de patologia mental severa, especialmente a esquizofrenia (na forma paranoide, com ideias delirantes e alucinações) (GOMIDE; TECHE; MAIORKI, 2013, p. 284-285). Para que haja absolvição, é necessário que se comprovem: inimizabilidade das doenças mentais, legítima defesa de si ou de outrem, da inexigibilidade de conduta diversa.

### **4.3. Totem e tabu: parricídio e matricídio na literatura**

O *mal* está presente em vários lugares, amalgamado na sociedade, sendo considerado um tabu social. Em muitos casos, a violência sofrida pela criança/adolescente ou pelo adulto

pode gerar futuramente um agressor em potencial. Cabe frisar que pode desencadear o ódio e o desejo de extermínio não apenas a violência física, como também a emocional, atribuída ao agressor. Violência emocional, muitas vezes, silenciosa, corresponde a um conjunto de atos verbais e não verbais, usados de forma isolada ou repetidamente, com a intencionalidade de causar dano e sofrimento psicológico a outrem, no caso, dirigida à vítima pelo agressor. Em alguns casos, essa violência é deixada subtendida, sendo uma retaliação direta na autoestima, com o uso de chantagens e de ameaças para romper amizades, romances, sair de um emprego, entre muitas outras. Por medo de que as chantagens ou ameaças se concretizem, as vítimas encurraladas acabam por matar o agressor, seja por ser vítima de agressão física ou psicológica. E, quando o parricida mata, sente um grande alívio, uma sensação de paz, por ter resolvido seus problemas, muitas vezes, não fazendo questão de esconder o corpo, inclusive, até mesmo não nega o parricídio.

A literatura representa a alma humana e espelha a nossa sociedade, sobretudo, em relação a alguns temas como suicídio, infidelidade conjugal e assassinato de pais e/ou de familiares, como o parricídio. Aqui, enfatizamos o patricídio e o matricídio em quatro obras-primas que discutem o tema na literatura de todos os tempos. São elas: **Electra**, **Édipo Rei**, **Hamlet** e **Os irmãos Karamázov**. Ao pensarmos em obras que se dedicam ao tema, em geral, rememoramos as tragédias gregas e as obras célebres do século XIX, mas a literatura contemporânea também se dedica ao tema, como o romance **Richthofen**, por exemplo. As obras **Electra**, **Édipo Rei**, **Hamlet**, **Os irmãos Karamázov** são abordadas neste capítulo com a intenção de mostrar que o parricídio é um tema que perpassa várias obras, em gêneros e períodos históricos distintos.

**Electra**, de Eurípedes<sup>71</sup>, em geral, situada na década de 422-413 a.C., retoma o tema mítico da vingança dos filhos de Agamêmnon, que dá origem ao crime de matricídio na peça. Esse mito não foi somente abordado por Eurípedes, também foi por Esquilo e por Sófocles, com pequenas diferenças no enredo. **Electra** traz dimensões humanas, suas cenas e personagens aproximam-se do real, em que os irmãos são capazes de agir e de sentir como qualquer um de nós. O *mal* que assolou a família dos átridas, neste caso, o assassinato de Agamêmnon, foi planejado e executado por Clitemnestra<sup>72</sup> e Egisto, sendo a rainha a autora desse assassinio,

---

<sup>71</sup> Eurípedes ou Eurípides são variações. Aqui, usaremos a grafia conforme a tradução utilizada.

<sup>72</sup> Clitemnestra e Helena foram duas mulheres belas, mas reconhecidas como insensatas. Helena ficou conhecida como Helena de Troia ou Helena de Esparta – era filha de Zeus e Leda. Helena era irmã de Clitemnestra, Castor e Pollux (os dióscuros). Helena era casada com o rei Menelau, seduzida por Páris, deixou-se levar voluntariamente, provocando uma guerra entre gregos e troianos, conhecida como a Guerra de Troia.

conforme narra o coro (EURÍPEDES, s/d, p. 61). Egisto desejava ocupar o leito real e o trono de Argos. Electra em um encontro com Orestes diz que “as mulheres amam os homens [...] não aos filhos” (EURÍPEDES, s/d, p. 34). Esse fato ganha desdobramentos familiares com o exílio do filho, o príncipe Orestes, o casamento da princesa Electra, com um homem simples, um trabalhador (lavrador) micênico, para que não gerasse filhos que pleiteassem a coroa. Essa tragédia atravessa os séculos trazendo apreensão e também compreensão do mundo e da própria condição humana, justamente por tematizar o *mal* e elos de destruição formados por ele.

Na tragédia, Orestes, sempre acompanhado de seu fiel amigo Pílates, relata que uma divindade o impele à vingança e que retorna em segredo a Argos para dar morte aos assassinos do pai. Orestes chega disfarçado de estrangeiro fingindo trazer notícias do “irmão exilado de Electra”. Na verdade, fica incógnito para saber detalhes de como vive a irmã e como está o reino de Argos, que tem como soberanos, o casal que assassinou o seu pai.

Em um diálogo entre Orestes e Electra (ainda sem revelar-se), ele sonda se a irmã deseja vingança contra a mãe.

ORESTES

Compreendo... Mas, uma vez de volta, como poderia ele matar os assassinos do pai?

ELECTRA

Usando, para com esses inimigos, da mesma audácia com que vitimaram a Agamêmnon.

ORESTES

E tu, prestando-lhe auxílio, terias coragem de matar tua mãe?

ELECTRA

Sem dúvida! E com o mesmo ferro com que meu pai foi ferido.

ORESTES

Poderei dizer isso a Orestes? Tua resolução é inabalável?

ELECTRA

Sim! Ainda que tenha que morrer, logo após o derramamento de sangue de minha mãe (EURÍPEDES, s/d, p. 35).

Após Orestes ser reconhecido pelo velho empregado do seu pai, ele se revela a todos. Depois disso, os irmãos planejam a vingança contra Egisto e Clitemnestra. O velho revela que Egisto estará nos campos sacrificando bois para uma festividade (holocausto aos deuses e às ninfas) e que Clitemnestra está em casa, que se juntará a ele somente mais tarde, pois teme o ódio popular que desperta pela morte do antigo rei (EURÍPEDES, s/d, p. 46). Neste momento, os irmãos se dividem nas ações, pois Orestes parte para dar cabo de Egisto, e Electra arma uma cilada para atrair a mãe até sua casa (EURÍPEDES, s/d, p. 47). Electra envia uma mensagem para sua mãe, pelo velho empregado de seu pai, informando que ela havia dado à luz a um filho e que estava em período de purificação. A filha diz que a soleira de sua porta será as portas do

Hades para sua mãe. Desse modo, os irmãos fazem um pacto de morte, caso Orestes seja morto por Egisto, Electra cortará a sua própria garganta.

Orestes mata o rei, apresentando a cabeça de Egisto aos deuses, então, parcialmente Agamêmnon está vingado (EURÍPEDES, s/d, p. 50, 51). Orestes leva o corpo do rei para que Electra faça o que desejar, mas fala que antes devem agradecer aos deuses. E, a rainha, sem saber da morte de Egisto, também chega até a casa da filha. Nesse momento, Orestes titubeia, entra em crise, dizendo “como poderei matar aquela a quem devo a vida e a nutrição?” (EURÍPEDES, s/d, p. 55). Electra argumenta que é digna de morrer por ter matado o pai deles e desgraçado a vida dos dois. Então, Orestes revela que a vingança é uma ordem de Apolo ao dizer que “Ó Febo! Por que me ordenaste, pelo oráculo, a prática de um ato de tamanha loucura? Ao que Electra responde: “Se Apolo se mostra insano, quem será, então, o ajuizado?” (EURÍPEDES, s/d, p. 55). Em seguida, Orestes revela o seu real temor: “Serei culpado de matricídio...eu que nenhum crime até agora havia praticado!”. E completa: “Pois seja, cumprirei a penosa tarefa! Visto que os deuses assim ordenam, que se faça! Mas... será uma ação ao mesmo tempo doce...e tremenda!” (EURÍPEDES, s/d, p. 56).

Aqui, temos uma reflexão sobre como o crime de parricídio era visto na sociedade de então, em que o filho chega a questionar a veracidade do oráculo, se por acaso não seria uma voz infernal, que se passava pela voz da divindade. No caso de Suzane von Richthofen, percebe-se que não há esse mal-estar diante do patricídio e matricídio, até porque, no caso dela, é duplo. É ela quem orquestra o *modus operandi*, ou o modo de agir dos criminosos, nesse assassinato, abrindo caminho, dando guarida e recompensa aos comparsas, o cunhado e o namorado, respectivamente, financeiramente e para o namorado, sexualmente.

Voltando para **Electra**, na conversa inicial entre mãe e filha, Clitemnestra tenta justificar a morte de Agamêmnon, pois ele teria sacrificado a sua filha Ifigênia (irmã de Electra e Orestes) em uma pira, para salvar a Grécia e sua casa; também, por ter retornado da sua longa viagem com uma concubina, ficando com duas esposas na mesma casa. Segundo Clitemnestra, a ausência de Agamêmnon teria dado a ela a oportunidade de ter um amante. Após isso, buscou entre os inimigos do marido e no amante apoio para cometer o referido crime, em que, durante o banho, matou o marido a machadadas. Electra confronta a mãe quando menciona a razão de não ter exilado o atual marido em vez de entregar ao exílio e ao infortúnio os dois filhos sobreviventes. Por que a condenou à morte em vida? Para terminar o embate, Electra diz para a mãe que se suas razões foram justas ao matar o pai, então, a vingança dela e de Orestes também o é.

Electra pede a Clitemnestra que entre em sua casa para oferecer um sacrifício no décimo dia de nascimento da criança (inventada), com a real intenção de atraí-la para a morte. Então, diz que esta sofrerá o castigo por ter matado seu pai. Clitemnestra diz: “Filhos meus! Pelos deuses! Não mateis vossa mãe! [...] Ai de mim!” (EURÍPEDES, s/d, p. 61). O coro informa que a mãe foi imolada<sup>73</sup> pelos próprios filhos. Mais uma vez, sabemos pelo diálogo entre os filhos que Orestes fraquejou no momento de matar a mãe, sendo preciso cegá-lo com um manto para que pudesse ferir a genitora mortalmente.

No final da peça, sabemos que os dióscuros Castor e Pollux, irmãos de Clitemnestra, vieram a Argos e assistiram ao assassinio da irmã. Dizem que ela sofreu um castigo justo, porém, da mesma forma, Orestes, ao cometer matricídio, cometeu um *mal*. Sobre Apolo, que ordena a vingança, eles se calam; dizem que Apolo, embora sábio, não aconselhou Orestes a agir com sabedoria, mas que é forçoso obedecer aos deuses. A partir disso, os dióscuros trazem os desígnios do Destino,<sup>74</sup> os quais deveriam ser cumpridos por Orestes. Primeiro, Orestes deveria dar Electra em casamento a Pílates, e ele a levaria para sua casa na terra da Acaia. O trabalhador, que abrigou e respeitou Electra, deveria ser enviado para a cidade de Fócios com uma grande recompensa em ouro. Orestes deveria deixar Argos imediatamente, pois seria perseguido pelas Fúrias<sup>75</sup>, vagando sem rumo.

Na sequência, os dióscuros determinam que Orestes vá para Atenas e prostre-se diante da imagem de Palas, pois ela, com seus dragões, colocaria em fuga as fúrias e o protegeria de Medusa. Lá, na Colina de Marte, os deuses se reúnem em um grande tribunal de julgamento, onde ele será julgado. Eles antecipam o resultado do julgamento de Orestes, este não seria condenado à morte, pois Apolo assumiria a responsabilidade do crime, por tê-lo induzido ao matricídio. Orestes deveria, depois disso, habitar a terra da Arcádia, onde surgiria uma cidade com seu nome. Por fim, os dióscuros dizem a ele que, cumprindo seu destino, ele alcançaria a felicidade e viveria livre de remorsos do crime de matricídio (EURÍPEDES, s/d, p. 63-66).

Ao lermos a tragédia euridípiana, entramos em contato com várias questões que nos assolam até hoje, salvo as grandes diferenças entre a sociedade de hoje e a daquela época, uma coisa nos une, ainda nos assombram o *mal* que nos afeta a todos como humanos.

---

<sup>73</sup> Imolar significa matar em sacrifício à divindade.

<sup>74</sup> Segundo a mitologia, havia uma divindade suprema, o Destino, que regia o universo, e os próprios deuses estavam sujeitos à sua vontade implacável.

<sup>75</sup> As Fúrias ou Erínias eram deusas de olhos ferozes, muito temidas em toda a história grega. Cabia a elas torturar almas de mortais que não haviam sido bons durante a vida, especialmente aqueles que cometiam crimes contra os deuses, e os homicidas, sobretudo aqueles que cometeram patricídio e matricídio, como é o caso de Orestes.

Ainda hoje, quiçá, enquanto não formos tomados pela barbárie, os casos de parricídios, filicídios, fratricídios, patricídios, matricídios, uxoricídios (hoje chamados de feminicídios) causarão choque e suscitarão muitas reflexões. No entanto, isso não desperta em nós apenas os sentimentos ligados ao *mal*, visto que ler sobre crime de vingança, de matricídio, como praticado por Orestes e Electra, faz com que o ser humano exercite a empatia e a compaixão pela dor e pelo sofrimento do outro.

Esta história mítica de Electra, assim como outras, a exemplo de Édipo, trata de narrativas, que retomam os mitos. Estes foram criados pelos tragediógrafos, como Eurípedes ou Sófocles, são de tempos imemoriais de nossas origens culturais.

A tragédia **Édipo Rei**, escrita e encenada por Sófocles, em Atenas, no século V (provavelmente em 429 a. C), é uma das muitas versões inspiradas no mito de Édipo<sup>76</sup>, que significa pés inchados e, também, aquele que sabe. Essa tragédia enfoca o patricídio e o incesto.

Sófocles foi um dramaturgo grego longevo, pois viveu cerca de 90 anos, durante o século V a. C. No seu tempo, Sófocles foi muito aclamado, com mais de cem peças escritas, com as quais ganhou concursos de teatro em Atenas. Desse conjunto de peças, apenas sete delas chegaram até nossos dias. A mais famosa é a trilogia tebana ou ciclo tebano<sup>77</sup>, com as peças: **Édipo Rei**, **Édipo em Colono** e **Antígona**<sup>78</sup>.

Frisamos que Sófocles modifica as versões anteriores do mito de Édipo. Especialmente, no que diz respeito ao deslocamento temporal dos dois episódios causadores da ruína do herói: a tragédia inicia depois da ocorrência do parricídio e do incesto” (VIEIRA, 2001, p. 18).

Laio é filho do rei Lábdaco, morto enquanto ele ainda era bebê, assim, quem assume o trono é um estranho chamado Lico. Este, pressentindo problemas, livra-se de Laio e o encaminha para Pélops. Nesse seio familiar, Laio revela-se cruel com Crisipo, filho de Pélops, que acaba cometendo suicídio. Após esse fato, Pélops lança uma maldição em Laio, que ele não tivesse filhos, caso tivesse, ele o mataria e casaria com sua mãe (ou seja, com a mulher de Laio). Ao voltar para Tebas, Laio assume o trono e casa com Jocasta. No entanto, é advertido novamente pelo oráculo sobre a maldição lançada sobre ele. Laio e Jocasta evitam filhos, mas após uma bebedeira, o casal não toma os devidos cuidados e Jocasta engravida. Após a criança

---

<sup>76</sup> Na versão homérica, Édipo morre de causas naturais, como rei, sem exílio e sem furar os olhos.

<sup>77</sup> O chamado ciclo ou trilogia tebana refere-se à parte da mitologia que conta a história de Édipo e seus filhos. Essas narrativas aparecem em diversas obras, autores e em períodos distintos.

<sup>78</sup> Antígona é uma conhecida figura feminina da mitologia grega, irmã de Ismênia, Polinice e Etéocles, respectivamente filhos do casamento de Édipo com sua mãe Jocasta. A versão mais conhecida desse mito de Antígona foi escrita por Sófocles, em peça homônima, e que compõe o chamado ciclo ou trilogia tebana.

nascer, ela é entregue a um homem do campo, este tem a tarefa de levá-la até o Monte Citerón, onde fica preso pelos pés em uma árvore para ser devorado pelas feras da floresta. No entanto, o homem, condoído, em segredo, entrega o bebê a um homem coríntio que passava pelo local. Na cidade de Corinto, Édipo é adotado pelo rei Pólipo e sua esposa Mérope, que não tinham filhos e o criaram como se fosse nascido deles. Pólipo e sua rainha guardaram segredo sobre a adoção de Édipo. Contudo, enquanto crescia, ouvia rumores sobre o assunto, mas quando questionava os pais, recebia sempre uma negativa. Certo dia, Édipo viajou até Delfos para consultar o oráculo. A revelação do oráculo é que ele estava condenado a matar o pai e casar-se com sua mãe, unindo-se a ela em uma relação incestuosa. Para fugir desse destino, resolve não retornar para Corinto, entretanto, na fuga, justamente, depara-se com seu destino. Em uma bifurcação da estrada, encontra uma carruagem que seguia em comitiva e quase o atropela, então, grita para que saíssem da frente. Em um ataque de fúria, mata quase todos da comitiva, ficando apenas um homem que testemunha o ocorrido e foge. Entre os mortos estava o rei Laio, de Tebas, seu pai biológico. Assim, cumpre-se a primeira parte da profecia do oráculo. Édipo segue até Tebas e no portal da cidade está uma terrível Esfinge, uma mistura de leão com asas e mulher, que lançava enigmas aos transeuntes. Assim, na medida em que não eram decifrados, as pessoas eram devoradas por ela. Os súditos do reino viviam aterrorizados pela Esfinge, desse modo, ao tornar conhecido o fato da morte do rei, foi oferecido o trono e a mão da rainha a quem decifrasse o enigma e matasse o monstro alado. O enigma era: qual ser se desloca com duas pernas, com três pernas e com quatro pernas? A resposta era o homem, em três fases da vida: bebê, adulto e velho, com sua bengala. Ao solucionar o enigma, a Esfinge lança-se sobre ele e ele a mata, conforme a tradução consultada de Trajano Vieira (SÓFOCLES, p. 56-60-98). Após esse fato, Édipo é entronizado rei e casa-se com Jocasta, cumprindo a segunda parte da profecia do oráculo. Nesse momento, ele torna-se, ao mesmo tempo, parricida e incestuoso. Dessa relação incestuosa nascem os filhos: Ismênia, Polinice, Etéocles e Antígona. Durante os anos de seu reinado, enfrenta uma grande peste no reino.

Nesse ponto é que começa a peça **Édipo Rei**, de Sófocles. Para buscar as razões sobre a peste e um modo de extingui-la, Édipo envia o cunhado Creonte, irmão de Jocasta, até o oráculo de Delfos para esclarecer a origem do *mal* que assola o povo tebano.

Quanto à presença do oráculo na peça, ressaltamos que:

[...] em lugar de um único oráculo, Sófocles apresenta três, em momentos diferentes: num passado remoto, o de Laio, citado por Jocasta; num passado mais recente, o que prevê o parricídio e o incesto, na consulta de Édipo a Delfos; no presente da ação

dramática, o proferido a Creon, através do qual se esclarece o motivo da peste tebana (VIEIRA, 2001, p. 19).

A resposta do oráculo pressagia que a peste só seria extirpada caso se descobrisse o assassino do rei Laio e se fizesse justiça. O rei Édipo, então, dá início a uma investigação para descobrir o assassino, convocando o cego Tirésias, adivinho e profeta, que, em um primeiro momento, teme ter de indicar o homicida. Após uma batalha verbal entre Édipo e Tirésias, o último revela ser o próprio rei o assassino. Édipo não crê na revelação e ainda ameaça Tirésias de estar em complô com Creonte para dar um golpe no trono. Um trabalho que aborda a questão de Édipo – enquanto investigador da morte de Laio – intitula-se **Oedipus Rex: the story of a palace intrigue**, de Kathrin Rosenfield, de 2013. Neste livro, Rosenfield parte das traduções do poeta alemão Friedrich Hölderlin para fazer uma abordagem original de Édipo, ao ligá-lo a uma trama detetivesca. Nessa trama, segundo Rosenfield, alguns personagens tentam enganar Édipo ou desviá-lo de sua busca pela verdade dos fatos, em relação à sua origem e à morte do rei Laio.

O rei Édipo investiga, pois quer livrar a cidade da peste, conforme Jean-Pierre Vernant (1999, p. 77). “Édipo é duplo. Ele constitui por si mesmo um enigma, cujo sentido só adivinhará quando se descobrir, em tudo o contrário do que ele acreditava e parecia ser”. Faz-se interessante verificar que isso ocorre de duas maneiras: pela ótica dos deuses e pela ótica humana. A ótica dos deuses está no oráculo e sua funesta revelação; e pela ótica humana, está o adivinho cego Tirésias, que sabe a identidade do assassino.

TIRÉSIAS: Somos quem somos: te pareço tolo, mas a teus pais alguém bem ponderado.

ÉDIPO: Quem? Espera! Quem são meus genitores?

TIRÉSIAS: O dia de hoje te expõe à luz e anula.

ÉDIPO: Falas de modo obscuro e por enigma.

[...]

TIRÉSIAS: Irei, mas antes te digo o que me trouxe – teu cenho nada pode contra mim: aquele cujo paradeiro indagas, pela morte de Laio, aos quatro cantos, vociferando, bem aqui se encontra; Tido e havido como homem forasteiro, irá se revelar tebano autêntico, um triste fato. Cego – embora ele hoje veja –, mendigo (ex-rico), incerto em seu cetro, em terra estrangeira adentrará. E então nós o veremos pai e irmão dos próprios filhos; no que toca à mãe, dela será o marido; e quanto ao pai, sócio no leito, além de seu algoz. No paço, pensa. A tua conclusão se for que eu minto, diz: *Falso profeta!* (SÓFOCLES, 2001, p. 58, 59).

Mosiah José da Silva Matos (2016), em sua pesquisa, faz um importante apontamento:

Quando chegamos à conclusão de que a ação edípiana estabelece uma duplicidade de sentidos, ela nos revela que, embora Édipo acredite possuir o controle das ações, ele é um mero ludíbrico de uma armadilha que ele mesmo construiu. Em cada insistência, em cada etapa do processo de investigação, Édipo acredita aproximar-se do culpado, que é ele mesmo; na mesma medida, ele se encurrala num beco sozinho: torna-se o caçador de si mesmo. Nessa reviravolta, Édipo encontra-se numa situação contrária

daquela esperada, como também sua ação atinge o resultado inverso do visado (MATOS, 2016, p. 119).

Édipo é uma espécie de detetive, na visão moderna, visto que, mesmo diante de fortes evidências, busca a origem e a comprovação dos fatos. Refaz o caminho que deixa rastros até a morte do rei Laio.

ÉDIPO: A pólis não investigou o crime?  
 CREON: Nos empenhamos todos, sem sucesso.  
 ÉDIPO: E como o sábio nada proferiu?  
 CREON: Não sei. Me calo quando me faltam dados.  
 ÉDIPO: Do que te afeta, sabes. Leal, dirás?  
 CREON: Não me nego a informar-te do que sei.  
 ÉDIPO: Sem contigo tramar, o teu parceiro não me teria acusado de assassino.  
 CREON: Se foi o que ele disse, tu o sabes. Também tenho o direito de indagar (SÓFOCLES, 2001, p. 64).

E, posteriormente, busca os passos que o levaram ao exílio, bem como para Corinto, como uma investigação criminal e a busca pela verdade. Então, descobre por Jocasta que o rei Laio foi morto em uma bifurcação da estrada.

ÉDIPO: Tive a impressão de ouvir de ti que Laio tombou na tripla interseção de estradas.  
 JOCASTA: Essa é versão que desde então perdura.  
 ÉDIPO: Indica o ponto exato da ocorrência.  
 JOCASTA: Chamam-no Fókis onde se entrecruzam veredas que vão dar em Dáulia e em Delfos.  
 ÉDIPO: Quanto tempo passou desde o assassinio?  
 JOCASTA: O anúncio do ocorrido antecedeu um pouco tua chegada e o teu governo (SÓFOCLES, 2001, p. 72, 73).

Assim, sabe por meio do viajante coríntio, que o levou até os pais adotivos Pólibo e Mérope, por fim, escuta do próprio homem do campo, agora velho, que o levou para a morte no Monte Citerón, mas que não o matou, entregando-o ao forasteiro coríntio para ser levado para longe.

ÉDIPO: Daquele ali. Alguma vez o viste?  
 SERVO: Não me recordo assim abruptamente.  
 MENSAGEIRO: Não me surpreendo, rei. Mas vou lembrá-lo do que afirma ignorar, pois é impossível ter apagado da memória os tempos do Cítero. Eu tocava um só rebanho, e ele, dois. Três períodos de convívio, da primavera até surgir Arcturo. No inverno, eu recolhia a grei ao estábulo, enquanto ele abrigava os bois de Laio. Confere ou não confere com os fatos?  
 SERVO: Muito passou, mas não alteras nada.  
 MENSAGEIRO: Recordas que um menino então me deste, para eu dele cuidar, qual fora um filho?  
 SERVO: O que pretendes com toda essa história?  
 MENSAGEIRO: Este senhor, meu caro, é aquela criança.  
 SERVO: Vai para o inferno! Cala tua matraca!  
 ÉDIPO: Não o censures, velho! Tua linguagem merece mais censura do que a dele.  
 SERVO: Onde eu erreí, senhor inigualável?

ÉDIPO: Calando sobre a criança mencionada.  
 SERVO: Ele ignora o que diz, perde seu tempo.  
 ÉDIPO: Por bem não falas? Falarás chorando!  
 SERVO: Invoco os numes: poupa um homem velho!  
 ÉDIPO: Por que a demora em lhe amarrar as mãos?  
 SERVO: Tristeza! A que vem isso? Qual tua dúvida?  
 ÉDIPO: O garoto em questão, a ele o entregaste?  
 SERVO: Sim. Por que eu não morri naquela data?  
 ÉDIPO: Pois morrerás, calando o que não deves.  
 SERVO: E se eu falar, há de vir pior morte.  
 ÉDIPO: O velho ao que parece, ganha tempo.  
 SERVO: De modo algum. Não disse que eu o dei!  
 ÉDIPO: E qual a procedência do menino?  
 SERVO: Não era meu; de alguém o recebi.  
 ÉDIPO: De alguém da pólis? Onde ele reside?  
 SERVO: Para de investigar, suplico, mestre!  
 ÉDIPO: És homem morto. Se de novo indago.  
 SERVO: Pois bem; de alguém do círculo de Laio (SÓFOCLES, 2001, p. 94-96).

Jocasta passa a conhecer a verdade e, já nas primeiras pistas, tenta dissuadir Édipo de continuar com a investigação. A verdade torna-se conhecida, o assassino é encontrado e com ele também o presságio, de que Édipo mataria o pai e casaria com a mãe. Diante disso, Jocasta se enforca.

ARAUTO: A mensagem mais rápida a quem diz e a quem ouve: morreu Jocasta, augusta.  
 CORO: Pobre mulher! E como faleceu?  
 ARAUTO: Foi ela versus ela. Mas os olhos não presenciaram o ato mais doido. Tanto quanto a memória me permita, conhecerás seu triste padecer; tão logo ultrapassou o umbral do tálamo, jogou-se ao leito a dama enfurecida, repuxando – ambidestra – a próprio coma. Entrou, por dentro aferrolhou-lhe a câmara, chamando Laio, apenas um cadáver [...] Ali suspensa, a vimos, nossa rainha, pela rosca da corda estrangulada (SÓFOCLES, 2001, p. 100).

Édipo, ao encontrar a esposa/mãe morta, arranca enfeites de ouro pontiagudos (espécie de broche) do vestido dela e fura seus olhos.

ARAUTO: Ele arrancou das vestes de Jocasta os fechos de ouro com que se adornava, e, erguendo as mãos, o círculo dos olhos golpeou. Gritava então que não veriam o mal causado nem o mal sofrido, mas no porvir-negror veriam quem não deviam, sem conhecer quem lhes faltava. Um hino funerário! E, abrindo as pálpebras, golpeava repetidamente os olhos. Pupilas rubras banhavam sua barba (SÓFOCLES, 2001, p. 101).

Édipo tem esse desfecho na tragédia **Édipo Rei**, mas seu exílio e o destino de seus quatro filhos são contados em outra peça intitulada **Édipo em Colono**, no chamado Ciclo tebano.

Édipo era considerado um rei bom, pensava nas necessidades do povo. Contudo, percebe-se que ele tinha sede de poder, usava sua inteligência a serviço de sua ascensão e permanência no trono. Foi assim com a Esfinge e com a peste que assolava seu reino,

respectivamente, a primeira lhe deu poder e legitimidade popular para ser o rei; e a segunda, a calamidade poderia tirá-lo do trono. Ao buscar salvar a cidade, Édipo encontra a sua ruína.

Trajano Vieira, tradutor, ao falar sobre o que seria o tema central da peça, salienta:

[...] a questão central do Édipo Rei não é o parricídio nem o incesto – cometidos antes do início da trama –, mas a investigação levada a cabo pelo personagem com o intuito de descobrir, num primeiro momento, o assassino de Laio, e, num segundo, sua própria identidade (VIEIRA, 2001, p. 21-22).

Em **Édipo Rei**, o parricídio não trata de uma ação direta em que ele deseja matar o pai, visto que, ele comete regicídio, pois não tinha noção de que estava ali o rei de Tebas. Desse modo, o que ocorre é um ataque de fúria de Édipo diante de estranhos, que acaba gerando a morte do seu pai, pois não estava ciente de que essa ação (crime) era contra o seu pai. Nesse sentido, existe aqui uma integridade moral e ética de Édipo, mesmo se tratando de um assassinato atroz e de incesto, ele investigou, tinha sede de verdade, tal qual um detetive moderno.

Sobre esse assunto, sublinha Vernant:

O parricídio, o incesto não correspondem nem ao caráter de Édipo, e ao seu *éthos*, nem a sua falta de moral, *adikía*, que ele teria cometido. Se ele mata seu pai, se dorme com sua mãe, não é porque mais ou menos obscuramente, odeie o primeiro, esteja apaixonado pela segunda. [...] [Na verdade,] a legítima defesa fez-se parricídio; o casamento consagrando sua glória, incesto. Inocente e puro do ponto-de-vista do direito humano, é culpado e impuro do ponto-de-vista religioso (VERNANT, 1999, p. 81).

Ao tomar consciência de seus atos terríveis, tanto do parricídio como do incesto, mesmo desconhecendo que se tratava de seus pais biológicos, reconhece suas faltas e tenta expiar furando seus olhos. Então, Édipo reconhece o *mal* cometido, não o encobre ou se justifica. A partir disso, diante desses dois crimes terríveis contra seus pais, existe um paradoxo quanto a Édipo, por um lado, percebemos que é inocente por desconhecer suas origens; por outro lado, é culpado, pela ótica religiosa da época, por demorar para juntar as peças quando avisado por Creonte e pelo velho sábio, em uma tentativa de não querer enxergar a verdade de todo o contexto.

Pela leitura da tragédia, é possível acompanhar a dor e o sofrimento de Édipo. Em um primeiro momento, por se sentir enganado pelos pais adotivos sobre sua origem e como isso o afetou. Também, quando soube pelo oráculo que mataria o pai e se casaria com a mãe, resolvendo deixá-los e partir em exílio, para que a profecia não se concretizasse.

Em um segundo momento, temos o sofrimento de Édipo, que, ao fugir de seu destino, encontra-o, concretizando a previsão do oráculo, ao matar seu pai biológico e se casar com a

mãe biológica. Ao presenciar a morte de Jocasta, mãe/esposa, sabedor da dor causada à mulher por tal descoberta, ele se automutila, ao sentir-se um cego diante de seu destino e por não suportar ver o sofrimento que gerou na sua mãe, talvez, por isso mesmo, escolha vazar os olhos.

Portanto, o caráter trágico de Édipo não está simplesmente nas ações que cometeu. No seu reconhecimento Édipo percebe, vertiginosamente, que todo seu conhecimento de mundo e de si próprio era nulo. Havia outro ser que crescera com ele durante todos esses anos e que ele jamais percebera. Enquanto pensava ser uma espécie de herói inabalável, havia em si o mais corrupto dos homens (MATOS, 2016, p. 120).

Para Édipo e Jocasta foi cruel descobrir a verdade, ou ter desvendado os fatos dolorosos que estavam no seu destino, por isso, enfrentaram o *mal* e a dor e se autopuniram: ela, com a morte; ele, com a cegueira e com o exílio.

A tragédia **Hamlet**, de William Shakespeare (1564-1616), foi escrita em 1601, já há mais de quatrocentos anos. Sigmund Freud e Jacques Lacan se debruçaram sobre as tragédias, sobretudo **Édipo Rei**, de Sófocles, **Hamlet**, de Shakespeare e romance como **Os Irmãos Karamazov**, de Dostoiévski. Interessava aos estudiosos da psicanálise pensar o Complexo de Édipo e o parricídio nas obras.

Freud escreveu sobre o Complexo de Édipo em carta a Fliess (1974a)<sup>79</sup>, mas ganhou corpo e forma na obra **A dissolução do Complexo de Édipo** (1974b).

Essa peça também foi estudada por Lacan, em seu **Seminário 6**, em que esboça suas primeiras reflexões sobre **Hamlet**. Ele agrupa em três vertentes os esforços de crítica da peça citada, dando origem quase dez anos depois à sua teoria do Complexo de Édipo<sup>80</sup>. Também foi objeto de estudos na literatura, na filosofia, na psicanálise, entre tantas outras áreas. No caso de Hamlet, não temos um caso de parricídio, mas de fratricídio. Por que o príncipe não vingou a morte do pai? Há muitos estudos e teorias sobre isso, especialmente as psicanalíticas. Na literatura, interessa muito mais o mistério do motivo de o príncipe não agir diante da descoberta do assassinato do pai, pelo tio/padrasto. Na peça Hamlet, vive no limiar entre a loucura fingida e a real, em acreditar ou não no fantasma do pai, que aponta o tio como seu assassino. Essa figura fantasmagórica é do bem ou do *mal*? Sente culpa diante do desejo de se unir também à mãe e, por isso, o ódio por Ofélia? Muitos são os questionamentos e as reflexões que nos últimos quatro séculos nós fazemos enquanto leitores desse clássico. Em suma, para Freud<sup>81</sup> (1969), Hamlet não vingar a morte do pai, orquestrada por Claudius, tem um significado profundo e

<sup>79</sup> A primeira vez que Freud menciona à problemática e a reflexão sobre Édipo data de 1897, em uma carta a Fliess.

<sup>80</sup> Lacan parte dos estudos de Freud e reinterpreta os conceitos e temas freudianos, entre eles o Complexo de Édipo.

<sup>81</sup> As principais obras de Shakespeare foram analisadas por Freud: **Hamlet, Macbeth, Rei Lear, O Mercador de Veneza e Ricardo III**.

paralisante: o desejo parricida e incestuoso de Hamlet. Hamlet também desejava matar o pai e casar-se com a mãe, exatamente como o tio fez. Na peça, Claudius cria um ardil, deseja matar Hamlet de qualquer forma, seja pelo embate no duelo com Laertes, em que a espada se encontra envenenada, seja pela taça de vinho igualmente envenenada com a qual o príncipe brindará a vitória. No final da tragédia, o caos se instala durante o duelo, a espada envenenada fere Hamlet e Laertes. Laertes conta sobre a espada envenenada e a tentativa de matar o príncipe, que, imediatamente, fere de morte o novo rei Claudius, seu tio e usurpador do trono da Dinamarca. Enquanto a mãe agoniza envenenada com a taça destinada a Hamlet, pois toma sem saber, o príncipe pede ao amigo Horácio que explique a sua causa, ou seja, as razões pelas quais matou seu tio e rei. Por isso, para além do “ser ou não ser, eis a questão”, do príncipe Hamlet, que questiona, na verdade, a paralisia ou a ação diante de um fato, no caso, a morte do pai. Faz-se importante, dar detida atenção a uma outra frase da peça que reverbera há mais de quatrocentos anos: “Há algo de podre no reino da Dinamarca”. Essa frase remete para além do crime, para o que está às escondidas, isto é, o assassinato do irmão por Claudius, para usurpar o trono e a sua esposa, a rainha, em uma relação complexa, pois se sabe que mal esperaram a cerimônia fúnebre, para que Claudius ocupasse o leito e o trono. Como dito, para além do crime, há a transgressão do pacto social, no caso, o horror diante do fratricídio e do incesto.

Em relação às obras **Os irmãos Karamázov** (1880) e **Crime e Castigo** (1866), de Fiodór Dostoievski (1821-1881), ambas deram origem ao gênero de ficção criminal, ou melhor, todos os romances policiais e *noir* bebem nessa fonte. Os dois romances possuem assassinatos mal planejados e executados, sempre sobre a mesma atmosfera moral, ambígua e ambivalente, capaz de deixar o leitor por dias reflexivo e preso às páginas da narrativa. Esse é o poder de Dostoievski. Um personagem que fascinava o escritor russo e presente em seus romances é o amoral, atualmente chamado de sociopata, como muitas vezes é chamada Suzane von Richthofen. Esse parece ser o caso de dois personagens, Svidrigailov, personagem amoral de **Crime e Castigo**; e Smerdyakov, de **Os irmãos Karamázov**. Essas personagens não têm muitos ou fortes motivos para suas ações, apenas parecem fazer o *mal* a pessoas mais próximas. Essas personagens não possuem motivações, pudores ou crises de consciência.

O caso de parricídio em **Os irmãos Karamázov** é descrito sob o ponto de vista de um narrador, que, ao longo da narrativa, converte-se em onisciente. Assim, revela que acompanhou todos os passos do crime que envolveu a família Karamázov, que marcou toda a sociedade, cerca de uns trinta anos atrás no tempo descrito em sua narrativa. O enredo conta a história de Fiódor Pavlovitch Karamázov, pai de vários filhos, um ser abominável e desprezível. Fiódor

revela-se, ao longo da narrativa, como um ser imoral, corrupto, violento, rodeado de vícios e preocupado em sempre satisfazer seus prazeres carnis. Casado duas vezes, com duas mulheres muito diferentes, mas com o mesmo destino: suportar e sobreviver ao convívio com esse ser bestial. Ele teve três filhos, Dimitri, com a primeira esposa, chamada Adelaída Ivanovna Miusov, mulher aristocrática, bonita e inteligente. Quando nasce a criança, ela foge com um seminarista pobre, morrendo pouco tempo depois. Sua fortuna fica com Fiódor, que gasta com comemorações e mulheres. Dimitri representa a força bruta e a ligação com os bens materiais, chamado de Mítia, primeiro é criado por um empregado, depois, por um primo rico e por fim, por familiares que servem como tutores. No segundo casamento do diabólico Fiódor, ele casa-se com Sófia Ivánovna, mulher bela e inocente. Dessa união, nasceram dois filhos, Ivan Fyodorovich, o filho do meio, conhecido como Ivan, e o filho mais novo, chamado de Alieksiêi Fyodorovich, conhecido pelo apelido Aliócha. Essa segunda esposa também foi submetida a toda sorte de humilhações e violência, o que resultou em uma doença nervosa, que agravou e acabou levando-a à morte. Depois disso, uma antiga ama de Sófia buscou os meninos, ficando com eles até a sua morte. Os irmãos são muito diferentes: Dimitri possui um temperamento inconstante, ora demonstra grande violência, ora grande compaixão. Ele não estuda e ingressa nas forças armadas. É gastador e pensa que vai receber uma grande herança. De vez em quando, Fiódor mandava-lhe uma pequena quantia. E, ao reclamar sua herança, descobre que havia recebido absolutamente tudo, segundo o pai. Na verdade, Fiódor subtrai valores consideráveis desse filho, alegando ter acabado o dinheiro.

Ivan representa a mente, o filho do meio é inteligente, estudioso e vive em constante conflito, mostra-se ambíguo, oscilando entre a crença e a descrença. Em vários capítulos, observa-se que ele rejeita a existência de Deus e da criação, segundo a ótica do catolicismo judaico-cristão. Para ele, as pessoas só não fazem o *mal* com medo da punição, da danação no inferno. Ele defende uma teoria: se não existe Deus, como humanos, somos livres para fazermos o que quisermos. Ao longo da narrativa, ele se mostra um ser profundo, reflexivo, moral. Ao não acreditar no sagrado, deixa de acreditar em si e na humanidade, vai aos poucos se degradando. Em uma passagem, reflete como Deus sendo tão bom pode ter criado um mundo tão terrível. Em outra passagem, ao falar sobre a existência do demônio, diz que este foi criado à semelhança do homem, como o *mal*, que povoa a terra. Possui uma forte aversão ao pai e suas atitudes.

O terceiro filho é Aliócha, que representa a espiritualidade. Ele é calmo, pacífico, bom, gentil e amoroso. Possui uma forte religiosidade e laços com o sagrado, dedica-se à vida

religiosa em um mosteiro. Esse filho torna-se discípulo de Zossima, um ser que reconhece e compreende o *mal* e o pecado, no seio da sociedade. Possui um forte compromisso com o bem e com a paz.

Há, ainda, um quarto membro da família, chamado Pavel Fyodorovich Smerdiakóv, que representa o renegado. Este foi criado como um agregado, recebido como servo da casa e sem direito ao sobrenome da família Karamazóv. Ele é filho de uma moça jovem, com problemas mentais, que foi estuprada por Fiódor. Esse jovem, de caráter duvidoso, invejoso e ressentido por não ser tratado como filho, sofre do mal da epilepsia. Foi criado como servo da casa, esquecido, embrutecido, violento, oscila entre atos de maldade e o desejo de ser aceito pelas pessoas. Esse personagem, em muitos movimentos, lembra Heathclife e Hareton, personagens de **O morro dos ventos uivantes**, de Emily Brontë.

O conflito aprofunda quando Fiódor recusa a herança a Dimitri e tenta seduzir uma jovem chamada Agrafiena Alieksándrovna, ou Gruchénka, por quem o filho era apaixonado, embora fosse comprometido com Catierina Ivánovna Verkhovtsev, moça nobre e bela. Por outro lado, seu irmão Ivan é apaixonado por Catierina, noiva do irmão. Aliócha busca mediar os conflitos e trazer a paz na família.

Um evento muda drasticamente a rota dos acontecimentos para uma investigação policial e para um inquérito: Fiódor é assassinado (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 514-705). As evidências recaem sobre Dimitri/Mítia, por muitas vezes confrontar os ideais do pai. São marcantes os monólogos dentro da narrativa, especialmente aqueles presentes na defesa e na acusação, durante o julgamento do assassinato de Fiódor, crime de parricídio e um erro judiciário (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 840-841).

O filho rejeitado, chamado Smierdiakóv, ao entrar em contato com o pensamento de Ivan, principalmente quando diz que “tudo é permitido”, comete o parricídio, mas fica incógnito, incriminando Dimitri/Mítia, que teria muitos motivos para assassinar o pai e não o fez. Ao lermos o livro, somos levados a acreditar que Mítia fora o parricida, justamente por suas contradições e em razão de provas que o incriminam. É esse meio-irmão que revela a Ivan a sua culpa, deixando-o como o mentor, por suas convicções, e ele como executor, ao praticar o crime (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 699-700). Ivan entra em um processo de enlouquecimento, acaba inconsciente, com o que chamavam, à época, de febre nervosa (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 845-850). Smierdiakóv comete suicídio (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 730) e Mítia, mesmo inocente, é julgado e condenado pelo parricídio (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 841).

Notamos que as páginas que descrevem o processo e o julgamento (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 736-841) são tão bem articuladas e críveis, que mesmo sabendo da inocência de Mítia, o leitor é levado a concluir que a acusação e a condenação podem ser consideradas como verdade, a partir da argumentação e do ponto de vista, que incrimina Mítia.

Em suma, é uma obra que suscita uma reflexão sobre o judiciário e as falhas judiciais ao incriminar e condenar um inocente.

#### 4.4 Patricídio e Matricídio no romance **Richthofen**

O romance **Richthofen** traz o duplo assassinato dos pais pela filha jovem e rica, portanto um patricídio e matricídio. Como já mencionado, utilizaremos neste espaço o termo parricídio. Inicialmente, frise-se, casas ricas, supostamente onde vivem pessoas perfeitas, educadas, de grande poder aquisitivo e felizes, muitas vezes, denotam apenas um ambiente de aparências, podendo esconder uma série de problemas entre o casal, na relação entre pais e filhos e, até mesmo, competições e desafetos entre irmãos. Esse é o cenário aparente da rica e influente família Richthofen, fatalmente transformado pela obsessão e a paixão desmedida entre o casal de namorados.

A trama bem urdida por Suzane convence o namorado de que ela sofre com os atos violentos da família. A jovem assegura que os pais a mandarão para longe dele, para a Europa, na esperança de que ela se case com um europeu para ter filhos loirinhos e não repetir o mal-estar que Marísia causa na família de Manfred.

– A Suzane vai terminar o curso de direito e morar na Alemanha com a gente. – Marísia parecia querer informar ao namorado da filha o destino daquele relacionamento. [...] Não basta ter dinheiro. Por isso sempre tratamos nossa filha como uma princesa europeia. Assim, ela será tratada de igual para igual em qualquer parte do mundo. [...] – Eu sempre quis que a Suzane tivesse filhos loirinhos e alemães, feito o pai. [...] – Viu que merda de vida eu tenho, Dani? O namorado concordava com Suzane. Mas lembrava que os pais só queriam o bem dela, apesar de recorrerem a um método bastante agressivo para isso. – Eles te odeiam, Dani. Querem que eu largue de você... [...] (FRANCHINI, 2011, p. 37-39).

A aparência de normalidade, neste caso, de felicidade familiar, oculta toda sorte de perversão e violências encobertas por uma aura de “família feliz”, contudo, essa família germinava nos desajustes e ressentimentos a semente do *mal*, que cresceu e frutificou em um parricídio, desse modo, um acontecimento que entrou para a história dos crimes ocorridos no Brasil.

Segundo o estudo publicado, denominado **Incidência de Parricídio no Brasil**, por Paula Inez Cunha Gomide, Ana Maria Freitas Teche, Simone Maiorki, o parricídio é um crime praticado, em grande parte, por:

[...] homens e adultos. Os adolescentes masculinos são 15,4% da amostra e tem idades que variam de 11 a 18 anos. As mulheres parricidas são em menor número, e não há muita diferença entre adolescentes e adultas. Observa-se que o parricídio é um crime que pode ser cometido por pessoas com pouca idade (11 ou 12 anos) e ainda ocorre no final da vida adulta (entre 55 e 58 anos). A relação encontrada foi de nove homens para uma mulher (GOMIDE; TECHE; MAIORKI, 2013, p. 289).

Neste caso, Suzane torna-se exceção, em uma escala de nove homens para cada uma mulher que comete esse tipo de crime. Também, chama a atenção para o fato de que matar ambos os genitores não se revela um caso frequente, ao contrário, é muito raro, conforme a pesquisa supracitada.

As mesmas pesquisadoras, ao se debruçarem em dados de parricídios, veiculados na imprensa escrita brasileira, em um determinado recorte de tempo, apontam os resultados encontrados quanto a matar ambos os genitores. Dizem que:

Matar ambos, pai e mãe, não é frequente, apenas 3,7% dos relatos mostraram este tipo de crime (GOMIDE; TECHE; MAIORKI, 2013, p. 289). Já os crimes de parricídio ocorreram em 71,1%, enquanto que os de matricídio em 25,2% dos casos, o que significa que patricídios ocorrem quatro vezes mais que matricídios (GOMIDE; TECHE; MAIORKI, 2013, p. 290).

Igualmente, chama a atenção o caso de patricídio e matricídio na obra em estudo, em razão de a filha ter consciência do que está fazendo. É o planejamento que Suzane faz da noite, do passo a passo do crime, “– Lembra de tudo o que combinamos, Andreas? Vamos te pegar aí em casa e te deixar na *Lan house*. Depois, eu e o Daniel vamos para o motel. Quando a gente terminar, buscamos você de volta” (FRANCHINI, 2011, p. 11). Podemos verificar que Suzane era atenta aos detalhes, gostava de estar no controle, a par de tudo e cumpria rigorosamente o *script* dos acordos com o irmão e o namorado, conforme podemos observar:

O celular de Suzane tocou por volta das dez e meia da noite de 30 de outubro de 2002. Era Andreas, seu irmão, chamando, conforme tinham minuciosamente combinado. – Dormiram. Vem me buscar. – Tem certeza? – Claro. Apagaram como sempre. Já até chamei na porta do quarto, e nem deram sinal de vida. Suzane quase achou graça da piada infame, mas involuntária do irmão (FRANCHINI, 2011, p. 09).

No dia do assassinato, ela orchestra várias ações e cuidados, já previamente acordados com o irmão, que não sabia do assassinato, e com os comparsas. Antes do crime, os três assassinos fizeram uso de maconha.

Suzane tomou o volante do veículo e pediu aos irmãos que, por baixo das roupas, vestissem as meias-calças que trouxera. – Ponham as luvas. – O pedido foi recusado pelos irmãos Cravinhos. Antes de protegerem as mãos, elas deveriam estar livres para outro cigarro de maconha [...]. Deixou os irmão Cravinhos aguardando o sinal combinado para entrarem em ação (FRANCHINI, 2011, p. 182).

Destacamos também o fato de o crime ser planejado e executado em casa, no recinto familiar, e não fora dele. A casa, em geral, é considerada abrigo, e os membros da família são aqueles que se cuidam, se protegem entre si. Necessário enfatizar que a casa não deveria ser o espaço para que se encontre a morte, para promover a morte, sobretudo pelas mãos de um membro da família.

Além de ocorrer na casa, o assassinato tem como cenário o quarto e a cama do casal, a intimidade e abrigo do lar, também, durante o sono, o que não ofereceu chance de defesa, até por serem dois os executores, um para cada vítima.

Suzane já os aguardava na sala. Todos os cômodos inferiores da casa estavam iluminados [...]. Ela deu aos irmãos as luvas cirúrgicas. – Já conferi, estão dormindo [...]. – Estão desmaiados de bêbados. Só vão acordar se o teto cair em cima deles – sentenciou Suzane. Ela entrou primeiro [...]. Quando considerou ser o melhor momento, deu o sinal: – Vai! Suzane acendeu a luz, obrigando os irmãos a fechar os olhos para se acostumar com a repentina e intensa claridade. A garota correu para fora do quarto e alcançou as escadas. Não precisava mais preocupar-se em manter passos silenciosos. Sentou-se no sofá, onde tinha certeza de que não ouviria nada (FRANCHINI, 2011, p. 183-184).

Suzane, em sua *mise-en-scène* no crime, utiliza seus conhecimentos da casa para ter e dar acesso aos alcoses de seus pais. Conduz o carro para a residência, com a calma de quem retorna para casa, de consciência tranquila, após o dia e depois de uma noite de passeios. Utiliza-se de artifícios combinados, neste caso, a fim de permitir a entrada, checar que estavam munidos com as armas para o crime e, após, ainda sinalizar que estava tudo certo. Manteve as luzes acesas, conduziu os irmãos Cravinhos até o quarto dos pais e, depois, durante o ato, auxiliou-os trazendo água e sacos plásticos para dar cabo dos pais, que insistiram em respirar.

De acordo com as pesquisadoras já citadas, Gomide, Teche, Maiorki, as armas do crime utilizadas pelos parricidas, em geral, são instrumentos que se encontram facilmente no ambiente doméstico e que, no momento do crime, viram armas, como enxadas, pás, tesouras, estilete, facas, porretes de madeira, fios de aço, barras de ferro, entre outros. As pesquisadoras concluíram que, em geral, o instrumento para cometer o crime é “empregado inúmeras vezes, muito além do que seria suficiente para produzir a morte da vítima, indicando uma dinâmica de compulsividade no momento do delito” (GOMIDE; TECHE; MAIORKI, 2013, p. 290). Isso acontece no crime ficcionalizado no romance, pois, conforme trecho, “Parece que foram mortos a pauladas” (FRANCHINI, 2011, p. 16-17). A dupla de assassinos, os irmãos Cravinhos, como

já citado, fabricou a arma do crime, utilizando pés de uma prateleira, ou seja, um móvel comum em muitas residências, transformando-os em uma arma mortífera.

Ainda como ato de sua participação, Suzane, logo após o homicídio, recebe os irmãos e juntos se encaminham para a biblioteca, também denominada de escritório. Lá, Suzane já havia feito a desarrumação necessária para que ficasse caracterizada a ação de um furto. Inclusive, disponibiliza uma faca, solicitada por Cristian, para que seja aberta a maleta que está com o dinheiro e cheques, recebidos por Marísia, proveniente de seu trabalho.

Cabe ressaltar ainda, novamente, sobre objetos caseiros, na cena do crime, como a jarra com água, utilizada com o intuito de que as vítimas parassem de emitir sons agonizantes, os sacos plásticos, normalmente utilizados para recolher dejetos e lixo, e a toalha usada nos momentos de asseio, todos utilizados para impedir ruídos e abafar os sons que os corpos ainda produziam.

Portanto, Suzane teve participação ativa, fez parte de todo o processo, do planejamento até a execução dos pais. Em outros termos, sua participação foi essencial e inegável, como relatado por Cristian

Quem trouxe a jarra foi a Suzane, junto com os sacos plásticos. Pegamos a água lá mesmo, no banheiro do quarto. – A Suzane viu os corpos? – Acho que não. Ela deixou as coisas e saiu correndo. [...] – E aí? O que aconteceu depois? – Cobrimos os corpos com os sacos e os cobertores. Depois descemos para a biblioteca, onde Suzane já tinha tirado o dinheiro da maleta. – E revirara a biblioteca? – Sim. Os três. – Onde trocaram de roupa? – Em frente à piscina. – E depois do crime? O que vocês fizeram? Faltava ainda esclarecer a divisão das joias que tinham sido levadas, e com quanto do dinheiro cada um ficou. Cristian não demonstrou esconder detalhes do homicídio, e os pontos que não contava parecia mesmo que era por esquecimento (FRANCHINI, 2011, p. 160-161).

Após o crime, o detetive ouve de outros policiais que os filhos não verteram uma lágrima ao saber do assassinato dos pais. Este fato desperta certa desconfiança, neste modo de agir de quem perde ambos os pais, especialmente como foi o caso, marcado pela brutalidade e violência.

- Ô Edu. Deixa eu te contar uma coisa que sei que vai gostar. – O PM desceu para conversar com o investigador. Quando eu contei pros filhos dos presuntos lá em cima que os pais deles estavam mortos, ninguém chorou. – Ninguém? – Nada. Só depois de uma meia hora é que a moça ameaçou derramar lágrimas, mas de um jeito assim bem chocho, sabe? E o mais novo não disse nada. Ficou caladão, comentando baixinho com a irmã e o cunhado. Isso é reação de filhos que tiveram os pais mortos a cacetadas? (FRANCHINI, 2011, p. 57).

Após o crime, Suzane deu acesso total à casa para os irmãos Cravinhos, sobretudo Daniel, passando a ser presença frequente na rotina da casa, agora sem a presença dos pais. A

jovem assume a casa e a organização doméstica, começando a apresentar modos e comportamento muito diferentes de quando era filha e não patroa. A empregada Fátima percebeu a mudança na moça e nos tratos domésticos e precisou contatar a tia de Suzane para receber o salário do mês.

Suzane assumira a posição de gestora da residência, mas sem o mesmo zelo da mãe. A empregada precisava insistir várias vezes para que fossem providenciadas coisas rotineiras do lar, como comprar produtos de limpeza e fazer pequenos consertos, coisas que Marísia jamais deixaria faltar. Insistiu que precisava pagar o tintureiro, pois a demora fazia com que o dono do estabelecimento vendesse a roupa deixada em sua loja. Depois de uma semana, Suzane lhe entregou uma nota de cinquenta reais, e pediu que deixasse o troco sobre a mesa da cozinha, onde o pegaria mais tarde (FRANCHINI, 2011, p. 152).

Suzane, ao contrário de Cristian, foi inteligente em não revelar que tinha dinheiro, pois justamente isso poderia ligá-la ao assassinato. Durante as investigações, Suzane sempre mostrou-se educada e cortês com todos os detetives. Ela plantou pistas falsas sobre a possível autoria do crime, para isso, apresentou números de contas correntes em bancos do exterior, que declarava tratar-se de valores recebidos por seu pai de corruptores, justamente para desviar o foco de si e do namorado. Paira no ar uma desconfiança do detetive Eduardo, de que houvesse alguma ligação do assassinato com possível crime político, em virtude das obras superfaturadas do Rodoanel.

Meu pai era o responsável pelo caixa dois do governo. Um lance de corrupção. As obras do Rodoanel... tinha muito dinheiro envolvido, e ele não gostava de como as coisas estavam sendo feitas. – Sabe que isso é muito grave, né? – Eduardo se aproximou da moça, sentando à frente dela. – Claro. Por isso achei estranho vocês não estarem investigando isso. – O Manfred conversou com vocês sobre o esquema? – Ele tinha contas abertas em bancos na Suíça. Uma até em meu nome. – Suzane abriu a bolsa, de onde tirou um papel com números escritos à mão. – Uma delas é essa aqui, ó. Até escrevi para vocês pesquisarem, mas ninguém ligou para o que eu disse (FRANCHINI, 2011, p. 123- 124).

Suzane, de forma astuta, orquestra o homicídio dos pais configurando patricídio e matricídio, na tentativa de se libertar das pressões sobre seu relacionamento amoroso e o futuro planejado para ela, ante seus desejos, sonhos e objetivos.

Acontecimentos como esse, de parricídio, chamam a atenção da mídia, dos profissionais da área da saúde mental, dos profissionais da área jurídica, que, normalmente, levados pela curiosidade, acompanham o desenrolar e o desfecho dos fatos. No romance, temos uma representação de uma família dentro dos padrões ditos normais, reconhecidamente com pais cometendo excessos, mas que, em geral, os filhos, resilientes ou frágeis, partem de casa ou se refugiam nas drogas, raramente, tornam-se assassinos, como é o caso de Suzane.

E, na área literária, os leitores, movidos por curiosidade, pelo desejo de viver aventuras, a fim de sair do lugar comum, da pasmeira cotidiana, encontram nos livros de romance policial um mundo de aventuras, um meio de colocar em xeque as pistas deixadas pelo narrador como um coadjuvante do detetive, ao viver um outro mundo, que não é o seu.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa dedicou-se a estudar a obra **Richthofen**: o assassinato dos pais de Suzane, de Roger Franchini. É um escritor pouco conhecido e pouco estudado na academia, ele parte de uma história real para escrever seu romance de ficção.

O interesse neste tema está associado à minha formação e às pesquisas realizadas na área interdisciplinar, notadamente dentro das áreas de humanas e de ciências sociais aplicadas, em que busco produzir textos a partir das áreas de Direito, Literatura e Teologia. Necessário mencionar que, às vezes, não é tarefa fácil juntar todas essas áreas na análise de obras, fato que vivenciei e experienciei ao longo deste estudo, do meu ponto de vista, como pesquisador. Apesar disso, considero uma forma muito frutífera de abordar os aspectos literários, jurídicos e teológicos, em relação ao parricídio e ao *mal*.

Alguns leitores empíricos (ECO, 1994, p. 17) confundem o real e o imaginário, isto é, o que é fato verídico e o que é construção literária. Uma coisa é o fato, outra coisa é o romance, criado e representado ficcionalmente por Franchini, que vai muito além do fato e do processo, pois apresenta traços do romance policial, com seus detetives e sua constante busca por desfecho de crimes. Franchini não tem compromisso com a verdade, com a realidade dos fatos, ao contrário, ele cria a sua versão sobre o desenrolar do crime e do desfecho. E, para além do crime, ele constrói uma outra história, do mundo policial, do submundo do crime e de seus detetives, pintados com cores reais e não idealizados. Portanto, no romance, duas histórias se entrelaçam: o parricídio cometido por Suzane, e a vida cotidiana de detetives nas delegacias de São Paulo. Assim, o crime e suas motivações são alguns dos elementos que podem ser contados na narrativa, pois há muitos outros aspectos que podemos explorar pela leitura do texto, como intentamos fazer aqui.

O romance, como amplamente abordado, seduz o leitor pelo uso da linguagem coloquial, voltada para o uso no cotidiano, pelo submundo do crime, por detalhes das investigações amalgamadas com a vida dos detetives, muitas vezes, voltadas unicamente para o trabalho. No entanto, esse tipo de romance necessita de um leitor-modelo (ECO, 1994, p. 17), para compreender as diversas nuances e pistas deixadas despretensiosamente pelo narrador onisciente, ao longo na narrativa.

Ao longo dos estudos, buscamos responder ao problema da pesquisa sem deixar de avaliá-lo e sem perdê-lo de vista durante o processo. Como e por que o *mal* tem sido representado na literatura? Por que o caso Suzane von Richthofen saiu do mundo jurídico para

figurar também no mundo da literatura? O romance **Richthofen** pode ser considerado um romance policial? Quem é o público consumidor desse tipo de literatura?

Ao refletirmos sobre quais as razões de Suzane von Richthofen para continuar sendo acompanhada pela mídia e por telespectadores ávidos por notícias e os desdobramentos de sua vida pessoal, observamos o nível de desejo ou de busca por justiça que esse caso traz em seu seio.

Inegavelmente, desperta a atenção ações envolvendo o *mal* do patricídio e o matricídio, mesmo em variadas civilizações e países tão distintos em seus preceitos éticos, morais e culturais, tendo em vista que as figuras de pai e mãe sempre ocuparam lugar de destaque e jamais deveriam ou poderiam ser tocados em sua integridade física, especialmente considerando o respeito e a admiração por quem nos deu a vida.

Para parte da sociedade, excluindo-se aqui partes ligadas à área jurídica, não basta a parricida ser condenada e pagar por seu crime. Desse modo, precisa receber a condenação eterna. Por isso, trouxemos a discussão sobre o Direito ao Esquecimento, recepcionado em várias legislações no exterior, mas não no Brasil. Esse mesmo público que acompanha a vida da detenta mais famosa no Brasil é aquele que vai aos cinemas (ou nos canais fechados da televisão) assistir aos filmes baseados em sua vida e no crime de parricídio. Igualmente, o mesmo público lê os livros que tematizam o crime e a vilã nacional, que mata seus pais. Acrescentamos a esse público-leitor variados tipos de leitores, por motivos diversos que o leem, dentre eles, destaca-se o público ligado à área jurídica, por ser uma obra que se pode ler e estudar na área interdisciplinar, no caso, Direito e Literatura. Não menos importante, destaca-se o interesse de acadêmicos que buscam ler obras como o romance **Richthofen** com o olhar crítico, teórico, em busca de elementos que possam analisar como uma obra literária, para além de toda a repercussão que esse tipo de obra carrega em si. O romance em estudo não possui pesquisas acadêmicas, portanto, nosso trabalho seria inaugural na recepção crítica.

Sublinha-se que Suzane e a família tinham um futuro; ela, ainda jovem; eles, com muita saúde, poderiam viver durante muitos anos ainda, acompanhando a trajetória até a vida adulta de Andreas e de Suzane. A filha representava um modelo de filha que toda família gostaria de ter. Estudante de direito, bonita, loira, falando três idiomas, boa aluna e fazendo parte de uma família em que os pais eram bem-sucedidos, tinham dinheiro para custear seus sonhos, menos o de viver com o namorado Daniel. Nesse contexto, analisando estes fatores, questionamos o que de fato ocorreu para que tudo isso tivesse este desfecho fatídico. Impossível mensurar o

que pode ter ocorrido para que tanto desamor, ódio e falta de afeto pudessem motivar o crime de parricídio por parte da filha.

A mãe, uma psiquiatra, não percebeu o perigo em que a filha vinha se transformando? Nunca saberemos. No início do processo, Suzane não foi avaliada mentalmente, apenas quando das solicitações de progressão do regime da pena, foi submetida ao teste de Rorschach. Notamos o conflito e direções opostas da defesa e da acusação, pois, para a acusação, era importante que Suzane não fosse semi-imputável, no entanto, para a defesa, não importava que Suzane fosse normal. Portanto, para além de fazer o *mal*, Suzane também experimenta esse *mal*, por parte da sociedade, da mídia e da justiça, que insiste em não a avaliar psiquiatricamente, talvez sendo possível averiguar que se trata de uma mente doentia, que precisa de ajuda profissional especializada.

O objetivo geral da pesquisa foi estudar a obra **Richthofen** sob a perspectiva da questão do *mal*, trazendo uma recepção crítica do romance a partir da análise da reação do público diante do crime. Nesse sentido, as obras, os filmes, os programas de televisão e notícias de jornal e revistas nos dão amplitude do interesse do público pela condenada e o crime de parricídio. Em 2020, foi lançada uma nova edição do romance **Richthofen**, também pela Editora Planeta. O livro traz na capa, em tons branco, preto e amarelo claro, a figura de Suzane, de cabeça baixa, com o rosto encoberto pelos cabelos, com o uniforme de detenta, diferente da edição de 2011, quando surge no emaranhado de notícias de jornais, cercada de policiais, da mídia e acompanhada de seu então advogado, também de cabeça baixa, mas usando um capuz azul cobalto, a fim de ocultar ou dificultar a visualização de seu rosto.

O romance ainda não foi adaptado para o cinema ou para minissérie, mas o escritor, em outubro de 2014, vendeu os direitos autorais do livro **Richthofen** para o diretor Fernando Grostein Andrade, a fim de transformá-lo em um longa-metragem, que terá Roger Franchini como roteirista. Roger é roteirista do premiado pelo curta-metragem **Inquérito Policial nº 521/2009**.

O romance **Richthofen** configura-se como um tipo de romance que carrega traços do gênero policial, sobretudo do *noir*, como dito e defendido ao longo da escrita desta dissertação. Esse tipo de literatura, ambientada dentro do universo policial, revela-se, ao longo de suas páginas, amalgamada ao *mal* que nos assola, como elementos de uma mesma sociedade. E essa mesma sociedade quando atacada por crimes considerados tabus, como o parricídio, expressa tanta comoção e compaixão pelas vítimas, ao tempo em que persegue, como Erínias, aquele que cometeu o assassínio. Esse *mal* nasce e se desdobra dentro da mente da personagem Suzane,

desdobra-se ao se unir a outros interesses passionais e financeiros, ao querer perpetuar e viver uma paixão desmedida.

O romance de Franchini tematiza o parricídio, o *mal* social, nascido dentro de uma família aparentemente unida e feliz. Essa aparente felicidade escondia uma família em conflito, em crise, em uma falência de diálogo pacífico dando lugar ao excesso e às violências, física e mental. Esse cenário descrito no romance dá lugar ao planejamento e à morte dos ascendentes de Suzane, tendo como assassinos a filha, à época, o genro e o irmão dele.

A partir do crime, entram em cena os investigadores, que buscam montar o quebra-cabeça do antes e do *post mortem*, tão importante para clarear os fatos e encontrar os responsáveis pelo assassinato.

Em 2022 completam 20 anos do parricídio cometido por Suzane, portanto, é muito importante e significativo refletir sobre esse crime e sobre a obra literária que o tematiza após duas décadas.

Creemos que esta pesquisa possa ter um grande alcance de leitores e de pesquisadores, por motivos díspares, neste caso, pelo interesse nas áreas que o agregam, ou interesse pelo tema, ou, ainda, por curiosidade sobre o romance **Richthofen**, com pesquisa inédita dentro da academia. A questão do parricídio e do *mal*, como visto ao estudar as obras ficcionais que discutem o tema *mal* na literatura **O morro dos ventos uivantes, O diabo e outras histórias, El mal de Montano**, e sobre o parricídio as obras **Electra, Édipo Rei, Hamlet e Os irmãos Karamázov**, podem atrair uma gama de leitores, a partir do interesse nos temas. Os temas *mal* e parricídio são atemporais e universais, portanto, não envelhecem e não perdem seu valor enquanto propagadores do pensar aspectos humanos e existenciais.

Por fim, desejamos frisar que Roger Franchini tem se dedicado a narrar ficcionalmente crimes que repercutiram no Brasil, como **Toupeira – a história do assalto ao Banco Central** (2011), **Ponto Quarenta – a polícia civil de São Paulo para leigos** (2009), **Matar alguém** (2014), **Amor Esquartejado: a investigação do assassinato do executivo japonês** (2012), entre outros títulos. No Brasil, ao analisar os títulos e ao observar as capas dos livros, quase sempre na cor amarela, com recortes de notícias de jornais na capa, supõe-se a intenção de criar uma identidade visual com seus leitores. A partir de sua profícua produção, podemos intuir que Franchini se consagre nas próximas décadas como um desbravador desse tipo de literatura, em que usa como pano de fundo crimes reais para criar narrativas ficcionais, quase sempre de forma detetivesca e privilegiando como espaço as delegacias de polícia e o trabalho policial.

## REFERÊNCIAS

ALAMY, João Filho. **O Caso dos Irmãos Naves** – um erro judiciário. Belo Horizonte. Editora Del Rey: 1993.

ARENDT, Hanna. **A condição humana**. 13. ed. Trad. Adriano Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2020.

\_\_\_\_\_. **A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar**. Tradução de Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

\_\_\_\_\_. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARBALHO, Ilza. **O caso dos Irmãos Naves**. Portal OAB-RJ. Disponível em: <http://ser.oab-rj.org.br/index.jsp?conteudo=605>. Acesso em: 19 jun. 2019.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BERNARDET, Jean-Claude; PERSON, Luís Sérgio. **O caso dos irmãos Naves**. 1967. 92 minutos. Preto e branco. MC Filmes Distribuidora.

BEZERRA, Paulo. Posfácio. *In*: TOLSTÓI, Liev. **O Diabo e outras histórias**. Tradução de Beatriz Morabito, Beatriz Ricci, Mayra Pinto. Posfácio de Paulo Bezerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

BODNAR, Nivaldo Monteiro C. S.; LUDWIG, Carlos. Roberto. Richthofen: o assassinato dos pais de Suzane, traços da polifonia bakhtiniana no romance de Roger Franchini. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, v. Suplemento, p. 2855-2867, 2019.

\_\_\_\_\_; LUDWIG, Carlos. Roberto. Dialogia no romance Richthofen, o assassinato dos pais de Suzane. **Revista Humanidades e Inovação**, Palmas, v.8, n.36, p. 170-186, 2021.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Obras Completas**, III, Barcelona, Emecé, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRAGA, Guilherme da Silva. Prefácio. *In*: BRONTË, Emily. **O Morro dos Ventos Uivantes**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BRASIL. **Código Penal Brasileiro** - CP, 1940.

BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BOOTS, Denise Paquette., & Heide, Kathleen. M. (2006). **Parricides in the Media**: a content analysis of available reports across cultures. *International Journal of Offender Therapy and Comparative Criminology*, 50(4), 418-445.

CAMPBELL, Ulisses. **Suzane**: assassina e manipuladora. São Paulo: Matrix, 2020.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANTO-SPERBER, Monique. **A inquietude moral e a vida humana**. São Paulo: Loyola, 2007.

CAPOTE, Truman de. **A sangue frio**. Companhia das Letras, 2003.

CASOY, Ilana. **Casos de família**: arquivos Richthofen; Arquivos Nardoni. Rio de Janeiro: Darkside, 2016.

\_\_\_\_\_. **O quinto mandamento**: caso de polícia. São Paulo: Arx, 2006.

\_\_\_\_\_. **Serial killer**: louco ou cruel? São Paulo: Madras, 2004.

COETZEE, John Maxwell. **Elizabeth Costello**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria da Literatura**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária**: uma introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DALCASTAGNÈ, Regina. Representação e legitimidade na narrativa contemporânea. *In*: \_\_\_\_\_. (Org.). **Ver e imaginar o outro**: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. Vinhedo: Horizonte, 2009.

\_\_\_\_\_. Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: alterações e continuidades. **Revista Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 56, n. 1, p. 109-143, jan./abr. 2021.

DOSTOIÉVCKI, Fiódor. **Os Irmãos Karamázov**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2013.

DUNCAN, Jane Watson., & Duncan, Glen M. (1971). **Murder in the family**. *American Journal of Psychiatry*, 27(11), 74-78.

DOTTI, René Ariel. **Casos Criminais Célebres**. 2. ed. São Paulo. Editora RT: 1999.

DURÃO, Fábio A. **O que é crítica literária?** São Paulo: Parábola editorial, 2016.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. **O pêndulo de Foucault**. Tradução: Ivo Barroso. 1 ed, Editora Record: Rio de Janeiro – RJ, 1989.

\_\_\_\_\_. **Lector in fabula**. Milano, Mondadori, 1979.

\_\_\_\_\_. **O nome da rosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1983.

EURÍPEDES. **Electra. Alceste. Hipólito** (tragédias gregas). Prefácio, tradução e notas de J.B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

ERASSO, Natália Cristina Quintero. **O diário de juventude de Liev Tolstói**: singularidades do “diário do escritor” e confluência com a prosa artística. Tese. Departamento de Letras Orientais. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, 2016.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2010.

FRANCHINI, Roger. **Richthofen**: o assassinato dos pais de Suzane. Planeta, 2011.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. **Extratos dos documentos dirigidos a Fliess**. (J. Salomão, Trad.). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas (Vol. III, pp. 251-385). Rio de Janeiro: Imago, 1974a. (Originalmente publicado em 1950).

Freud, Sigmund. **A dissolução do complexo de Édipo**. (J. Salomão, Trad.). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas (Vol. XIX, pp. 215-226). Rio de Janeiro: Imago, 1974b. (Originalmente publicado em 1924)

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2013.

GODOY, Arnaldo Sampaio de Moraes. Direito e literatura. Os pais fundadores: John Henry Wigmore, Benjamin Nathan Cardozo e Lon Fuller. **Jus Navigandi**, Teresina, ano 11, n. 1438, 9 jun. 2007. Disponível em: <http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=9995>. Acesso em: 09 set. 2020.

\_\_\_\_\_. **Direito e literatura. Os pais fundadores**: John Henry Wigmore, Benjamin Nathan Cardozo e Lon Fuller. Disponível em: <http://www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/388-25390-1-PB.pdf>. Acesso em: 09 set. 2020.

GOMIDE, Paula Inez Cunha; TECHE, Ana Maria Freitas; MAIORKI, Simone. **Incidência de Parricídio no Brasil**. Temas em Psicologia - 2013, Vol. 21, nº 1, 283-295.

GONÇALVES, Magaly Trindade; BELLODI, Zina Castelletti. **Teoria da literatura “revisitada”**. Petrópolis: Vozes, 2005.

GUBERT, Roberta Magalhães; COPETTI NETO, Alfredo (Org.). **Direito & literatura: reflexões teóricas**. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008.

GUINN, Jeff. **Manson, a biografia**. Tradutor Daniel Alves da Cruz. Rio de Janeiro: Editora Darkside, 2014.

GUINSBURG, Jacob. **Édipo Rei: uma peça de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e Literatura: a história como trauma. **Revista Vidya**. jan.jun.2000.

GRAYSMITH, Robert de. **Zodíaco**. Ribeirão Preto/SP: Editora Novo Conceito, 2007.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. São Paulo: Moderna, 2015.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. São Paulo: Moderna, 2015.

ITAGIBA, Ivair Nogueira. **Do homicídio**. Rio de Janeiro: Revista Forense. 1945.

JOZEF, Bella. **A máscara e o enigma**. A modernidade: da representação à transgressão. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 2006.

KARAM, Henriete. Questões teóricas e metodológicas do direito na literatura: um percurso analítico-interpretativo a partir do conto *Suje-se gordo!* de Machado de Assis. **Revista Direito GV**, São Paulo, v. 13. n. 3, set./dez. 2017.

KOPSCH, Daniela de. **O pior dia de todos**. São Paulo: Editora Tordesilhas, 2019.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

LEITÃO, Leslie de; SARAPU, Paula; CARVALHO, Paulo. **Indefensável: o goleiro Bruno e a história da morte de Eliza Samudio**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

LOTTI, Laura Marazita. **Os crimes de parricídio e matricídio: análise das decisões judiciais do Rio Grande do Sul**. Monografia apresentada ao Curso de Direito, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

MATOS, Mosiah José da Silva. **Um Édipo em Paris: o tema do parricídio e a presença de Édipo em Sentiments filiaux d'un parricide, de Marcel Proust**. Dissertação de Mestrado.

Programa de Pós-Graduação em Letras. Instituto de Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, Paulo. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário literário**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MUSIL, Robert. **O homem sem qualidades**. (III Volume). Tradução João Barrento. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

OLIVO, Luis Carlos Cancellier de. **O estudo do direito através da literatura**. Tubarão: Editorial Studium, 2005.

PAGNAN, Rogério. **O pior dos crimes: a história do assassinato de Isabella Nardoni**, Editora Record, 2018.

PAZ, Olegário; MONIZ, António. **Dicionário breve de termos literários**. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

PEREIRA, André Luiz Gardesani. **Confluências entre mito, literatura e direito em Édipo rei, de Sófocles**. Dissertação de Mestrado em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto: UNESP, 2015.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. Campinas/SP: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 1999.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Barcelona: Anagrama, 2000.

POE, Edgar Allan. **Os crimes da Rua Morgue e outras histórias extraordinárias**. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ed. Fantástica Rocco, 2017.

POSNER, Richard. **The little book of plagiarism**. New York: Pantheon, 2007.

PRADO, Luiz Regis. **Curso de Direito Penal Brasileiro**. Vol. II. 7 ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2008.

RAMIRO, Caio Henrique Lopes. Direito e literatura na construção do saber jurídico e da sustentabilidade: Lima Barreto e o futuro da natureza no direito ambiental. **RJLB**, Lisboa, ano 1, nº 4, 2015.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é Romance Policial**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **Literatura policial brasileira**. Rio de Janeiro RJ. Jorge Zahar Editora, 2005.

REIS, Murilo Eduardo. **Caracterização do Romance Policial em Rubem Fonseca**. Dissertação de Mestrado em Letras, a Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara: UNESP, 2018.

RICOEUR, Paul. **O mal**: um desafio à filosofia e à teologia. Tradução de Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas: Papyrus, 1988.

ROSENFELD, Kathrin. **Oedipus Rex**: the story of a palace intrigue. Aurora, Colorado: The Davies Group, 2013.

RULE, Ann. **Ted Bundy**: um estranho ao meu lado. Tradutor Eduardo Alves. Rio de Janeiro: Editora Darkside, 2019.

SANFORD, John A. **Mal, o lado sombrio da realidade**. Tradução de Sílvio José Pilon e João Silvério Trevisan. São Paulo: Edições Paulinas, 1988.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação. In: OLIVO, Luis Carlos. **Dostoiévski e a filosofia do direito**: o discurso jurídico dos irmãos Karamázov. Florianópolis: Editora da UFSC: Fundação Boiteux, 2012.

SCHWARTZ, Germano André Doederlein. **A constituição, a literatura e o direito**. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2006.

SILVA, Maritza Maffei da. **O Mercador de Veneza de William Shakespeare**: um Encontro na Encruzilhada da Literatura, do Direito e da Filosofia. 367 f. Doutorado em Direito. Instituição de Ensino: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo: Biblioteca Depositária: Biblioteca Central, 2004.

\_\_\_\_\_. **O mercador de Veneza, de William Shakespeare**: um encontro na encruzilhada da Literatura, do Direito e da Filosofia. Porto Alegre: Editora Alternativa, 2013.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

TOLSTÓI, Liev. **O Diabo e outras histórias**. Tradução de Beatriz Morabito, Beatriz Ricci e Mayra Pinto. Posfácio de Paulo Bezerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TURCHI, Maria Zaíra. O gênio do crime: do suspense à crítica social. **Signótica**, Goiânia, v. 2, n. 1, p. 107-122, jan./dez. 1990.

TRINDADE, André Karam; BERNSTES, Luísa Giuliani. Estudo do Direito e Literatura no Brasil: surgimento, Evolução e expansão. ANAMORPHOSIS, **Revista Internacional de Direito e Literatura**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, jan./jun. 2017.

TRINDADE, André Karam; GUBERT, Roberta Magalhães. Direito e Literatura: aproximações e perspectivas para se repensar o direito. In: TRINDADE, André Karam; GUBERT; Roberta Magalhães; COPETTI NETO, Alfredo (orgs.). **Direito & literatura**: Reflexões Teóricas. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008.

VIEIRA, Trajano. **Édipo Rei**, de Sófocles. São Paulo: Perspectiva, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturas Narrativas**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969.

TOLSTÓI, Liev. **O Diabo e outras histórias**. Tradução de Beatriz Morabito, Beatriz Ricci e Mayra Pinto. Posfácio de Paulo Bezerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TRINDADE, André Karam; BERNSTIS, Luísa Giuliani. Estudo do Direito e Literatura no Brasil: surgimento, Evolução e expansão. ANAMORPHOSIS, **Revista Internacional de Direito e Literatura**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, jan./jun. 2017.

VILA-MATAS, Enrique. **El mal de Montano**. Barcelona: Anagrama, 2002.

\_\_\_\_\_. **O Mal de Montano**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. **Bartleby e companhia**. Barcelona: Anagrama, 2000.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e tragédia Grega antiga I e II**. Trad. Anna Lia de Almeida Prado et alli. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. **As origens do pensamento grego**. Trad. Isis Borges et alli. Rio de Janeiro: Difel, 2003

### **Filmografia citada**

O Morro dos Ventos Uivantes. Direção: Andrea Arnold. Roteiro: Andrea Arnold. Diretor de Fotografia Robbie Ryan. Reino Unido. Focus Films, 2011. 128 min. Legendado.

O Morro dos Ventos Uivantes. Direção: Coky Gledroyc. Roteiro: Peter Bowker. Mammoth Screen WGBH-TV. Inglaterra. 2009. 142 min. Inglês.

O Morro dos Ventos Uivantes. Direção: David Skyner. Roteiro: Neil McKay. Romance. LWT Programme. EUA. 1998. 102 min. Inglês.

O Morro dos Ventos Uivantes. Direção: Peter Kominsky. Roteiro: Anne Devlin. Diretor de Fotografia: Mike Southon. Estados Unidos da América. Paramount Pictures, 1992. 103 min. Legendado.

O Morro dos Ventos Uivantes. Direção: William Wyler. Roteiro: Charles MacArthur. Drama. Samuel Goldwyn Company. EUA. 1939. 104 min. Inglês.