



O SERIAL KILLER COMO NARRADOR EM *ZOMBIE*, DE JOYCE CAROL OATES

Luciano Cabral, autor (UERJ)

Leila Assumpção Harris, orientadora (UERJ)

RESUMO: Partindo do julgamento de Adolph Eichmann e das observações de Arendt, pretendo mostrar que há uma estreita relação entre o que acontece e o relato deste acontecimento (ou entre *fábula* e *enredo*, respectivamente). A pesquisa que planejo, como doutorando, encontra-se justamente nesta relação. A narrativa do *serial killer* enquanto produtor e transmissor do horror (um horror artístico) que ele mesmo inflige é meu *corpus* de investigação – por isso, a necessidade de sua narração ser autodiegética. As obras ficcionais de crime têm frequentemente utilizado informações sobre matadores seriais reais para compor suas tramas. Porém, assim como Eichmann, o comportamento deste assassino real é tão trivial e suas motivações tão banais, que ele se torna ineficiente como narrador de seus próprios atos horríveis. Para que eventos e relatos tornem-se igualmente horríveis, argumento ser preciso alinhar estes dois elementos. Isto implica dizer que a narrativa deve afastar-se da monotonia discursiva do *serial killer* real. Há romances, entretanto, que optam por manter esta monotonia discursiva, como parece ser o caso de *Zombie* (1995), de Joyce Carol Oates. Se é correto afirmar tal coisa, como este assassino ainda mantém (se é que mantém) seu caráter horrível? Explorar as estratégias narrativas desta obra parece ser o caminho para responder a esta pergunta.

Palavras-chave: ficções de crime, narrador, serial killers, *Zombie*, Joyce Carol Oates

Os depoimentos de Adolf Eichmann na Corte Distrital de Jerusalém, segundo Hannah Arendt, revelam-nos que o mal pode ser tanto horrível quanto banal. Em 1961, o ex-oficial nazista, de “altura mediana, magro, meia-idade, quase calvo, dentes tortos e olhos míopes” (ARENDR, 1999, p. 15), foi julgado, considerado culpado pela morte de milhões de judeus e enforcado no ano seguinte. Como frisa Arendt, o tribunal montado em Israel evitava riscos políticos. Se Eichmann fosse julgado por uma corte internacional na Alemanha (como os julgamentos de Nuremberg), ele poderia ter sido absolvido “por falta de *mens rea*” (ARENDR, 1999, p. 28, *itálico* da autora), ou seja, por que, psicologicamente, Eichmann não carregava qualquer peso na consciência, e

não se sentia culpado por ter perpetrado, de forma sistemática, o extermínio de tantas pessoas.

Os psiquiatras que o avaliaram consideraram Eichmann um indivíduo normal, um homem de família, dotado “de ideias muito positivas” (ARENDDT, 1999, p. 37). Seu perfil psicológico apontava, então, para o fato de que o caso não era de insanidade moral ou legal, muito menos de ódio aos judeus, pois “ele não tinha nada contra os judeus; ao contrário, ele tinha ‘razões pessoais’ para não ir contra os judeus” (ARENDDT, 1999, p. 37, aspas da autora). Inserido no cotidiano nazista, o ex-oficial alemão não constituía uma exceção de comportamento. Na verdade, ele “sempre fora um cidadão respeitador das leis” (ARENDDT, 1999, p. 35) – e as ordens de Hitler igualavam-se a leis. A consciência de Eichmann somente pesava quando as ordens não eram cumpridas, ainda que estas fossem levar milhões para sofrer em campos de concentração. A conclusão a que chega Hannah Arendt é a de que Eichmann era uma figura comum, de comportamento burocrático e submisso. Em seu julgamento, os promotores esforçaram-se em apresentá-lo como um monstro, pois este deveria ser o perfil do homem que articulou e comandou a *endlösung*, a solução final da questão judaica. Entretanto, eles não obtiveram sucesso.

O fracasso da promotoria deveu-se ao fato de que os depoimentos de Adolf Eichmann não passavam de “conversa vazia” (ARENDDT, 1999, p. 61), como assinalaram os juízes do tribunal israelense. O adjetivo em questão qualificava a maneira enfadonha, repetitiva e repleta de clichês com que o ex-oficial se expressou ao longo de seu julgamento – para ele, este modo de falar era sua única língua. O vazio nas palavras de Eichmann (que, segundo Arendt, também tiveram, em muitos momentos, um efeito ridículo e engraçado) instalou então um descompasso: o conteúdo de seus depoimentos era horrível, mas a maneira como estava sendo contado era banal. Em outras palavras, havia uma discrepância entre os acontecimentos e o modo escolhido para relatá-los. A atitude de Eichmann, ali na cabine do tribunal, não condizia com as ordens chocantes que ele havia executado. Isso, conseqüentemente, fez com que “todo mundo percebesse que esse homem não era um monstro” (ARENDDT, 1999, p. 67). Ainda assim, era difícil admitir que aquele que fora apontado como o maior responsável pela matança de judeus pudesse ter uma aparência tão trivial e fazer uso de uma linguagem tão monótona.

O julgamento de Adolf Eichmann e as observações de Hannah Arendt ajudam-nos a perceber que há uma estreita relação entre o que acontece e o relato deste

acontecimento – entre o que os teóricos formalistas chamaram de fábula e enredo¹, respectivamente (TOMACHEVSKI, 2013, p. 310). Esta relação parece carregar uma condição que deve ser respeitada para que se atinja um resultado discursivo satisfatório: se os acontecimentos são impressionantes, o seu respectivo relato também precisa sê-lo. É necessário que os atos estejam, de alguma maneira, identificados com aqueles que os praticam. Do contrário, o discurso, por não ser plausível, poderá perder sua potência narrativa.

É neste vão entre fábula e enredo que eu pretendo posicionar minha pesquisa. Meu objetivo é explorar uma poética narrativa do *serial killer*. Interessa-me analisar a narrativa deste personagem, contudo, enquanto produtor e transmissor do horror – um horror artístico² – que ele mesmo inflige, daí a necessidade de sua narração ser autodiegética³. As obras ficcionais de crime têm frequentemente utilizado informações sobre matadores seriais reais para compor suas tramas⁴ (GREGORIOU, 2011, p. 2). Entretanto, assim como Eichmann, o comportamento deste criminoso real é tão trivial, seu depoimento é frequentemente tão vazio, e suas motivações tão banais, que ele se torna ineficiente como narrador de seus próprios atos horríveis.

A relevância de um estudo da narrativa do *serial killer* em primeira pessoa justifica-se por um desejo de aprofundar as investigações de obras ficcionais de crime, sendo a ficção de assassinos seriais uma de suas ramificações. Apesar de haver estudos sobre a popularidade do *serial killer* em obras literárias e cinematográficas, e sobre a construção ideológica factual, faccional e ficcional destes matadores⁵, a pesquisa que

¹ Émile Benveniste usa os termos *história (histoire)* e *discurso (récit)* para designar os mesmos elementos. A palavra russa *sjužet*, que aqui designa *enredo*, também é muitas vezes traduzida como *trama*. Neste ensaio, usarei *enredo* e *trama* como sinônimos.

² Explicarei este termo ao final deste ensaio. Por hora, ressalto que, quando a palavra *horror* for empregada, esta deve ser compreendida como horror artístico.

³ Para referir-me à pessoa narrativa, adoto a nomenclatura de Gérard Genette. Contudo, ressalto que usarei os termos *autodiegético* e *primeira pessoa* como sinônimos.

⁴ Os romances *Psycho* (1959), de Robert Bloch, e *The Silence of the Lambs* (1988), de Thomas Harris, talvez sejam os exemplos mais famosos. O personagem Norman Bates foi inspirado no assassino em série estadunidense Ed Gein. Hannibal Lecter foi inspirado em três matadores seriais também estadunidenses: Ted Bundy, Ed Kemper e (segundo conta o próprio Thomas Harris) o pouco conhecido William Coyne, o canibal de Cleveland.

⁵ *Psycho Paths: tracking the serial killer through contemporary American film and fiction* (2000), de Philip L. Simpson, e *Language, Ideology and Identity in Serial Killer Narratives* (2011), de Christiana Gregoriou, são as respectivas obras críticas que tenho em mente. A palavra *faccional (factional)*, em inglês, usada por Gregoriou, refere-se à aglutinação dos adjetivos *factual* e *fictional*.

proponho volta-se para um caminho (até onde pude constatar) pouco explorado: a análise do horror artístico que é narrado por aquele que o produz.

Esta análise mostra-se importante ainda porque questiona a relação empática entre leitor e narrador nestas ficções. De algum modo, o leitor precisa compreender o comportamento do *serial killer* para identificar-se emocional e esteticamente com a trama, caso contrário, o prazer⁶ da leitura esvanece-se. Mas este narrador é um personagem que, moralmente, não deveria ter lugar de fala, não deveria ter permissão para narrar. Se ainda assim ele narra o horror que provoca, o exame das estratégias narrativas destes enredos pode revelar as razões que fazem com que o leitor aprecie tais obras.

Pretendo expandir, com este estudo, a análise crítica iniciada em minha dissertação de mestrado, intitulada *The Fourfold Serial Killer in Bret Easton Ellis's American Psycho*⁷ (2015). Nela, eu apontei alguns aspectos que parecem caracterizar certas narrativas de *serial killers* em primeira pessoa. Ao explorar o romance *American Psycho*, pude perceber que o horror produzido pelo protagonista-narrador Patrick Bateman instala-se por três razões: i) pelo uso do presente do indicativo (e não do usual tempo pretérito) para narrar seus eventos; ii) pela descrição minuciosa de torturas, assassinatos e atos de canibalismo; iii) por ser circunscrito em um estilo narrativo qualificado como raso, superficial e monótono: *blank narrative*⁸ (ANNESLEY, 1998, p. 3). Ainda que não exclusivamente, este estilo (de nomenclatura relativamente recente) pode ser uma tendência em ficções de assassinos seriais autodiegéticos. A análise crítica de *American Psycho*, de fato, motivou esta suposição.

O descompasso entre fábula e enredo parece impor a urgência de uma solução narrativa. Solucionar este descompasso significa alinhar o ato horrível com uma narração que consiga transmitir este horror. Minha hipótese, portanto, é a de que este alinhamento prescreve um afastamento do modelo referencial. Em outras palavras, para conciliar o evento com o modo como este é narrado, há a necessidade de ignorar certa exigência mimética de se basear na monotonia e banalidade dos matadores seriais reais.

⁶ Uso o vocábulo do mesmo modo que o faz Roland Barthes, em *O Prazer do Texto: um prazer (plaisir)* que emerge das estruturas convencionais do texto e de uma conseqüente prática confortável de leitura.

⁷ Minha dissertação apresenta quatro capítulos, a saber: i) Bateman Consumes, ii) Bateman Competes, iii) Bateman is Horrific, iv) Bateman is Unreliable. Uma versão resumida deste trabalho está publicada no artigo “Quatro Faces de um Serial Killer, em *American Psycho*”. O artigo pode ser encontrado aqui: <https://sobreomdo.files.wordpress.com/2015/09/05102015.pdf>.

⁸ Este termo também será esclarecido mais adiante.

Proponho que o romance *The Killer Inside Me* (1952), de Jim Thompson, afigure-se como exemplo desta necessidade.

Por outro lado, há escritores que decidem manter este descompasso em seus enredos. Percebe-se esta decisão no uso de uma narração que carece de profundidade, emoção e ornamentação lexical⁹. Conseqüentemente, a narrativa não se afasta, mas, pelo contrário, aproxima-se do modelo referencial. O já citado *American Psycho* (1991), de Bret Easton Ellis, e o romance *Zombie* (1995), de Joyce Carol Oates, parecem-me adequados como exemplos deste estilo narrativo.

Como proponho a investigação de uma poética narrativa do *serial killer* autodiegético, acredito que devo agora reafirmar meu objetivo e apresentar minhas questões primárias. Uso o termo *poética* porque, etimologicamente, ele sugere o estudo voltado para a arte (*téchne*) ou teoria do fazer. A narrativa por sua vez, entendida como uma sucessão de eventos ficcionais, implica um processo de comunicação em que uma mensagem é transmitida do emissor para o receptor (RIMMON-KENAN, 2002, p. 2). Especificamente, pretendo explorar os modos como o horror nas ficções de crime é comunicado pelo assassino em série ao mesmo tempo em que é produzido por ele. Por conta disso, meu *corpus* de análise compõe-se de romances cujos narradores, necessariamente *serial killers*, expressam-se em primeira pessoa.

Se for correto afirmar que estas duas atitudes – afastar-se ou aproximar-se do modelo referencial – preenchem o vão entre fábula e enredo nas ficções autodiegéticas de homicidas em série, então algumas questões surgem como pontos de partida: i) Quais estratégias narrativas o *serial killer* utiliza para transmitir o horror que produz ao afastar-se do modelo referencial?; ii) e ao aproximar-se deste modelo, quais estratégias são utilizadas?; iii) Como estas estratégias coordenam-se com as relações empáticas entre narrador e leitor?; iv) Que personagens periféricos interagem com / influenciam este *serial killer*?

Estas são as questões que, por hora, pretendo resolver ao longo dos estudos. Certamente, devo ter em mente que estas formulações não são, de modo algum, rígidas e inexoráveis. Por isso, não devem carregar qualquer caráter de encerramento. Elas servem, isto sim, como um horizonte potencial de indagações, e espero que se remodelem e se sofisticem enquanto a pesquisa avança.

⁹ Os adjetivos *shallow*, *depthless*, *emotionless*, *expressionless* e *crude* são frequentemente usados para qualificar este estilo.

Quando digo que posiciono minha investigação no vão entre fábula e enredo, estou dialogando com as afirmações da crítica canadense Nicola Nixon¹⁰. Para ela, a figura demoníaca presente em obras produzidas nos anos 1970 (tais como *The Exorcist*, *The Amityville Horror* e *Poltergeist*) deu lugar, na década seguinte, a uma figura mais concreta, cuja ameaça nada tinha de sobrenatural: o *serial killer*. Todavia, como material literário, esta ameaça real, por si só, não se mostrou suficientemente convincente. Foi preciso transformar este assassino em um monstro, tão ficcional quanto qualquer outra entidade gótica.

A entrada em cena do *serial killer* exigiu que se separassem de vez as criaturas horríveis: umas seriam exclusivas da esfera do ficcional (como os demônios e os fantasmas), outras seriam da esfera do real (como os assassinos em série). Assim sendo, a realidade passaria também a desempenhar a função de revelar o horror, função esta que fora antes exercida primordialmente pela ficção. Para ilustrar esta separação, Nicola Nixon relembra a farsa na alegação de insanidade de David Berkowitz, o assassino em série americano conhecido como *Son of Sam*.

Em seu julgamento em 1978, Berkowitz declarou que quem de fato apertava o gatilho de seu revólver calibre 44 não era ele, mas sim o *Duke of Death* [duque da morte], o *Wicked King Wicker* [malvado rei de vime], e os *22 Disciples of Hell* [22 discípulos do inferno]. Berkowitz não dizia apenas ser controlado por demônios, mas tentava personificar algo demoníaco também: as cartas que escrevia para a polícia de Nova Iorque, em que prometia mais matança, eram assinadas como *Mr. Monster* [Sr. Monstro]. Durante sua defesa, *Son of Sam* alegou ouvir corais demoníacos e barulhos infernais sob o assoalho de sua casa. Seu advogado apresentou fotos de rabiscos da parede da casa de Berkowitz onde se podia ler frases como “Eu estou possuído” e “Os demônios me atormentam” (NIXON, 1998, p. 219). Apesar de todos os esforços para atestar sua insanidade, Berkowitz foi considerado mentalmente são para enfrentar o tribunal, e ao fim do julgamento, ele foi sentenciado a cumprir seis prisões perpétuas.

Surpreendentemente, no ano seguinte, Berkowitz voltou atrás e negou todas as declarações sobre possessões demoníacas que fizera. Em uma coletiva de imprensa, o assassino americano confessou que demônios nunca o atormentaram. Na verdade, estas entidades não passavam de invenções, fabricadas por ele para serem usadas como

¹⁰ Como o artigo “Making Monsters, or Serializing Killers” não possui tradução para o português, as citações feitas serão traduzidas por mim.

desculpa pelo que havia feito (NIXON, 1998, p. 220). Ao eliminar a figura demoníaca de seus atos, a confissão de Berkowitz direcionou toda a ameaça para o *serial killer*. As criaturas que antes horrorizavam por sua monstruosidade extraordinária enfraqueceram-se diante da presença de uma figura que dispensava qualquer explicação sobrenatural.

A cisão entre criaturas ficcionais e criaturas reais apontada por Nicola Nixon (tendo Berkowitz como um representante deste último grupo) pode ser confirmada pela sucessiva publicação de histórias sobre crimes reais, os *true-crime books*, na década de 1980. Além disso, o grande interesse dos leitores americanos por livros sobre criminosos, como *The Stranger Beside Me* (1980), *Son of Sam* (1981), *Killer Clown: The John Wayne Gacy Murders* (1983), *The Only Living Witness* (1983) e *Ted Bundy: Conversations with a Killer* (1989) – que transformaram Theodore Robert Bundy, David Berkowitz, John Wayne Gacy e Jeffrey Dahmer em celebridades – parece marcar o momento em que o *serial killer* afirma-se como figura gótica do imaginário popular.

Nixon argumenta, entretanto, que esta cisão não está isenta de problemas. Ainda que estes criminosos sejam mais temíveis por conta do horror real que geram (pois eles existem), a confissão de Berkowitz não conseguiu eliminar por completo o ficcional destas narrativas de crimes reais. Muitos dos livros mencionados no parágrafo anterior têm impressa em suas capas a promessa de “chocar com a verdade” (NIXON, 1998, p. 221). *The Stranger Beside Me*, da autora americana Ann Rule, por exemplo, promete contar “a chocante verdade sobre os fatos do assassino serial Ted Bundy¹¹”. Mas como esclarece Nixon, as “chocantes verdades”, aquelas que formam a base para histórias sobre os crimes reais, não passam de:

[...] catálogos dos efeitos dos assassinos sobre suas vítimas, cujos cadáveres silenciosamente atestam a tortura pré- ou pós-morte, a mutilação, o esquartejamento, a agressão sexual, o canibalismo, a degradação, a necrofilia e a parafilia. Estes catálogos são geralmente completados com algum relato da vida da jovem e inocente vítima e seus últimos momentos, levemente embelezados com especulações sobre o modus operandi dos assassinos, e são explícitos sobre as totêmicas partes do corpo ou peças de roupa e joias que o assassino retirou das vítimas. E como se quisessem oferecer alguma vaga explicação sociológica ou psicológica das ações dos assassinos, os escritores de crimes reais voltam-se para fatos biográficos ocultos sobre a infância dos assassinos e para os anos que antecederam os crimes (NIXON, 1998, p. 221).

¹¹ A frase em inglês é “*The shocking inside story of serial killer Ted Bundy*”.

Ann Rule foi amiga de Bundy. Os dois se conheceram em 1971 ao trabalharem juntos em um Centro de Apoio a Pessoas em Crise, em Seattle. Quando Rule declara, no prefácio de seu *The Stranger Beside Me*, que escrever sobre um assassino anônimo não é o mesmo que escrever sobre alguém que se conheceu e conviveu por dez anos, seu intuito é singularizar Ted Bundy. Ainda que tenha sido um homicida, estuprador e necrófilo, ele era uma figura comum, tão ordinário quanto Adolf Eichmann ou outro matador serial: um homem anônimo em Tallahassee, Florida, apenas outro jovem bonito e sorridente (RULE, 2009, p. 1). Na busca por uma verdade que possa chocar, Rule recorre aos catálogos de que fala Nicola Nixon, aqueles fatos que mais se assemelham aos relatórios criminalísticos de ciência forense (NIXON, 1998, p. 221). A escritora descreve as vítimas e seus últimos passos, o estado dos cadáveres encontrados, indica o *modus operandi* – ou seja, a preferência de Bundy por moças jovens com cabelos compridos partidos ao meio (RULE, 2009, p. 144) – expõe o progresso das investigações e faz deduções psicológicas. O livro de Rule oferece ainda dezesseis páginas com fotos da autora no Centro de Apoio, fotos de quatro vítimas fatais, do julgamento, de uma das cenas do crime, e um retrato de Bundy aos dezessete anos, retirado do álbum da escola.

No entanto, uma vez que não passam de repetitivas descrições dos perfis dos assassinos e de seus assassinatos, estes fatos forenses pecam por sua falta de potencial narrativo. Rule, por conta disso, decide mesclar relato e relatório, preenchendo seu livro tanto com declarações pessoais quanto com os documentos criminais da investigação contra seu amigo homicida.

Quando Nicola Nixon assevera que “o material factual sozinho não consegue sustentar o peso da narrativa” (NIXON, 1998, p. 222), *The Stranger Beside Me* torna-se um exemplo cabal. Ainda que Hanibal Lecter seja, por muitos, considerado a quintessência do *serial killer* ficcional – por ser inteligente, sedutor, articulado – o assassino em série real é vazio, enfadonho, comum. Sua linguagem é sustentada por clichês e sua motivação para os homicídios não passa de um pequeno conjunto de características que a vítima porventura ofereça. Por isso, enquanto o Ted Bundy real declarava enfaticamente não ser um monstro (RULE, 2009, p. 544), o Ted Bundy de *The Stranger Beside Me* precisava sê-lo. O ato de mesclar relato e relatório revela o anseio da escritora de transformar o ordinário Ted Bundy em uma criatura monstruosa. Através da narrativa de Rule, seu amigo torna-se uma figura extraordinária. Se o

modelo referencial, real, é incapaz de convencer, o Bundy ficcional, narrativamente transformado em monstro, adquire o caráter horrível de uma entidade gótica.

Embora haja esforços para transformar o serial killer ficcional em um monstro, há narrativas que optam por recorrer ao discurso sacal e insípido do modelo referencial. Em um artigo para o *The New Yorker*¹² em 1989, Janet Malcolm comenta sobre as gravações de sua entrevista na prisão com Jeffrey Robert MacDonald, o médico americano condenado a três prisões perpétuas pelo assassinato de sua esposa grávida e de suas duas filhas. Malcolm espanta-se com o incoerente contraste entre a presença gestual do criminoso e sua linguagem enfadonha. Segundo a jornalista, as palavras de MacDonald, isoladas de sua figura física, soavam como as de um contador financeiro.

Esta forma enfadonha de se expressar foi nomeada *blank* pelos críticos literários Elizabeth Young e Graham Caveney, em 1992. Eles apontam, em sua coletânea de ensaios¹³, que os narradores dos romances de escritores como Bret Easton Ellis, Jay McInerney, Tama Janowitz e Dennis Cooper manifestam-se monótona e superficialmente. Alguns anos depois, James Annesley usa o mesmo adjetivo para qualificar escritores cujas obras retratam a vida urbana contemporânea associada à violência, indulgência, crimes, excessos sexuais, drogas e consumismo. Annesley lista quatro perspectivas que críticos elaboraram ao tratar de *blank narratives*. Os *motifs* nestas obras podem ter origem em: (1) uma “cultura do apocalipse”, consequência de uma sociedade desencantada com a ideia de progresso; (2) uma cultura dominada por uma “geração X”, em que o niilismo, o individualismo e a indiferença são retratados no texto; (3) uma espécie de vontade deliberada de expor os excessos estéticos, o que explicaria a presença de assuntos extremos e marginais; e (4) uma certa conexão com a cultura pós-moderna. A última perspectiva, acredita Annesley, responde melhor a estas narrativas. O poder crítico da ficção historiográfica de Linda Hutcheon e as articulações do capitalismo tardio de Fredric Jameson concentram-se nas maneiras como estas ficções expõem preocupações com subjetividade, representação e relação entre texto e contexto (ANNESLEY, 1998, p. 4). Daí, a concepção de pós-modernidade destes teóricos torna-se a chave para interpretar estas obras.

¹² O artigo intitulado “*The Journalist and the Murderer*”, publicado em 13 de março de 1989, pode ser encontrado aqui: <http://www.newyorker.com/magazine/1989/03/13/the-journalist-and-the-murderer-i-the-journalist>

¹³ Na introdução de *Shopping in Space: essays on America's Blank Generation Fiction*, os críticos esclarecem que o adjetivo (retirado do título de uma canção punk) foi escolhido por sintetizar, em uma palavra, a tediosa e ao mesmo tempo surpreendente qualidade narrativa destas obras.

Em *blank narrative*, os temas são controversos, mas a narrativa é muito descritiva e pouco (ou nada) emocional. Os escritores normalmente utilizam-se do narrador autodiegético. Este apenas conta sua história – dificilmente há algum juízo de valor sendo proferido contra os eventos descritos. O romance *Zombie* é um típico exemplo desta estratégia. Ele abre com o protagonista Quentin P. descrevendo a si mesmo. Soando como se estivesse preenchendo uma ficha cadastral, Quentin aponta suas características sem adentrar em pormenores:

Meu nome é Q__ P__ & eu tenho trinta e um anos de idade, três meses. Um e oitenta de altura, sessenta e sete quilos. Olhos castanhos, cabelos castanhos. Corpo médio. Algumas sardas espalhadas pelos braços, costas. Astigmatismo nos dois olhos, lentes de correção exigidas para dirigir. Características distintivas: nenhuma. Exceto talvez estas tênues cicatrizes em forma de minhoca nos dois joelhos. Eles dizem que foram de um acidente de bicicleta, eu era pequeno. Eu não questiono, mas eu não lembro. (OATES, 2009, p. 8, minha tradução)

Embora o protagonista fale de si, ele não vai além da superficialidade. Quentin descreve sua aparência física e enfatiza que nada tem de extraordinário. No entanto, ele é um matador serial que almeja criar – utilizando a lobotomia – um indivíduo obediente para satisfazer suas necessidades sexuais. A história de crimes de Quentin é repleta de clichês, repetições e frases curtas, sem qualquer ornamentação estilística. Isto parece fazer este narrador aproximar-se da linguagem do modelo referencial, ou seja, do homicida em série real. Voltando à observação de Janet Malcolm, em *blank narratives*, os narradores soam como contadores financeiros e, assim, desalinham fábula e enredo.

O descompasso entre fábula e enredo fica mais evidente ainda nas cenas violentas. Quentin carece de qualquer estima por suas vítimas. Os rapazes que ele molesta e mata não inspiram sua consideração. A falta deste comportamento empático pode ser observado através do discurso – *blank*, enfadonho, raso e desornamentado – que ele oferece:

Apesar disso GRANDÃO me decepcionou tanto quanto os outros porque ele nunca recobrou o que eles chamam de *consciência* depois da operação & como OLHOS DE PASSAS respirava fundo trêmulo arfando rouco depois que eu puxei a esponja achando que ele estava sufocando. *Ei? Ei, qual é? Tudo bem. Abre os olhos qual é?* Mas o olho esquerdo que eu perfurei com o picador de gelo estava destruído & o olho direito não estava muito melhor, virado pra cima como se fosse qualquer outra coisa menos um olho. GRANDÃO viveu talvez umas quinze horas eu acho morreu enquanto eu fodia seu cu (não na banheira, mas na minha cama) pra discipliná-lo como um ZUMBI & eu só percebi que ele estava morto quando no meio da noite querendo

mijar eu acordei sentindo que ele estava frio, braços & pernas que eu coloquei sobre mim & sua cabeça no meu ombro pra me dar carinho mas GRANDÃO estava enrijecendo em rigor mortis então eu entrei em pânico achando que eu ficaria preso em seu abraço!

Meus três primeiros ZUMBIS – todos zeros.

Apesar disso Q_P_ não perdeu as esperanças. Nem eu perdi até agora. (OATES, 2009, p. 56-7, minha tradução)

Mesmo que de forma menos aprofundada, gostaria de discutir, por fim, o horror artístico, elemento importante para a compreensão dos meus objetivos. O termo define-se como um efeito que é suscitado esteticamente. Quando falo de horror desta maneira, refiro-me a um conjunto de emoções ligado ao sentimento de horror real, tais como desconforto, ansiedade, suspense, repulsa, terror e medo. Cognitivamente, não se trata do mesmo sentimento de quando se está diante de uma ameaça real, mas uma emoção análoga ao ato de chorar por assistir a um drama trágico ou de rir de uma comédia (COLAVITO, 2008, p. 13). Em se tratando do horror artístico, o efeito estético característico é o medo.

Para que o horror artístico aconteça, é preciso tornar o *serial killer* um monstro. Mas isso não significa modificá-lo fisicamente. O filósofo da arte Noel Carroll define monstros de acordo com sua excepcionalidade corporal, repugnância e letalidade. Como entidades sobrenaturais (*unnatural*), monstros são personagens extraordinários em um mundo ordinário (CARROLL, 1999, p. 32). Por romperem com padrões estabelecidos, estes seres são anormais, vistos como perturbações da ordem natural das coisas – e é na presença deles, diz Carroll, que o horror artístico se instala. O sentimento de horror que estas criaturas provocam pode ser confirmado na reação dos personagens. Ao se depararem com o monstro, os personagens percebem o perigo, e tentam se afastar, fugir, “para evitar as garras da criatura, mas também um contato acidental com aquele ser imundo” (CARROLL, 1999, p. 33).

Nota-se que, para satisfazer esta noção que Carroll defende, é necessário que o monstro carregue algum traço corporal incomum, alguma marca que o diferencie e que o denuncie como repulsivo e mortífero. Em se tratando de *serial killers*, porém, nenhuma distinção física fará com que os personagens percebam o perigo quando diante do assassino. Em *Zombie*, como visto, Quentin P. ressalta não ter traços distintivos. O que parece transformar os matadores seriais em criaturas monstruosas são suas ações, não suas características físicas. Adaptando a frase de Noel Carroll, *serial killers* são personagens ordinários em um mundo ordinário. Embora não apresentem anormalidades físicas, eles também são letais: subjugar, violentar, torturar e matar são

suas atividades frequentes. A percepção de sua monstruosidade talvez surja no decorrer da narrativa, à medida que a história é contada. Por conta disso, pode-se dizer que assassinos em série são horríveis. O que me importa então é investigar como o horror artístico é produzido e narrado nas ficções de crime cujo narrador é um *serial killer*.

Referências

ANNESLEY, James. *Blank Fictions: consumerism, culture, and the contemporary American novel*. Nova Iorque: St. Martin's, 1998.

ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999.

CARROLL, Noël. *A Filosofia do Horror ou Os Paradoxos do Coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1999.

COLAVITO, Jason. *Knowing Fear: Science, knowledge and the development of the horror genre*. Carolina do Norte e Londres: McFarland & Company, 2008.

GREGORIOU, Christiana. *Language, Ideology and Identity in Serial Killer Narratives*. Nova Iorque: Routledge, 2011.

NIXON, Nicola. "Making Monsters, or Serializing Killers". In: MARTIN, Robert K. & SAVOY, Eric. *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. Iowa: University of Iowa Press, 1998, pp. 217-36.

OATES, Joyce Carol. *Zombie*. Nova Iorque: Ecco Press, 2009.

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Londres & Nova Iorque: Routledge, 2002.

RULE, Ann. *The Stranger Beside Me: the shocking inside story of serial killer Ted Bundy*. Nova Iorque: Simon & Schuster, 2009.

TOMACHEVSKI, Boris. "Temática". In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*. Traduzido por Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013, pp. 305-56.

YOUNG, Elizabeth; GRAHAM Caveney. *Shopping in Space: essays on America's Blank Generation Fiction*. London & New York: Serpent's Tail, 1992.