

IMPrensa, LITERATURA E SANGUE: UMA BREVE GENEALOGIA DO *TRUE CRIME*

PRESS, LITERATURE, AND BLOOD:
A BRIEF GENEALOGY OF TRUE CRIME

Jaimeson Machado Garcia¹
Ana Paula Regner²
Vitória Rössler de Abreu³

RESUMO: O presente artigo analisa a construção histórica e cultural do gênero *true crime*, acompanhando sua trajetória desde as narrativas religiosas e exemplares até as produções contemporâneas em livros, televisão, podcasts e plataformas de streaming. O objetivo é compreender de que modo a violência, antes situada em contextos pedagógico-religiosos ou científicos, passou a ser narrada como espetáculo midiático e mercadoria cultural. Para isso, adota-se uma abordagem histórico-cultural, com ênfase no contexto norte-americano – onde o gênero se consolidou como objeto acadêmico – em diálogo com as especificidades brasileiras. Os resultados indicam que o *true crime* não pode ser reduzido a mero entretenimento, pois também cumpre funções de denúncia, revisão judicial e preservação de memórias, ainda que frequentemente estetize a violência e reproduza preconceitos sociais. Conclui-se que o gênero se caracteriza por uma ambivalência constitutiva, situada entre documento e espetáculo, reflexão crítica e exploração do sofrimento, revelando sua centralidade no imaginário cultural contemporâneo.

Palavras-chave: *True crime*; violência; cultura midiática; literatura; sociedade.

ABSTRACT: This article analyzes the historical and cultural construction of the *true crime* genre, tracing its trajectory from religious and exemplary narratives to contemporary productions in books, television, podcasts, and streaming platforms. The aim is to understand how violence, once framed within pedagogical-religious or scientific contexts, came to be narrated as media spectacle and cultural commodity. To this end, the study adopts a historical-cultural approach, with emphasis on the North American context – where the genre was consolidated as an academic object – in dialogue with Brazilian specificities. The findings indicate that *true crime* cannot be reduced to mere entertainment, as it also fulfills functions of denunciation, judicial review, and memory preservation, while frequently aestheticizing violence and reproducing social prejudices. The article concludes that the genre is characterized by a

¹ Doutor em Letras pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), com bolsa PROSUC/CAPES - Modalidade II.

² Doutoranda em Estudos Linguísticos e Cognição, na Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), com bolsa PROSUC/CAPES - Modalidade I.

³ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). Bolsista PROSUC/CAPES modalidade I.

constitutive ambivalence, situated between document and spectacle, critical reflection and the commodification of suffering, revealing its centrality in the contemporary cultural imagination.

Keywords: *True crime*; violence; media culture; literature; society.

1 Introdução

O fascínio humano por narrativas criminais constituiu uma constante na formação cultural do Ocidente. Desde o episódio bíblico de Caim e Abel, em que o assassinato inaugura o imaginário da violência fratricida, o crime deixou de ser apenas uma transgressão moral ou religiosa para tornar-se elemento constitutivo da experiência social. Ao longo dos séculos, a exposição do ato violento assumiu múltiplas funções: ensinou, disciplinou, produziu medo, gerou empatia seletiva e, sobretudo, alimentou formas de representação que estruturaram instituições e sensibilidades coletivas. Narrar um crime tornou-se, assim, mais do que relatar um acontecimento isolado: tratava-se, acima de tudo, de produzir sentido, de organizar simbolicamente a experiência da morte e de fixar parâmetros de justiça e punição.

Na Idade Média, por exemplo, a violência e a morte estavam profundamente integradas a um regime pedagógico-religioso. O martírio dos santos, narrado nas hagiografias, não apenas dignificava o sofrimento, mas o transformava em espetáculo exemplar a partir de uma cena cuidadosamente encenada diante da comunidade para educar pela dor. Nessa dramaturgia do sangue, cada ferida se convertia em lição moral, cada morte violenta representava o catecismo vivo. Le Goff (2017, p. 240) afirma que até mesmo os santos, apesar de sua aura de virtude, “por algumas faltas aparentemente leves, fazem curtas estadas no purgatório”, ao estabelecer o surgimento histórico desse espaço intermediário entre o céu e a terra. Essa observação, revela a lógica de que nem mesmo os modelos de perfeição religiosa escapavam da engrenagem da purificação.

Mas, com a chegada da modernidade, esse regime foi configurado a partir do deslocamento da transcendência da morte para o campo do saber científico. Em meio a esse novo contexto, como explica Philippe Ariès (2003), a dessacralização do cadáver abriu caminho para sua apropriação como objeto de análise e curiosidade, uma vez que o corpo morto deixou de ser sinal de vida eterna para converter-se em matéria de racionalização. A pintura *A lição de anatomia do Dr. Tulp* (1632), de Rembrandt, demonstra essa mutação: o cadáver exposto diante dos estudiosos condensava, ao mesmo tempo, a promessa do progresso científico e a estetização da decomposição como espetáculo cultural a partir da experiência coletiva de aprendizado, em que a violência da dissecação era ressignificada como instrumento de progresso do saber científico.

Já com o início do século XXI, a difusão do gênero *true crime* inaugurou novas formas de visibilidade para a morte e a violência. Casos antes limitados ao noticiário local passaram a circular em escala global, encontrando nas plataformas digitais um ambiente propício para sua expansão. Nesse contexto, o público deixou de ser apenas espectador: comenta, reinterpreta e, em alguns casos, investiga os acontecimentos. Essa participação, entretanto, ocorre dentro de uma lógica que transforma a violência em espetáculo, convertendo o trágico em mercadoria cultural. Assim, o real é transfigurado em narrativa, estruturado por estratégias que imprimem ritmo, suspense e personagens a fatos de violência cotidiana. A linguagem, que antes se orientava pelo registro objetivo do acontecimento, passa a mobilizar recursos da ficção,

convertendo o horror em trama, o crime em enredo e a vítima em personagem.

No Brasil, no entanto, esse fenômeno assumiu contornos específicos. Aqui, a interseção entre crime, literatura e espetáculo já se encontrava presente desde o início do século XX, com as crônicas urbanas de João do Rio, os folhetins passionais dos jornais populares e as revistas ilustradas que dramatizavam casos de homicídios e crimes passionais. Posteriormente, programas televisivos, como *Aqui Agora*, não apenas narravam crimes, mas mobilizavam o medo, a indignação e, muitas vezes, a empatia seletiva, em que vítimas e suspeitos eram hierarquizados conforme critérios de classe, raça e gênero.

A presença cotidiana dessas narrativas criou um repertório cultural em que a violência não apenas era relatada, mas também organizada como espetáculo. Esse enquadramento singular, no entanto, trouxe consequências diretas para a pesquisa acadêmica, já que o estudo das narrativas criminais foi frequentemente relegado à condição de objeto “menor”, associado ao sensacionalismo e à exploração midiática da violência. Em contraste com os Estados Unidos, onde o gênero já se consolidava como categoria crítica e cultural. No Brasil, o campo permaneceu marginalizado, atravessado por preconceitos de ordem moral: analisar o crime narrado equivalia, muitas vezes, a ser confundido com aqueles que o exploravam de maneira sensacionalista.

Esse estigma acadêmico retardou a sistematização de um debate teórico mais amplo, dificultando a incorporação do *true crime* às pesquisas sobre literatura, comunicação e cultura. Com isso, desconsiderava-se o fato de que essas narrativas, ao mesmo tempo em que mobilizam emoções coletivas, também operam como dispositivos de construção simbólica e de mediação social. Ao serem relegadas ao campo do sensacionalismo, perderam-se oportunidades de compreender como o crime narrado organiza percepções sobre violência, justiça e identidade coletiva. É justamente para enfrentar essa lacuna analítica e reabilitar o potencial crítico dessas formas culturais que se insere a proposta deste artigo.

Ao retomar: (I) o percurso histórico das narrativas criminais; (II) a complexa definição contemporânea do *true crime*; e (III) os impactos sociais do *true crime* nos Estados Unidos e os reflexos no contexto brasileiro, pretendemos dar um primeiro passo essencial para compreender o gênero em sua constituição. Para isso, recorreremos deliberadamente a estudos anglófonos, tomando o contexto norte-americano como referência exclusiva. Essa decisão não se deve a uma suposta centralidade natural dos Estados Unidos, mas ao fato de que é nesse espaço que o gênero se consolidou como objeto de reflexão acadêmica e cultural, dispondo de uma tradição crítica já estruturada. Assumir esse ponto de partida significa reconhecer tanto a densidade das discussões já produzidas quanto os limites de sua aplicação automática a outros contextos.

O que aqui se apresenta, portanto, não é um modelo a ser universalizado, mas uma cartografia inicial que evidencia as condições de emergência e legitimação do *true crime* no campo norte-americano. Ao circunscrever nossa análise nesse horizonte, buscamos estabelecer um referencial sólido que permita, em pesquisas futuras, tensionar e contrastar essas categorias a partir de outras realidades históricas e culturais. Ou seja, este artigo não pretende oferecer respostas definitivas, mas abrir caminho para um debate crítico mais amplo, atento aos riscos de naturalizar parâmetros externos e sensível à necessidade de pensar o gênero de forma situada.

2 Um breve histórico sobre o *true crime*

Antes de se firmar como gênero midiático reconhecido e amplamente consumido, o *true*

crime já se manifestava em diferentes práticas culturais que mobilizavam o crime não apenas como acontecimento jurídico, mas como experiência social de alta densidade simbólica. Ainda que não houvesse uma delimitação formal, com público segmentado e lógica de mercado, é possível identificar estruturas narrativas, regimes afetivos e dispositivos retóricos que antecipavam muitos dos contornos do que hoje se entende como *true crime*. Essas antecipações não se dão de modo isolado: o modo como as sociedades narraram a violência ao longo da história revela continuidades e permanências que ajudam a compreender o porquê do gênero contemporâneo encontra tanta ressonância.

Nos Estados Unidos, as origens coloniais do gênero podem ser rastreadas nos sermões proferidos durante execuções públicas. Como observa Punnett (2018), tais sermões tinham dupla função: oferecer consolo espiritual ao condenado e, ao mesmo tempo, reafirmar a autoridade do Estado e a legitimidade da justiça divina. A execução transformava-se em espetáculo pedagógico, no qual a morte era encenada diante da comunidade para reforçar a ordem social.

O que estava em jogo não era apenas o destino de um indivíduo, mas a reafirmação simbólica do pacto coletivo em torno da lei e da moralidade. Essa teatralidade da punição, que combinava a retórica religiosa com a performance estatal, já antecipava elementos centrais do *true crime*: a dramatização do desvio, a visibilização da punição e a produção coletiva de significados diante da transgressão. O púlpito e o cadafalso funcionavam como espaços complementares: a palavra e a encenação se reforçavam mutuamente, fixando na memória coletiva a lição de que o crime, ao ser exposto, deveria ensinar e disciplinar.

Um exemplo é a execução de James Morgan, cujo sermão de execução deixou um registro vívido de como a retórica religiosa se entrelaçava à performance penal. O pregador toma o crime como ponto de partida para uma doutrina geral sobre a gravidade do assassinato: “O assassinato é um pecado de tal ordem que polui a própria terra onde é cometido; não apenas a pessoa que derramou sangue é por ele maculada, mas toda a terra permanece sob poluição até que a justiça seja feita sobre o assassino” (Increase, 1687, p. 12). Dessa forma, o sermão de execução não apenas relatava o crime, mas o dramatizava como espetáculo teológico e social. A exemplificação pública do desvio – seguida da reafirmação da justiça – configurava uma estrutura narrativa que antecipa as dinâmicas atuais do *true crime*, em que o relato do delito transcende o registro factual e se converte em dispositivo de mediação coletiva do medo, da moralidade e do poder.

Esses discursos, impressos e amplamente divulgados em folhetos, prolongavam o espetáculo da punição para além do cadafalso, circulando em lares, igrejas e escolas como exemplo e advertência. O púlpito e o cadafalso funcionavam, assim, como espaços complementares: a palavra e a encenação se reforçavam mutuamente, fixando na memória coletiva a lição de que o crime, ao ser exposto, deveria ensinar, disciplinar e, sobretudo, advertir sobre os perigos que rondavam a comunidade.

O século XIX marcou uma inflexão decisiva na maneira de narrar o crime, em grande parte pela expansão da imprensa popular e pelo crescimento de um público leitor interessado em relatos cotidianos de violência. As crônicas policiais oitocentistas, que descreviam homicídios, crimes passionais e episódios de grande repercussão, combinavam o apelo ao sensacionalismo com uma função normativa: reafirmar valores morais e justificar a ação repressiva do Estado. Em Nova Iorque, o aumento das tensões sociais nos bairros pobres e de imigrantes ampliou a circulação dessas denúncias e reportagens, contribuindo para o surgimento de periódicos especializados como *True Detective*, *Master Detective* e até mesmo publicações literárias como o *Beeton's Christmas Annual* – cuja edição de novembro de 1887

trouxe a publicação de *Um estudo em vermelho*, de Arthur Conan Doyle – romance inaugural que apresentou ao público Sherlock Holmes e o doutor Watson.

Para Punnett (2018), esse tipo de narrativa operava em múltiplas camadas: oferecia informação factual, produzia espetáculo para consumo popular e funcionava como pedagogia moral. Ao dramatizar o desvio e estetizar a violência, tais impressos consolidaram estereótipos de criminosos e vítimas que atravessariam a cultura midiática por décadas. A literatura, ao absorver esses elementos, reforçava o repertório de representação em que o crime era simultaneamente espetáculo e advertência, revelando a genealogia de práticas discursivas que, no contemporâneo, reconhecemos no gênero.

Com a industrialização dos meios de comunicação, ao longo dos séculos XIX e XX, houve uma reorganização dessas práticas. Nos Estados Unidos, a intervenção editorial de Bernarr Macfadden, o fundador de *True Detective*, representou um marco. Ao abandonar a ficção policial e investir em relatos baseados em fatos verídicos, Punnett (2018) conta que Macfadden consolidou uma forma narrativa padronizada em quatro etapas: (I) assassinato; (II) perseguição; (III) julgamento; e (IV) execução. Esse esquema conferia ritmo, dramaticidade e previsibilidade, garantindo fidelização do público, já que o sucesso desse modelo mostra que a narrativa criminal não dependia apenas do evento em si, mas da maneira como era organizada em uma trama que envolvia, prendia e oferecia uma espécie de catarse moral. Essa estrutura narrativa tornou-se tão reconhecível que, ainda hoje, como argumenta o autor, permanece como matriz implícita em muitas produções contemporâneas.

Ainda que a popularidade dos tablóides e revistas de crimes reais tenha se estendido por décadas, observa-se uma mudança de ênfase e de suporte narrativo a partir da segunda metade do século XX. As capas apelativas, que exibiam mulheres ora como criminosas sedutoras ora como vítimas indefesas, refletiam não apenas a lógica do sensacionalismo gráfico, mas também a reprodução de estereótipos de gênero que marcariam a cultura do *true crime*. A progressiva substituição desses periódicos por livros de não-ficção na década de 1960, inaugurada por *A sangue frio* (1966), de Truman Capote, demonstra que o interesse do público se deslocava de narrativas episódicas e descartáveis para obras mais longas, com pretensão literária e documental.

Embora houvesse, desde o século XIX, uma tradição consolidada de narrativas criminais em jornais, revistas e folhetins, a obra de Capote (1966) deslocou o gênero para outro patamar estético e cultural. Sua proposta foi unir o rigor investigativo do jornalismo à densidade estilística da literatura, produzindo o que o próprio autor denominou “romance de não ficção”. O impacto dessa escolha não pode ser subestimado: ao narrar o assassinato da família Clutter, Capote rompeu com a fronteira entre reportagem e ficção, inaugurando um estilo híbrido que redefiniu os modos de consumir narrativas criminais. O gesto estético de transformar um caso localizado no interior do Kansas em drama de alcance nacional e internacional mostrou que o *true crime* não precisava restringir-se ao espaço marginal do jornalismo popular e poderia também ocupar o centro da cena literária e cultural.

Esse deslocamento teve efeitos profundos. Primeiro, consolidou a ideia de que crimes reais podiam ser narrados com a mesma complexidade estrutural e psicológica de um romance, legitimando a violência como matéria de arte. Segundo, ampliou o mercado editorial, ao provar que havia público para obras longas, sofisticadas e baseadas em casos criminais. Terceiro, introduziu dilemas éticos que continuam a marcar o gênero: até que ponto a dor das vítimas pode ser apropriada para fins literários? Como evitar que a empatia se desloque perigosamente do sofrimento das famílias para a psicologia dos assassinos?

Na esteira de *A sangue frio* (1966), outros autores reforçaram e tensionaram esse modelo. Vincent Bugliosi, em *Helter Skelter* (1974), explorou o horror coletivo em torno dos crimes de Charles Manson; Norman Mailer, em *The Executioner's Song* (1979), construiu uma narrativa monumental sobre Gary Gilmore, dilatando os limites da crônica judicial; Ann Rule, em *The Stranger Beside Me* (1980), ofereceu um relato perturbador por estar pessoalmente próxima de Ted Bundy, mostrando que o assassino podia habitar a esfera da intimidade cotidiana. Cada um desses exemplos ampliou as possibilidades do gênero e, ao mesmo tempo, reforçou as ambiguidades que Capote havia inaugurado: entre denúncia e espetáculo, entre documento e ficcionalização, entre empatia e consumo.

A televisão, por sua vez, reconfigurou a lógica narrativa do *true crime*. Mesmo diante da resistência inicial das emissoras locais em exibir crimes violentos em sua grade, a partir dos anos 1980 essa barreira foi gradualmente rompida, à medida que esse meio de comunicação de massa percebeu o potencial de audiência e rentabilidade dessas narrativas. O gênero foi incorporado em formatos híbridos, que mesclavam jornalismo, dramatização e espetáculo, transformando fatos criminais em produtos televisivos de consumo cotidiano. Programas como *To Catch a Predator* (NBC, 2004–2007) exemplificam esse movimento ao encenar, em tempo real, a captura de molestadores de menores. A audiência era engajada a não apenas assistir ao crime ser prevenido, mas a participar simbolicamente da justiça em ação, em um modelo que Punnett (2018) identifica como a radicalização da gramática moralizante do *true crime*.

Esse processo televisivo, no entanto, não ocorreu isoladamente. Como observa Murley (2009), nos anos 1980, o *true crime* já havia se tornado uma categoria editorial extremamente lucrativa, sobretudo no formato de livros de bolso, gerando disputas entre repórteres por contratos editoriais. A violência, antes narrada em sermões e folhetos de caráter pedagógico, agora era convertida em mercadoria de massa, produzida em série para atender a uma demanda insaciável por narrativas criminais. A lógica mercantil do gênero, pautada pela transformação da dor em circulação, medo em espetáculo, crime em entretenimento, foi ainda mais amplificada pela revolução digital.

Nesse novo cenário tecnológico, a dinâmica de mercado não apenas se intensificou, mas também se transformou em termos de formato e de relação com o público. Sherrill (2022) mostra que, em 2006, apenas 22% dos estadunidenses sabiam o que era um *podcast*; em 2018, esse número já alcançava 64%. Nesse cenário, *Serial* (2014) não apenas se tornou o mais rápido a atingir cinco milhões de *downloads*, mas também instituiu um novo padrão estético: a fusão entre jornalismo investigativo, suspense narrativo e envolvimento emocional. O que antes era consumido passivamente diante da TV transformou-se em uma experiência portátil, íntima e contínua, em que o ouvinte se torna quase cúmplice da investigação.

A lógica instaurada por *Serial* encontrou nas plataformas de *streaming* audiovisual sua continuidade e expansão em escala industrial. Como destaca Webb (2021, p. 152, tradução nossa), “a Netflix, a HBO e a Amazon Prime criam e apresentam regularmente programas e documentários sobre crimes reais de alto nível, enquanto canais de TV a cabo, como *Investigation Discovery* e *Oxygen*, são inteiramente dedicados à programação de crimes verdadeiros”⁴. Nesse ecossistema, a violência não é apenas narrada, mas cuidadosamente editada, roteirizada e estetizada para atender a um público global.

Esse novo contexto se insere no que Jenkins (2009) denomina cultura da convergência:

⁴ No original: “newer sources such as Netflix, HBO, and Amazon Prime regularly create and present high-profile true crime shows and documentaries, and entire cable networks such as Investigation Discovery and Oxygen are now devoted solely to true crime programming”.

um ambiente em que os conteúdos não apenas circulam por diferentes plataformas, mas são constantemente reapropriados e ressignificados por audiências ativas. No caso do *true crime*, essa convergência assume um caráter transmidiático e mercadológico: um mesmo caso criminal pode ser desdobrado em *podcasts*, séries documentais, reportagens especiais, fóruns digitais e até em produtos de consumo – de camisetas e canecas com slogans que transformam a violência em identidade de grupo. Esse processo não apenas multiplica pontos de contato entre público e narrativa, como também converte o engajamento emocional em valor de mercado, transformando a participação ativa em capital cultural e financeiro para as plataformas.

Como observa Horeck (2019), nesse ecossistema o conteúdo torna-se secundário em relação ao formato e à plataforma: não importa apenas o crime narrado, mas a forma como a experiência é cuidadosamente roteirizada para maximizar emoção, suspense e adesão. O espectador, outrora mero receptor, é reposicionado como coprodutor simbólico – comenta em fóruns, debate teorias em redes sociais e até conduz investigações paralelas. Esse deslocamento, embora celebrado como democratização da narrativa, também embute riscos: embaralha os limites entre consumo cultural e prática social, entre investigação séria e espetáculo midiático, naturalizando uma economia da violência em que até o sofrimento das vítimas é convertido em combustível para engajamento e lucro.

Esse paradoxo constitui talvez o maior desafio crítico do gênero: como narrar o crime sem transformá-lo em mero entretenimento? Como mobilizar a violência como objeto de reflexão sem reduzir ela a um espetáculo de consumo rápido? Essas tensões, longe de serem marginais, atravessam a própria genealogia do *true crime* e se intensificam na era da convergência digital, onde cada clique, cada comentário e cada compartilhamento alimenta a economia da violência convertida em narrativa cultural.

3 Definindo o *true crime*: tensões, paradoxos e disputas conceituais

Definir o *true crime* implica enfrentar um território marcado pela instabilidade conceitual e pela tensão entre documento e espetáculo. Como observa Sherrill (2022), o consumo dessas narrativas, especialmente no formato *podcast*, apresenta um padrão de crescimento contínuo, sem sinais de retração. Esse dado não apenas confirma a popularidade do gênero, assim como sugere que ele se consolidou como uma prática cultural de grande alcance. O aumento da produção e da audiência revela que não se trata mais de um nicho periférico, mas de um fenômeno central na economia da cultura digital contemporânea. Por isso, compreender o *true crime* exige mais do que descrever suas formas: é necessário problematizar suas funções sociais, seus efeitos estéticos e as contradições que atravessam sua circulação.

Bruzzi (2016) é uma das autoras que defende a existência do *true crime* como gênero, mesmo que heterogêneo e enraizado em tradições nacionais distintas. Para ela, documentários, séries e outros formatos audiovisuais dedicados a crimes reais ultrapassaram a condição de produções marginais e passaram a ocupar lugar de destaque nas plataformas de *streaming*, disputando as primeiras posições de audiência. Nessa leitura, o gênero não se resume à narração factual, mas também reconfigura debates sobre justiça, prova e verdade. O risco identificado por Bruzzi (2016), contudo, é a diluição das fronteiras: documentário e direito podem se embaralhar, de modo que o primeiro passe a ser consumido como instância de justiça, enquanto o segundo se converte em espetáculo de entretenimento. Essa ambiguidade coloca em evidência um dos dilemas centrais do *true crime*: até que ponto ele informa, denuncia ou apenas

estetiza o crime?

Boorsma (2017) amplia essa reflexão ao argumentar que o *true crime* se distingue das narrativas policiais tradicionais justamente por sua atenção aos aspectos psicológicos dos personagens. Para a autora, não basta relatar crimes de grande repercussão ou casos negligenciados pela mídia: é necessário dramatizar, construir uma prosa narrativa capaz de evocar emoção e provocar identificação. Essa dimensão estética aproxima o público da experiência do crime e de seu julgamento, ainda que de forma mediada. Assim, indivíduos que nunca tiveram contato direto com a violência podem compreender, por meio dessas histórias, o funcionamento do sistema de justiça. Há, porém, uma contradição: se, por um lado, o gênero educa e amplia repertórios, por outro, transforma dor e violência em matéria de consumo, explorando-as para manter o interesse do público.

Punnett (2018, p. 3), por sua vez, conceitua o *true crime* como um gênero “multiplataforma, ocasionalmente controverso”, associado sobretudo a narrativas de homicídio. Segundo o autor, sua genealogia remonta ao final do século XIX, quando predominavam relatos verbais acompanhados de imagens destinadas aos leitores menos letrados. No início do século XX, a prática assumiu caráter intertextual, combinando textos verbais, visuais e auditivos, exigindo do público conexões interpretativas mais complexas. Em sua análise, o *true crime* não apenas relata crimes, mas também transmite valores conservadores: os policiais aparecem como heróis, os criminosos como vilões a serem punidos, e o espaço geográfico funciona como moldura narrativa. Com isso, Punnett revela que o gênero não é apenas descritivo: ele participa ativamente da construção de moralidades sociais e de uma pedagogia cultural da violência.

Mas, se Punnett (2018) destaca a dimensão histórica e midiática do gênero, Horeck (2019) desloca o foco para a contemporaneidade digital. Reunindo contribuições de Jean Murley (2009), Mark Seltzer (2007) e Anita Biressi (2001), a autora mostra que o *true crime* não pode ser compreendido apenas como gênero literário, mas como produção multifacetada que atravessa diferentes plataformas. Para Murley (2009), sua importância reside não só no relato de assassinatos, mas no “trabalho cultural” que essas narrativas realizam: problematizam representações da violência, levantam questões éticas e expõem contradições de classe, gênero e raça. No entanto, como alerta a autora, esse trabalho cultural também pode reforçar a fácil aceitação da violência como entretenimento, ratificando imagens sensacionalistas, sobretudo contra mulheres, e reproduzindo perspectivas excludentes.

Seltzer (2007), por sua vez, concebe o *true crime* como um gênero popular que atua dentro de uma esfera pública patológica, na qual a atenção se concentra em cenas de crimes e na circulação incessante de detalhes sangrentos. Ao situar o gênero nesse espaço, Seltzer (2007) chama atenção para sua natureza ambivalente: se, de um lado, ele informa e mobiliza o público em torno da violência, de outro, corre o risco de reduzir a experiência social a um espetáculo mórbido, uma economia da curiosidade baseada na exposição da dor alheia.

Na mesma direção crítica, Biressi (2001), retomada por Horeck (2019), argumenta que o *true crime* não é um gênero único nem monolítico. Ele não se limita a ser entretenimento, mas pode constituir um dispositivo capaz de promover mudanças sociais, ao expor injustiças e desnaturalizar certas formas de violência. Essa ambivalência é central: ao mesmo tempo que reforça estereótipos, o *true crime* pode também questionar estruturas sociais e jurídicas. É nesse ponto que a leitura de Biressi se distancia da ideia de que o gênero opera apenas como mercadoria cultural: há nele potencial de intervenção crítica e política, ainda que esse potencial seja frequentemente obscurecido pela lógica do espetáculo.

Horeck (2019) acrescenta outra camada ao enfatizar que, na era digital, o mais relevante

nas narrativas de *true crime* não é necessariamente o conteúdo do crime em si, mas os formatos e plataformas que despertam o interesse do público. De um lado, produtores disponibilizam materiais quase ilimitados em canais de streaming; de outro, surgem espectadores participativos, que comentam, discutem e até investigam os casos por conta própria. Essa convergência midiática redefine o gênero: já não se trata apenas de consumir histórias, mas de interagir com elas, prolongando a narrativa para além da tela ou do áudio. Assim, o público se converte em coprodutor simbólico, ainda que sob a lógica mercadológica das plataformas.

O conjunto dessas perspectivas revela a complexidade do *true crime*. Ele não pode ser reduzido a uma fórmula simples, nem visto como mero entretenimento: é um campo em disputa, que tanto naturaliza quanto problematiza a violência, que tanto reforça estigmas quanto cria espaços de reflexão. Mais do que gênero narrativo, o *true crime* é dispositivo cultural e ético, atravessado por contradições que o tornam ao mesmo tempo fascinante e perturbador.

Se as definições anteriores já evidenciam tensões, os estudos mais recentes mostram como o *true crime* se tornou ainda mais multifacetado com a expansão do digital. Boling (2019), a partir de entrevistas com produtores de *podcasts*, ressalta que a própria noção de *true crime* é subjetiva. Muitos produtores de *Serial* (2014), por exemplo, recusaram inicialmente o rótulo de *true crime*, preferindo defini-lo como jornalismo investigativo. Essa recusa não é trivial: ela mostra a dificuldade de separar fronteiras entre gêneros e a resistência de certos criadores em associar sua obra a um termo que, para alguns, carrega conotações de sensacionalismo.

No entanto, como lembra Punnett (2017), *Serial* se enquadra em praticamente todas as categorias que estruturam o *true crime*: a narrativa da justiça, a narrativa subversiva, a narrativa cruzada, a narrativa geográfica, a narrativa forense, a narrativa vocativa e a narrativa folclórica. Cada uma dessas categorias revela uma função distinta: desde o exame de falhas do sistema judicial até o chamado à ação para mudanças sociais, passando pela análise de evidências forenses e pela construção de histórias de caráter instrutivo. O caso de *Serial* é emblemático porque ilustra não apenas a riqueza narrativa do gênero, mas também sua permeabilidade a debates éticos, políticos e culturais.

Webb (2021) reforça esse argumento ao definir o *true crime* como um gênero midiático em expansão, capaz de contar histórias emocionais sobre violência, perda, investigação e punição. Ao mesmo tempo em que compartilha elementos com a narrativa policial e com o terror, o gênero se distingue por sua ênfase na verdade factual. Para a autora, sua força reside na combinação de descrições verbais e imagens não verbais, que intensificam a sensação de realismo. Esse realismo, contudo, não elimina a dimensão estética: ao contrário, ele é cuidadosamente roteirizado para maximizar suspense e perturbação. Webb (2021) chama atenção, ainda, para a presença da ciência forense como elemento central, uma espécie de selo de autenticidade que legitima a narrativa diante do público.

A contribuição de Sherrill (2022) adiciona outra perspectiva crítica ao analisar especificamente o *true crime* em *podcasts*. Para a autora, o gênero funciona como um subgênero híbrido entre jornalismo e entretenimento, frequentemente organizado em torno de dicotomias narrativas: lei versus crime, moralidade versus transgressão e verdade versus mentira. Sherrill ressalta, contudo, que nem todas as produções são facilmente classificáveis como *true crime*: muitas se aproximam de comédia, política ou cultura, embaralhando ainda mais as fronteiras. Além disso, a autora destaca um problema recorrente: a representação enviesada de criminosos. Historicamente, as narrativas tenderam a retratar como culpados indivíduos negros, pobres, LGBTQIA+ e outros grupos marginalizados, reproduzindo desigualdades estruturais. Nesse sentido, o *true crime* revela não apenas crimes individuais, mas também os mecanismos pelos quais a própria mídia reforça hierarquias sociais.

Esses estudos mostram que, longe de ser homogêneo, o *true crime* é um gênero atravessado por disputas de definição e de legitimidade. Sua ambiguidade não é sinal de fraqueza, mas de sua inserção profunda nas transformações culturais e tecnológicas da contemporaneidade. Ele se adapta, muda de formato, incorpora novas linguagens e plataformas, mas sempre mantém o mesmo núcleo: a promessa de narrar o crime real como experiência estética e socialmente significativa.

Se Webb (2021) e Sherrill (2022) destacam a força do *true crime* na cultura midiática contemporânea, Macmillan (2023) desloca a análise para sua dimensão literária e histórica. Para o autor, o gênero deve ser visto como ferramenta de aprendizado social e cultural: ao narrar crimes graves do período moderno, as obras de *true crime* permitem compreender não apenas o ato criminoso, mas também o funcionamento interno do sistema de justiça e sua relação com a sociedade. Macmillan identifica quatro características centrais nessas narrativas: (I) participativas, (II) discricionárias, (III) oportunistas e (IV) pessoais.

Primeiro, são participativas porque incluem uma ampla gama de agentes – vítimas, acusados, investigadores, policiais, crianças e até animais –, configurando um enredo coletivo em que diferentes vozes compõem a narrativa. Segundo, são discricionárias, na medida em que traduzem normas sociais e práticas que nem sempre coincidem com os discursos oficiais do Estado, evidenciando tensões entre lei, moralidade e costumes. Terceiro, são oportunistas, pois frequentemente não são elaboradas apenas por profissionais, mas também por indivíduos comuns que encontram ocasião para relatar, investigar ou dramatizar crimes. Por fim, são pessoais, já que a maioria dos crimes narrados envolve personagens cuja reputação e caráter se tornam públicos, ampliando o interesse social pela vida privada e pelo desvio moral.

A leitura de Macmillan (2023) recoloca o *true crime* em diálogo com a tradição literária, mostrando que ele não é mero entretenimento descartável, mas uma forma narrativa com potencial pedagógico e crítico. Ainda assim, permanece o dilema: até que ponto essas narrativas iluminam aspectos da violência e da justiça, e até que ponto apenas os transformam em espetáculo?

Considerando o conjunto das definições analisadas, fica evidente que não há consenso sobre os contornos exatos do gênero. Como reconhece Punnett (2018), sem uma metateoria clara, o *true crime* é muitas vezes percebido como uma espécie de “outro” da não ficção, uma categoria intangível que escapa às classificações tradicionais. Webb (2021) corrobora essa visão ao afirmar que não existe compatibilidade plena entre o *true crime*, o jornalismo e as histórias policiais, o que torna suas fronteiras sempre borradas.

Essa indefinição, longe de ser um problema, pode ser interpretada como sintoma de sua força cultural. O *true crime* não cabe em rótulos rígidos porque se constrói justamente na fricção entre diferentes regimes narrativos: entre documento e ficção, denúncia e espetáculo, ética e mercadoria. Ele educa e entretém, informa e dramatiza, denuncia e estetiza, tudo ao mesmo tempo. É nesse paradoxo constitutivo que reside tanto sua potência quanto seus riscos.

Assim, ao tentar definir o *true crime*, não se chega a uma fórmula fechada, mas a um campo de disputas que reflete as contradições da sociedade contemporânea. O gênero fascina porque organiza simbolicamente a violência e oferece narrativas de sentido diante do caos do crime real. Mas inquieta porque, ao fazê-lo, transforma a dor em mercadoria cultural, convidando o público a consumir sofrimento como se fosse ficção. Talvez seja essa ambiguidade – simultaneamente ética, estética e política – que garanta ao *true crime* seu lugar central no imaginário contemporâneo e justifique a necessidade de analisá-lo criticamente em sua complexidade.

4 Impactos sociais do *true crime*: entre Estados Unidos e Brasil

O crescimento das narrativas de crimes reais no audiovisual levanta uma questão crucial: qual o impacto desse consumo contínuo tanto nas percepções coletivas quanto nas experiências individuais dos espectadores? Nos Estados Unidos, esse debate já se consolidou há pelo menos uma década, sustentado por pesquisas que analisam como o público é exposto e, em certa medida, educado, pelo funcionamento do sistema judicial penal. Como lembra Boorsma (2017), produções de *true crime* frequentemente dramatizam procedimentos jurídicos, representando-os de maneira equivocada e exagerada.

Essa estilização, ainda que com apelo estético, acaba por moldar um imaginário coletivo sobre o sistema de justiça, influenciando a forma como a população interpreta prisões, julgamentos e condenações. Um exemplo recorrente são as narrativas de inocentes condenados, que, ao ganharem grande repercussão midiática, podem gerar a impressão de que esses erros judiciais são mais frequentes do que realmente são. Como destaca Mc Nelly (1995 apud Boorsma, 2017), boa parte da sociedade americana tem pouco conhecimento sobre as leis e acaba formando sua percepção das instituições jurídicas justamente por meio dessas narrativas de *true crime*.

Ainda no contexto norte-americano, Boorsma (2017) alerta para outro efeito: a falsa impressão de aumento da criminalidade. Com tantas produções centradas em homicídios, o público tende a acreditar que esses crimes são cada vez mais comuns, quando, na realidade, dados oficiais mostram que eles correspondem a cerca de 20% dos casos criminais e apresentam queda nas últimas décadas. Essa discrepância revela que, enquanto a realidade cotidiana aponta para a redução da violência letal, o *true crime* privilegia crimes extraordinários, espetaculares e raros, deslocando a atenção social para eventos que fogem da normalidade estatística.

A crítica de Webb (2021) acrescenta ainda outra dimensão: o impacto racial dessas narrativas. Nos Estados Unidos, as chamadas “narrativas de perigo” serviram historicamente para consolidar o estereótipo do homem negro violento, representado como ameaça constante à integridade de mulheres brancas. Esse imaginário não apenas reforçou estigmas, mas também legitimou instituições de controle étnico e práticas de violência contra pessoas negras, sob o pretexto de proteger a ordem social. Segundo Webb (2021), tais histórias absolvem atos de violência cometidos por homens brancos ao mesmo tempo em que criminalizam de forma sistemática sujeitos racializados.

Quando esse debate é transportado para o Brasil, as semelhanças e diferenças se tornam reveladoras. Observando contexto atual, em que podcasts de *true crime* figuram entre os mais ouvidos no país, é possível perceber que poucas pesquisas exploram seus impactos concretos na esfera social brasileira. Não sabemos, por exemplo, se o consumo dessas narrativas reforça a percepção de um sistema judicial ineficiente e corrupto, se alimenta medos de criminalidade desproporcionais aos dados reais ou se amplia preconceitos raciais e de classe já enraizados em nossa cultura midiática. Como observa Webb (2021) no contexto americano, narrativas que parecem neutras frequentemente cumprem funções de legitimação da ordem social, o que nos leva a questionar: que funções semelhantes ou distintas elas exercem em terras brasileiras?

Diante disso, torna-se urgente ampliar a pesquisa acadêmica no Brasil. Por aqui ainda estamos em estágio inicial de investigação. Cabe à produção crítica mapear se os impactos mencionados por Boorsma (2017) e Webb (2021) se reproduzem de forma semelhante ou se assumem contornos específicos, dado o contexto histórico, social e midiático brasileiro. Só

assim será possível compreender se o *true crime* nacional apenas reproduz fórmulas importadas ou se revela novas formas de narrar – e de consumir – a violência como espetáculo cultural.

Considerações finais

O percurso desenvolvido até aqui permite compreender que o *true crime* contemporâneo não pode ser reduzido a um simples produto de entretenimento, tampouco pode ser interpretado como novidade absoluta da era digital. Ao contrário, trata-se da atualização de uma longa tradição narrativa que, desde os sermões coloniais até os programas de televisão do século XX, converteu o crime em espetáculo moralizante, pedagógico e mercadológico. O que distingue o presente é a intensificação dessas práticas em um ambiente governado por plataformas digitais, algoritmos de recomendação e lógica de engajamento contínuo. O crime narrado tornou-se mercadoria simbólica em escala global, circulando de forma incessante e moldando afetos coletivos.

A análise crítica do *true crime* evidencia, portanto, um paradoxo. De um lado, o gênero possibilita a reabertura de casos, oferece espaço para revisões judiciais e expõe falhas estruturais do sistema penal. Do mesmo modo, livros-reportagem e documentários sérios contribuem para preservar a memória de vítimas e dar visibilidade a injustiças, cumprindo uma função social relevante. Por outro lado, o gênero frequentemente transforma dor privada em espetáculo público, banaliza a violência e reproduz preconceitos históricos. O mesmo mecanismo que pode provocar reflexão crítica também pode reforçar estigmas, alimentando um consumo emocional que se sustenta na exploração do sofrimento humano.

Esse paradoxo não deve ser visto como acidente, mas como constitutivo do gênero. O *true crime* se estrutura precisamente nessa tensão entre documentação e espetáculo, entre rigor e dramatização, entre denúncia e mercadoria. Sua hibridez narrativa lhe confere legitimidade cultural e força de mercado, mas também o torna terreno fértil para dilemas éticos. A cada novo produto, repete-se a ambivalência: informar e entreter, sensibilizar e explorar, denunciar e lucrar. É essa duplicidade que explica tanto o fascínio que desperta quanto as críticas que recebe.

Compreender o *true crime* contemporâneo exige, portanto, adotar uma perspectiva crítica que considere tanto suas continuidades históricas quanto suas especificidades digitais. O gênero é herdeiro de tradições que sempre estetizaram a violência e a transformaram em mercadoria cultural, mas é também produto de uma era em que plataformas digitais organizam o consumo em torno da atenção e do engajamento. A serialização, a convergência midiática e a monetização afetiva são os dispositivos que atualizam práticas antigas em chave contemporânea. O resultado é um gênero ambivalente, que entretém e educa, mobiliza e explora, informa e dramatiza.

Conclui-se que o *true crime* atual, embora legitimado por novas formas editoriais e amplificado por plataformas digitais, permanece atravessado por contradições de longa duração. Ao transformar dor privada em espetáculo público, reitera continuidades históricas que remontam à pedagogia do suplício, à anatomia científica, à crônica policial e ao jornalismo televisivo. No caso brasileiro, esse processo ganha contornos específicos, marcados pela seletividade penal e pela desigualdade estrutural que organiza o campo narrativo.

Mais do que encerrar a discussão, essa constatação abre caminho para aprofundar o exame do *true crime* em suas dimensões sociais e culturais. O desafio crítico consiste em

reconhecer essas tensões e compreender que, ao estudar o gênero, não se analisa apenas um produto cultural, mas também os modos pelos quais as sociedades constroem memória coletiva, legitimam instituições e produzem sentidos sobre crime, justiça e violência. Em outras palavras, pensar o *true crime* significa pensar como o imaginário social é fabricado, disputado e consumido – e é nesse terreno que se encontram suas maiores ambiguidades, mas também seu potencial analítico.

Referências

Ariès, P. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

Boorsma, M. The implication of America's true crime obsession. *Elon Law Review*, Greensboro, v. 9, pp. 209-224, 2017. Disponível em: <https://heinonline.org/HOL/LandingPage?handle=hein.journals/elonlr9&div=11&id=&page=>. Acesso em: 25 mai. 2024.

Boling, K. S. True crime podcasting: Journalism, justice or entertainment?. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, v. 17, n. 2, pp. 161-178, 2019. Disponível em: https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/rjao_00003_1. Acesso em: 26 jun. 2024.

Buzzi, S. Making a genre: The case of the contemporary true crime documentary. *Law and Humanities*, v. 10, n. 2, pp. 249-280, 2016. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17521483.2016.1233741>. Acesso em: 8 jun. 2024.

Bugliosi, V.; Gentry, C. *Helter Skelter: The true story of the Manson murders*. New York: W. W. Norton, 1974.

Capote, T. *A sangue frio*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1966.

Doyle, A. C. Um estudo em vermelho. In: *Beeton's Christmas Annual*, Londres, 1887.

Horeck, T. *Justice on demand: True crime in the digital streaming era*. Detroit: Wayne State University Press, 2019.

Jenkins, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

Le Goff, J. *O nascimento do purgatório*. Petrópolis: Vozes, 2017.

Lipovetsky, G. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Macmillan, K. *Stories of true crime in Tudor and Stuart England*. London: Routledge, 2023.

Maffesoli, M. *Dinâmica da violência*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1987.

Mailer, N. *The Executioner's Song*. Boston: Little, Brown and Company, 1979.

Mather, I. A sermon occasioned by the execution of a man found guilty of murder preached at Boston in N.E. March 11th 1685/6. Boston: Printed by R. Pierce; Sold by J. Brunning, 1687. Disponível em: <https://name.umd.umich.edu/N00355.0001.001>. Acesso em: 10 set. 2024.

Murley, J. *The rise of true crime: Twentieth century murder and American popular culture*. Westport, CT: Praeger, 2009.

Punnett, I. C. *Toward a theory of true crime narratives*. New York: Routledge, 2018.

Rule, A. *The stranger beside me*. New York: W. W. Norton, 1980.

Seltzer, M. *True crime: Observations on violence and modernity*. New York: Routledge, 2007.

Sherrill, A. L. The “Serial Effect” and the true crime podcast ecosystem. *Journalism Practice*, London, v. 16, n. 7, pp. 1473-1494, 2022. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17512786.2020.1852884>. Acesso em: 20 mai. 2024.

Webb, L. True crime and danger narratives: Reflections on stories of violence, race, and (in)justice. *Journal of Gender, Race & Justice*, v. 24, 2021. Disponível em: <https://heinonline.org/HOL/LandingPage?handle=hein.journals/jgrj24&div=15&id=&page=>. Acesso em: 6 jun. 2024.

Serial. Podcast produzido por Sarah Koenig e Julie Snyder. 1. temporada. Chicago: WBEZ/This American Life, 2014. Disponível em: <https://serialpodcast.org>. Acesso em: 15 set. 2024.

To Catch a Predator. Programa de televisão. NBC News/Dateline NBC, 2004-2007. Disponível em: <https://www.nbcnews.com/dateline>. Acesso em: 15 set. 2024.

Recebido em: 16/09/2025

Aceito em: 15/12/2025