UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇAO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

CECÍLIA MARIANO ROSA

Personagens marcadas pela violência em *Acqua toffana* e *O matador,* de Patrícia Melo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora:
Prof.ª Dr.ª Nea Maria Setúbal de Castro

Data da defesa: 17/12/2008

Instituição depositária:
Núcleo de Informação e Documentação
Universidade Federal do Rio Grande

RIO GRANDE
2009

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

Ao céu azul do Rio Grande.

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas contribuíram para a elaboração deste trabalho. Quero manifestar meu agradecimento ao coordenador e professor Carlos Alexandre Baumgarten, à professora Rubelise da Cunha, ao Cícero e a todo o corpo docente do curso de Pós-Graduação, Mestrado em História da Literatura da FURG, pela oportunidade e auxílio.

Em especial, agradeço à professora Nea Maria Setúbal de Castro, pelas orientações precisas, verdadeiras lições de vida; pelo apoio, incentivo e afeto.

Às companheiras e amigas do programa de mestrado: Deise, pelo olhar atento e detalhista; Sara, pelas trocas teóricas; Sylvinha, pelo ombro sempre amigo; e Taíse, pela delicadeza com as questões da alma. Sem vocês este trabalho teria sido muito mais difícil e solitário.

Ao Adriano, pela cumplicidade, compreensão, e apoio. Obrigada por compartilhar esse momento comigo; sua companhia foi valiosa e essencial.

À minha mãe Eliana, pelo exemplo de coragem e determinação. Ao meu pai Paulo, que sempre me ensinou a superar os obstáculos. Aos meus irmãos Bruno e Isabela, pelo carinho. Às minhas avós “Cidas”, aos avôs Geraldo e Paulo; à dona Iara e ao seu Santana. Agradeço por acreditarem e participarem de cada conquista minha, que também é de vocês.

Aos amigos Mariana Braggion, Sara Jane e Homero, sempre dispostos a ajudar.

À professora Rosa Bernaz e a André Barros, pelas leituras atentas.

Têm lugar ainda neste espaço de “obrigados” muitas outras pessoas queridas. Na impossibilidade de referir-me a todas, e evitando assim deixar algum nome de fora, registro aqui meu agradecimento a todos os familiares, amigos e professores que, direta ou indiretamente, contribuíram para mais essa etapa de construção de conhecimento que espero que não tenha sido somente minha.

A vocês minha sincera gratidão.

E não que uma bomba atômica pudesse cair sobre nossas cabeças, mas que (nas condições adequadas) nós poderíamos lançá-la sobre as cabeças de outras pessoas.

Zygmunt Bauman, 2008

This type of modern life - Is it for me?
This type of modern life - Is it for free?

Madonna, 2003

RESUMO

Patrícia Melo faz parte da lista de escritores contemporâneos que utiliza como matéria-prima o cotidiano caótico dos grandes centros urbanos. A presente dissertação busca localizar os romances *Acqua toffana* (1994) e *O matador* (1995) na história literária, a partir do diálogo que estabelecem com o romance policial, o romance-reportagem e os escritos de Rubem Fonseca. Também é uma análise comparativa da formação da visão de mundo das personagens principais dos dois livros, ressaltando, além da fragmentação, a influência do sistema televisivo. Ainda comparativamente, o trabalho evidencia como a violência física é utilizada pelas personagens como produto de consumo, meio de aceitação ou forma de quebrar padrões sociais de conduta.

Palavras-chave: personagem, visão de mundo, indivíduo, sistema televisivo, violência.

ABSTRACT

Patrícia Melo is part of the group of contemporary writers who use the chaotic everyday life in large urban centers as source. This assignment aims to locate the novels *Acqua toffana* (1994) and *O matador* (1995) in the literary history, by relating them with the detective novel, the romance-reportagem and Rubem Fonseca's books. It is also a comparative analysis of the world view formation of the main characters of both books which emphasize the fragmentation and the television system influence upon them. This essay still highlights how the characters use the physical violence as purchasable product, way to be accepted or set free from the society rules.

Key-words: character, world view, individual, television system, violence.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS 08

I – DIÁLOGOS LITERÁRIOS 14

1.1 O romance policial 15

1.1.1 Romance enigma 16

1.1.2 Romance policial *noir* 19

1.1.3 A primeira vítima brasileira 21

1.2 Romance-reportagem 23

1.3 Rubem Fonseca 27

1.4 Na cena do crime: Patrícia Melo 29

1.5 O diálogo de Patrícia Melo 33

II - FORMAÇÃO DA VISÃO DE MUNDO 39

2.1 Do sólido ao líquido 41

2.2 Sistema televisivo: da coerção à sedução 46

2.3 Mulher: a tevê como ponto de vista 51

2.4 Homem: manias e loucuras 57

2.5 Muito prazer, “Eu sou o Matador” 61

2.6 Três visões diferentes 68

III – PERSONAGENS MARCADAS PELA VIOLÊNCIA 70

3.1 Estrangulador da Lapa: celebridade instantânea 73

3.2 Máiquel, o matador (?) 78

3.3 Violência como meio 85

3.4 Permissão para matar 91

IV - CONSIDERAÇÕES FINAIS 98

V – REFERÊNCIAS 103

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Representante da literatura nacional contemporânea, Patrícia Melo faz parte da lista de escritores que retratam a vida nos caóticos centros urbanos. Seu primeiro trabalho literário foi publicado em 1994 e já trazia o universo tóxico, impregnado de *mass media*, estresse, solidão e, principalmente, violência, característico de sua obra. Desde então, a autora vem pouco a pouco conquistando espaço e prestígio: seus livros tiveram um ótimo desempenho nas livrarias e receberam diversos prêmios, inclusive o Jabuti de Literatura para *Inferno*; conta com a admiração de Rubem Fonseca; e aparece no horizonte de pesquisadores como Sandra Reimão, Nelly Novaes Coelho, Luciana Stegagno-Picchio, Tânia Ramos e Karl Erik Schøllhammer.

Ao todo, a autora soma sete títulos que, direta ou indiretamente, tratam das realidades urbanas paulistana e carioca, trazendo à tona a questão do indivíduo isolado tendo que administrar suas próprias angústias, medos e incertezas.

A fortuna crítica da obra de Melo não pode ser considerada escassa. Numa pesquisa detalhada, mas nem por isso esgotada, foram encontradas três teses de doutorado, seis dissertações de mestrado e dez ensaios publicados em revistas especializadas ou disponíveis na internet.

Dentre o material ao qual tive acesso integralmente, destaco a dissertação *O narrador na fronteira entre deixar e apagar marcas:* um estudo sobre *O matador*, de Patrícia Melo[1], de Maria de Fátima da Silva Pereira. O trabalho é um consistente estudo sobre o narrador e suas nuances dentro do relato da personagem Máiquel. Nele, a pesquisadora analisa como a mescla de procedimentos literários e não-literários interfere na autoridade do narrador. Para Pereira, tais estratégias, ao mesmo tempo em que conferem legitimidade aos fatos, apagam as marcas do

[1] PEREIRA, Maria de Fátima da Silva. *O narrador na fronteira entre deixar e apagar marcas:* um estudo sobre *O matador,* de Patrícia Melo. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). São Paulo: Ed. da PUC, 2005.

narrador-protagonista, que se coloca, muitas vezes, na posição de espectador, de observador dos fatos que protagonizou.

Também analisando este narrador-personagem, Rosana Cacciatore Silveira[2] submete passagens da trajetória de Máiquel a um modelo paradigmático de herói e suas respectivas etapas. A conclusão a que chega é que *O matador* é um exemplo da sobrevivência literária dos elementos mitológicos apontados pelos teóricos Joseph Campbell e René Girard, uma vez que consegue identificar no livro de Melo exemplos de todos eles. Para citar alguns deles, ressalto "o chamado da aventura" (um erro ou um mero acaso que a desencadeiam) – a aposta feita por Máiquel; "a recusa do chamado" – a hesitação em duelar com sua primeira vítima; e "o auxílio sobrenatural" (o aparecimento de uma figura protetora) – o encontro com dr. Carvalho.

O ensaio *Dicção masculino-homicida em Patrícia Melo*[3], de Fábio Messa, traz uma análise da personagem masculina da segunda parte de *Acqua toffana,* na qual o autor refuta algumas idéias sobre a escrita feminina e mostra-se aberto à quebra de estereótipos. Ao traçar o desenvolvimento da fixação da personagem pelo assassinato da vizinha Célia, Messa mostra que a dicção homicida se estabelece a partir de impressões do universo feminino sobre o masculino.

O texto é, na verdade, parte da tese de doutorado *O gozo estético do crime:* dicção homicida na literatura contemporânea[4], na qual Messa explora textos literários que evidenciam o crime, em especial o homicídio, na tentativa de verificar a existência de uma dicção particular do narrador assassino. Entre os escritores estudados estão Dostoievski, Rubem Fonseca e Patrícia Melo.

A problemática da violência é novamente abordada nos ensaios *Territórios em movimento:* violência, juventude, drogas e abandono (mediações a partir de Patrícia Melo, Caio Fernando Abreu e Rubem Fonseca)[5], que busca evidenciar a

---

[2] SILVEIRA, Rosana Cacciatore. Máiquel, o herói da morte: uma análise mitológica do romance *O matador* de Patrícia Melo. *Anuário de literatura*: publicação do curso de pós-graduação em Letras – literatura brasileira e teoria literária da UFSC, Florianópolis, n. 8, p. 95-120, 2000.

[3] MESSA, Fábio de Carvalho. Dicção masculino-homicida em Patrícia Melo. *Anuário de literatura*: publicação do curso de pós-graduação em Letras – literatura brasileira e teoria literária da UFSC, Florianópolis, n. 7, p. 191-203, 1999.

[4] _____. *O gozo estético do crime:* dicção homicida na literatura contemporânea. Tese (Doutorado em Teoria literária). Florianópolis: Ed. da UFSC, 2002.

[5] MORAES, Alexandre Jairo Marinho. Territórios em movimento: violência, juventude, drogas e abandono (mediações a partir de Patrícia Melo, Caio Fernando Abreu e Rubem Fonseca). In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 8., 2002, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: UFMG, 2002. 1 CD-ROM.

posição de centralidade que a violência e suas implicações assumem em algumas narrativas dos três escritores; e *Ultrapassagens no inferno do corpo:* narrativa, corpo e olhar em Patrícia Melo[6], que, a partir da análise de algumas personagens do romance *Inferno*, destaca a relação que o corpo (como suporte de signos) estabelece, na pós-modernidade, com os bens de consumo, e trata dos vários tipos de violência a que estão expostos.

Ainda versam sobre o mesmo tema as dissertações *Da banalização dos bens à banalização do mal:* uma leitura de *Acqua toffana* e *O matador* de Patrícia Melo[7], uma contextualização de ambos os livros dentro da literatura policial, numa perspectiva comparativa com outros autores; e *A violência na obra de Patrícia Melo:* uma leitura sociológica[8], que utiliza os textos de Melo para analisar e explicar problemas sociais atrelados à violência criminal. Vale ressaltar que o acesso a estes dois últimos trabalhos deu-se por meio de resumos disponíveis no banco de dados digital da Capes[9].

Os livros da autora também foram abordados pelo viés dos estudos de gênero. Os ensaios *Alguns apontamentos sobre gênero e representação na ficção de Patrícia Melo*[10], *O matador, de Patrícia Melo:* gênero e representação[11] e *Identidade feminina contemporânea na obra Inferno de Patrícia Melo*[12] concentram-se nas representações das figuras femininas que se mostram ora subversivas, ora perpetuadoras da imagem arquetípica da mulher, em pesquisas de caráter feminista. A dissertação *Identidade feminina na literatura contemporânea em Patrícia Melo e Ana Miranda*[13] visa compreender o papel do feminino na produção e fixação de

---

[6] VENTURA, Anne de Souza. Ultrapassagens no inferno do corpo: narrativa, corpo e olhar em Patrícia Melo. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 8., 2002, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: UFMG, 2002. 1 CD-ROM.

[7] SILVA, Líssia da Cruz. *Da banalização dos bens à banalização do mal:* uma leitura de *Acqua toffana* e *O matador* de Patrícia Melo. Dissertação (Mestrado). João Pessoa: Ed. da UFPB, 2000.

[8] PEIXOTO, Maria Angélica. *A violência na obra literária de Patrícia Melo:* uma leitura sociológica. Dissertação (Mestrado). Brasília: Ed. da UNB, 2001.

[9] Disponível em http://servicos.capes.gov.br/capesdw/

[10] ZOLIN, Lúcia Osana. Alguns apontamentos sobre gênero e representação na ficção de Patrícia Melo. *Línguas e letras*: publicação do curso de Letras, vinculada ao Centro de Educação, Comunicação e Artes da Unioeste, Cascavel, n. 13, p. 145-161, 2006.

[11] _____. *O matador*, de Patrícia Melo: gênero e representação. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 10., 2006, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. 1 CD-ROM.

[12] HEYER, Katja Christina. Identidade feminina contemporânea na obra *Inferno* de Patrícia Melo. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 10., 2006, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. 1 CD-ROM.

[13] _____. *Identidade feminina na literatura contemporânea em Patrícia Melo e Ana Miranda*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2002.

identidades literárias, particularmente na obra das duas autoras. Já a tese *Dinamizando as marcas da diferença:* a mulher no discurso ficcional do fim do século XX[14], mais focada na literatura de autoria feminina, utiliza escritos de Lya Luft, Heloisa Maranhão e Patrícia Melo para ressaltar a reformulação da relação da mulher com os signos culturais. O acesso aos dois últimos trabalhos também foi feito por meio de resumos do banco de dados digital da Capes.

A dissertação *Ficções brasileiras atuais*: literatura e realidade[15] contesta o rótulo genérico do Realismo comumente dispensado aos títulos *Eles eram muitos cavalos* (Luiz Ruffato), *Inferno* (Patrícia Melo), *Cidade de Deus* (Paulo Lins) e *Capão pecado* (Ferrez) e opera uma reflexão sobre a natureza particular da linguagem ficcional. E a tese *Apelos do consumo e da mídia:* sedução ficcional em Patrícia Melo e Fernanda Young[16] desenvolve-se a partir do que a autora (da tese) considera literatura de entretenimento; revela de que maneira os apelos da mídia e de consumo norteiam o texto ficcional, levantando diversos pontos de discussão, como a fisiologia do assassino, por exemplo, e traz apontamentos sobre a relevância da discussão de obras atuais no meio escolar e acadêmico para a atualização do arcabouço teórico. Também aqui a fonte foram os resumos fornecidos pelo site da Capes.

Em *O sujeito à deriva*: algumas subjetividades presentes na narrativa contemporânea brasileira[17] (acesso apenas ao resumo), Glória Regina Alves de Carvalho Amaral, através dos textos *Teatro* (Bernardo Carvalho), *Acqua toffana* (Patrícia Melo) e *Bar a seco* (Rubens Figueiredo), analisa a construção de personagens tendo como horizonte a subjetividade "pós-utópica".

O trabalho de Melo também é citado em três ensaios: *Estratégias de legitimidade e distinção no mercado editorial:* algumas considerações a partir da literatura policial no Brasil[18]; *A questão da teoria da recepção na produção literária*

---

[14] CASTANHEIRA, Cláudia Silva. *Dinamizando as marcas da diferença:* a mulher e o discurso ficcional no fim do século XX. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2003.

[15] ROSATI, Luiz Alfredo Reis. *Ficções brasileiras atuais:* literatura e realidade. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2003.

[16] WELS, Erica Schlude. *Apelos do consumo e da mídia:* sedução ficcional em Patrícia Melo e Fernanda Young. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2005.

[17] AMARAL, Glória Regina Alves de Carvalho. *O sujeito à deriva:* algumas subjetividades presentes na narrativa contemporânea brasileira. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2002.

[18] ALMEIDA, Marco Antônio de. Estratégias de legitimidade e distinção no mercado editorial: Algumas considerações a partir da literatura policial no Brasil. In: CONGRESSO ANUAL EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte.

atual[19]; *From the malandro (rogue) to the traficante (drug trafficker):* two constellations of violence in Brazilian culture[20]. Neles, porém, os livros figuram mais como exemplos do que como objeto de análise propriamente dita.

Em meio ao panorama da fortuna crítica de Patrícia Melo, a presente pesquisa propõe-se a localizar os romances *Acqua toffana* (1994) e *O matador* (1995) na história literária, evidenciando o diálogo que estabelecem com o romance policial, o romance-reportagem e os escritos de Rubem Fonseca. Também se dedica à análise comparativa da formação da visão de mundo das personagens principais dessas mesmas obras, destacando a influência do sistema televisivo e a maneira distorcida e fragmentada com que absorvem o universo exterior. Ainda comparativamente, o trabalho estabelece qual o papel assumido pela violência física na vida das mesmas personagens, sendo utilizada como produto de consumo, meio de aceitação ou forma de ganhar notoriedade e desarticular as pressões da sociedade.

O suporte teórico para tal proposição é buscado, majoritariamente, nas obras relacionadas ao romance policial de Sandra Reimão, Tzvetan Todorov e Ernest Mandel, romance-reportagem de Rildo Cosson, nos apontamentos sobre o estudo de gêneros literários de Mikhail Bakhtin e nas pesquisas de Nelly Novaes Coelho sobre Patrícia Melo. Para a análise da formação da visão de mundo das personagens, são aproveitadas as idéias de identidade cultural de Stuart Hall, os levantamentos sobre modernidade líquida de Zygmunt Bauman, além do conceito de *televisão* oferecido por Muniz Sodré. Em relação à caracterização da violência, são de grande relevância alguns outros estudos de Muniz Sodré e pesquisas a respeito do sistema repressivo de Michel Foucault, e sobre violência de Carlos Alberto Messeder Pereira e Nilo Odalia. Especificamente relacionado à estrutura das personagens recorro aos escritos de Antonio Candido.

As questões norteadoras que balizam a elaboração desta dissertação são: 1) Qual o diálogo que os romances A*cqua toffana* e *O matador,* de Patrícia Melo estabelecem com a tradição literária?; 2) Quais os elementos que influenciam na

---

[19] MOREIRA, Lílian Fontes. A questão da teoria da recepção na produção literária atual. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005, Rio de Janeiro. Anais… Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

[20] SCHØLLHAMMER, Karl Erik. From the malandro (rogue) to the traficante (drug trafficker) – two constellations of violence in Brazilian culture. *Diálogos Latinoamericanos*, n. 4. Aarhus: Ed. da Universidad Aarhus, 2001. p. 37-46.

formação da visão de mundo das personagens principais dos romances?; 3) Qual a relação que as personagens estabelecem com a violência física?

A primeira parte desse trabalho é um resgate de alguns dos intertextos literários encontrados nos dois romances de Melo, no qual ofereço um breve panorama da história do romance policial, do romance-reportagem e da trajetória literária de Rubem Fonseca, e evidencio os pontos de contato que a autora mantém com esses escritos. A segunda traz um estudo sobre os sujeitos contemporâneos (pós-modernos) seguido da análise da formação da visão de mundo das personagens em questão. Na terceira, volto-me para a relação das personagens com a violência física, explorando a maneira como ela atua e os papéis que assume em suas vidas. A última parte é dedicada às considerações finais. Nela, retomo os apontamentos mais relevantes feitos ao longo do trabalho.

Esclareço ainda dois pontos: 1) todas as citações de *Acqua toffana* e *O matador* utilizadas ao longo deste trabalho pertencem às edições de 2003 e 1995, respectivamente, e serão indicadas através das siglas AT (para *Acqua toffana)* e OM (para *O matador*), seguidas da indicação do número da página. Exemplo: (AT, p. 15) e (OM, p. 10). 2) Em *Acqua toffana,* não há registro dos nomes das duas personagens analisadas. Por isso, para fins de identificação neste trabalho, elas serão chamadas *Mulher* e *Homem*, sendo Mulher a narradora da primeira narrativa e Homem o da segunda.

A leitura integral da obra da autora revela uma artista conectada com as questões de seu tempo, essa era de atomização e isolamento dos sujeitos. O denominador comum de seus sete livros é a inquietação com o mundo e com a direção que as relações humanas estão tomando. Chamada por Nelly Coelho de "Sherazade às avessas", Patrícia Melo compõe suas "histórias das mil e uma noites" seguindo o fio da corrupção, do crime e da perversidade. E sob essa ótica ela desnuda a porção sombria dos Homens.

I – DIÁLOGOS LITERÁRIOS

O enredo é ótimo,
dá filme.
Revista *Carta Capital*, 2007
sobre o livro *Alarm!*,
de Robert Muylaert

Refletir sobre uma obra literária é tarefa, ao mesmo tempo, específica e generalizante. A especificidade fica por conta das peculiaridades e particularidades do objeto em si; e a generalidade diz respeito ao estudo do papel desse mesmo objeto dentro da história literária como um todo.

Isso porque, em literatura, a originalidade completa é uma utopia. Nas obras de hoje, o espírito de outras épocas se mantém, não igual, mas também não tão diferente. Referências históricas, filosóficas e de gênero, por exemplo, vindas de tempos longínquos misturam-se e confundem-se para formar a tecitura das composições contemporâneas. Mikhail Bakhtin, levando em conta tal caráter e relacionando a idéia de gênero com a própria organização da linguagem, afirma que o "gênero vive do presente mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário". (1997, p. 106). O filósofo russo ainda ressalta que, obra a obra, o gênero se generaliza e também se atualiza:

> Por isso é importante conhecer as possíveis fontes de um determinado autor, o clima do gênero literário em que desenvolveu a sua criação. Quanto mais pleno e completo for o nosso conhecimento das *relações de gênero* em um artista, tanto mais a fundo poderemos penetrar nas particularidades de sua forma do gênero e compreender mais corretamente a relação de

> reciprocidade entre a tradição e a novidade nessa forma (1997, p. 159).

O presente capítulo é o mapeamento de algumas das possíveis intertextualidades literárias de Patrícia Melo. O objetivo é retomar, pelo menos em parte, a tradição que influenciou seu estilo e escrita; as correntes, movimentos e autores com os quais ela trava diálogo. Não pretendo com isso inseri-la em alguma classificação em particular. Ao contrário, procuro somente evidenciar os prováveis caminhos que a levaram a suas escolhas literárias.

1.1 O romance policial

Durante longos anos – e por que não dizer, ainda hoje –, a narrativa policial ocupou as margens da literatura. A fórmula fixa e a popularidade foram os principais elementos que a levaram à categoria de subliteratura ou paraliteratura. Porém, mesmo na contramão de parte da crítica, o gênero se reciclou e vem, cada vez mais, reafirmando seu papel de crítico da sociedade.

Esse tipo de texto gira em torno de crimes e suas respectivas investigações, mas apenas isto não é o bastante. “Isto porque além da presença destes elementos é preciso uma determinada forma de articular a narrativa, de construir a relação do detetive com o crime e com a narração etc.” (REIMÃO, 1983, p. 8). O clássico desenrolar da história segue, via de regra, uma fórmula. O ponto de partida é um crime, a elucidação do caso é o que mantém a narrativa, que se encerra com a resolução do problema (REIMÃO, 1983, p. 11). De acordo com Tzvetan Todorov, o “romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta” (2006, p. 95).

A exemplo do que ocorre com antigas tradições, chegar às origens da narração detetivesca é tarefa árdua e, diria, infrutífera. Alguns teóricos tentam alcançá-las voltando-se para escritos remotos como relatos chineses do século VII sobre as investigações do Juiz Ti (Dinastia Tang). Outros estabelecem estreito relacionamento entre o subgênero e a busca de resolução de enigmas presente em obras como as de Sófocles, Shakespeare e Goethe (SODRÉ, 1978, p. 106-107).

Contudo, alcançaram-se alguns consensos que possibilitam estabelecer balizes historiográficas que não se pretendem definitivas, mas nos orientam na reconstituição do passado do romance policial. É o que faço a seguir.

1.1.1 Romance enigma

As histórias de pícaros e bandoleiros contadas nos séculos XVII e XVIII são apontadas como gérmen do romance policial. Nesse período, grande parte da população pobre hostilizava qualquer tipo de controle institucionalizado, incluindo a polícia. As aventuras de Robin Hood, que roubava dos ricos para dar aos pobres, emprestavam certo encantamento ao crime e revelavam traços de protesto social.

No entanto, no século seguinte, o brilho dos bandidos se apaga no momento em que o cidadão comum passa a figurar, lado a lado, com representantes das camadas mais ricas, como vítima desses mesmos fora-da-lei.

Nos jornais, mesmo com a resistência de alguns setores da sociedade, o crescimento da criminalidade é diretamente proporcional ao espaço reservado para as notícias dessa natureza. “O novo teatro popular e a imprensa popular eram, afinal de contas, negócios e, desta forma, por que não deveriam tentar aumentar os lucros e acumular capital, suprindo o gosto do público com histórias de arrepiar os cabelos sobre assassinatos, reais ou imaginários?” (MANDEL, 1988, p. 23).

A especulação do crime abriu caminho para Edgar Allan Poe (1809 – 1849) publicar, em abril de 1841, aquela que é considerada pela maioria dos teóricos a primeira narrativa policial. O conto “Assassinatos na Rua Morgue” inaugura as aventuras de Monsieur C. Auguste Dupin, cavalheiro francês muito culto, que, para livrar-se do tédio, dedica-se à observação e análise de tudo o que lhe chama a atenção. Sua argúcia leva-o a iniciar uma promissora carreira detetivesca ao solucionar o dificílimo caso da Rua Morgue, no qual um orangotango mata mãe e filha dentro de casa.

A história marca o aparecimento de um estilo tingido pelas idéias do Positivismo, que influenciaram fortemente o período. Segundo elas, existem leis que regem o universo do Homem e, através da observação, fenômenos e ações podem ser determinados e, conseqüentemente, controlados.

É nessa linha que seguem os chamados romances policiais enigmas, clássicos ou tradicionais, cujas representantes são histórias como as de Sherlock Holmes e Hercule Poirot. Nelas, os detetives são “máquinas de raciocinar” (REIMÃO, 2005, p. 9), prontas a flagrar qualquer detalhe. Seus métodos são exatos e precisos. Suas armas são a mente e a observação. E o desenvolvimento das investigações sempre culmina numa solução lógica e, de preferência, surpreendente. Investigam por prazer e distração, pois não são ligados a nenhum órgão oficial.

O teórico marxista Ernest Mandel vê na escolha desse tipo de detetive particular traços da burguesia da época. Essa precisava, por um lado, de um Estado forte e seus mecanismos de controle para lhe garantir segurança e assegurar a propriedade privada e, por outro, não pretendia reconhecer qualidades superiores na polícia, composta majoritariamente pela baixa classe média. “O verdadeiro herói do romance policial, portanto, tinha que ser um brilhante investigador oriundo da classe alta e não um esforçado policial” (1988, p. 37).

Outra característica é a presença de duas histórias: “a história do crime e a história do inquérito” (TODOROV, 2006, p. 96). A ação do romance se concentra na primeira (a do crime), que termina antes de a segunda começar. Nesta, por sua vez, as personagens não agem, apenas desvendam o mistério por meio de deduções quase matemáticas, além de estarem isentas de perigos e riscos.

No plano diegético, tudo o que se passa antes da investigação é alheio à narrativa e “nunca se confessa livresca” (TODOROV, 2006, p. 96), enquanto que o relato do crime, contido na segunda história, é declaradamente parte de uma narrativa, já que o narrador reconhece que vai nos contar algo. Os fatos que rodeiam o crime aparecem no romance mediados por um observador não do crime em si, mas das investigações. Vejamos o trecho do conto de Edgard Allan Poe, “Assassinatos na rua Morgue”: a “narrativa que se segue provavelmente se tornará mais clara ao leitor, se tomar em consideração os comentários e considerações que acabo de expor” (2002, p. 92).

Isso implica a exclusão de um tipo de narrador que Oscar Tacca classifica como de fora onisciente e que se porte como um autor-deus que tudo sabe (1983, p. 69). Nos clássicos, a tarefa de selecionar e relatar a maneira pela qual os detetives desvendaram o mistério fica por conta de outras personagens do texto. Essas podem se alterar na função ou podem ser personagens-narradores fixos, como, por

exemplo, o Dr. Watson para Sherlock Holmes e o Capitão Hastings para Hercule Poirot (REIMÃO, 1983, p. 31). Para esse caso, a classificação sugerida por Renato Prada parece-me funcionar, uma vez que considera a possibilidade de um narrador-testemunha direto, ou seja, aquele que "conta a história do protagonista, na qual, além disso, exerce um papel temático, mais ou menos importante que lhe permite estar 'em contato' com a diegése para, logo, referi-la" (1986, s.p.).

Outro recurso é o tom sempre memorialista, uma vez que tanto o crime quanto as investigações são acontecimentos do passado. O narrador pode adotar uma posição mais ou menos privilegiada em relação às informações e saber mais ou menos do que o leitor, mas nunca mais do que o detetive. Segundo Sandra Reimão, "a presença do narrador-memorialista como porta-voz das ações do detetive é uma das características básicas do romance enigma e é uma decorrência direta da função do protagonista" (2005, p. 9), ou seja, do detetive. Este reconstrói o crime por meio da observação de pistas e dedução de fatos, estando sempre à frente nas conclusões. Caso a narrativa fosse elaborada por essa mente, o leitor acompanharia passo a passo o detetive, quebrando a atmosfera de mistério e surpresa. Por essa razão, a identificação do leitor é muito maior com o narrador do que com o próprio detetive.

De acordo com Salvatore D'Onofrio, o fator social mais importante no desenvolvimento desse tipo de narrativa foi a Revolução Industrial, que determinou a concentração da população em cidades. O fato de as histórias policiais se passarem em grandes centros é sintomático:

> A aglomeração é propícia ao aumento da criminalidade, pois é fácil ao assassino quer a realização do crime, quer a fuga posterior, no meio da multidão de prédios e de homens. De outro lado, a luta pela ascensão social, determinada pela rivalidade de classes que induz à aquisição de bens de consumo cada vez mais modernos e caros, motiva o uso de meios ilícitos (1995, p. 168).

Raymond Willians, também pensando na relação entre a cidade e a literatura, escreve que ela se tornou, para muitos artistas, o oposto do passado bucólico associado à fé e à inocência; não só uma forma da vida moderna, mas a concretização física de uma consciência moderna decisiva (1990, p. 322). Ele

aponta que em alguns escritos de Thomas Eliot, por exemplo, é possível reconhecer "uma analogia com o purgatório" (1990, 325).

O ambiente urbano é reflexo da própria criminalidade: o grande acúmulo de pessoas em pequenos territórios com condições precárias de higiene e segurança, logo fez das cidades industriais o cenário perfeito para a proliferação de assassinos reais e ficcionais.

1.1.2 Romance policial *noir*

As mudanças sociais e econômicas ocorridas no entre e pós-Guerras transformaram as sociedades e seus meios de expressão. No universo literário, as histórias de *detetives versus mordomos* já não tinham mais lugar num ambiente onde imperava (e ainda impera) a sofisticação das armas em detrimento da articulação mental e lógica dos crimes.

Ernest Mandel, refletindo sobre a expansão criminal operada no início da década de 20 nos Estados Unidos (em grande parte estimulada pela Lei Seca), estabelece ligação entre a evolução do romance policial e a organização de uma rede de corrupção alimentada por traficantes e contrabandistas: a "maioridade do crime organizado colocou um ponto final no romance policial ambientado numa sala de visitas" (1988, p. 62).

Esse novo tipo de romance é o chamado romance negro, romance da "Série Negra", romance policial *noir* ou ainda romance americano. Criado nos Estados Unidos por Dashiell Hammett (1894-1961) e seguido de perto por Raymond Chandler (1888-1959), os primeiros textos nessa linha foram publicados no meio da década de 20 do século passado na revista *Black Mask*, uma impressão barata e de qualidade duvidosa no melhor estilo "pulp magazine".

Definido com uma série de negativas, o romance policial negro, de acordo com a linha de pensamento de Sandra Reimão (1983), caracteriza-se mais pelo que não é do que pelo que é. Seus autores parodiam[21] os clássicos, numa clara crítica ao sistema jurídico policial vigente. O próprio detetive assume a narrativa e tem

[21] A paródia é utilizada no sentido bakhtiniano do termo, ou seja, assim "como na estilização, o autor fala a linguagem do outro, porém, diferentemente da estilização, reveste essa linguagem de orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro" (BAKHTIN, 1997, p. 194).

agora a investigação como profissão e meio de vida. Cobra pelos serviços, mesmo que nem sempre aceite a remuneração ou receba de fato a quantia combinada.

O romance *noir* marca a volta do crime para as ruas, uma vez que já não havia mais meios de manter assassinos e assassinatos entre quatro paredes de uma bela casa de campo inglesa. Os cenários suntuosos dão lugar ao submundo das cidades, encruzilhadas e becos escuros. Locais onde os detetives, "durões" e sentimentais, perseguem e interrogam marginais, deixando de lado a pura análise de vestígios aliada a deduções.

Entra em jogo a exploração de elementos de ação e violência física brutal acompanhada de um discurso impregnado de gírias, palavrões e de linguagem coloquial. Mais próximos do cidadão comum, esses protagonistas-narradores vivem e expõem suas aventuras no presente. Quebram com a estrutura da dupla-história (a do crime e a da investigação), colocando a ação e a narração simultaneamente no mesmo plano, o que dá ao leitor e ao narrador as mesmas possibilidades de reflexão e engano.

Em conseqüência, não há mais garantias de imunidade e isolamento em relação às demais personagens. Além de viverem todos os perigos da investigação, não padecem mais da "abstinência sexual dos grandes detetives do romance enigma [...] satirizando os valores sociais que regem os relacionamentos afetivos-sexuais em nossas sociedades burguesas" (REIMÃO, 1983, p. 56). Envolvem-se mais com o leitor, a quem é dada chance de participar da trama e a quem algumas vezes fica a tarefa de dar o veredito final, já que não há mais a última palavra, redentora e solucionadora do enigma. Muitos casos terminam em aberto, e a punição não é certa.

Em sua grande maioria, o policial *noir* veta descrições psicológicas das personagens. Para Gérald Genette, isso é conseqüência de uma "*focalização externa*, popularizada entre as duas guerras pelos romances de Dashiell Hammett, em que o herói age diante de nós sem que jamais sejamos permitidos a conhecer seus pensamentos ou sentimentos" (1972, p. 24).

Outro que comenta o artifício é Oscar Tacca:

> A deficiência de conhecimento foi um recurso deliberadamente explorado pelo romance 'behavourista' dos norte-americanos que, confinando-se a descrições do comportamento, se abstinham de penetrar nas consciências. Abstenção, recato e inibição

> singularmente próprios para o romance policial (pense-se em Hammett ou em Chandler), que necessita sempre de uma zona de sombra e ambigüidade (1983, p. 79).

Vejamos um exemplo retirado do romance *O falcão maltês*:

> Spade ergueu-se e curvou-se em cumprimento, apontando com a mão de dedos grossos a cadeira de braços, feita de carvalho, ao lado da sua escrivaninha. A moça não tinha menos de um metro e oitenta de altura. A rampa íngreme e arredondada dos seus ombros dava ao seu corpo o feitio quase de um cone – a largura igual à profundidade – e impedia que seu casaco cinzento recém-passado caísse muito bem nela (HAMMETT, 2001, p. 8).

A estratégia é reafirmada por Sandra Reimão, que credita a escolha a uma posição de oposição ao romance psicológico, desenvolvido após a Primeira Guerra Mundial, e cujos nomes de maior destaque são Marcel Proust e André Gide. Para a autora, a ausência de detalhes sobre psiques deixa em aberto o caráter do sentimento e a personalidade das personagens. “O receptor passa, então, a ser complementador do texto, é a ele que compete, a partir de descrições objetivas, inferir o mundo psíquico dos personagens em questão” (1983, p. 59). Enfim, as deduções ficam sobretudo a cargo do leitor.

1.1.3 A primeira vítima brasileira

A estréia brasileira no gênero aconteceu numa parceria entre quatro autores. Em 20 de março de 1920, o jornal *A folha* iniciou a publicação d*O mistério*, escrito por Coelho Neto, Afrânio Peixoto, J.J.C.C. Medeiros e Alburquerque e Viriato Corrêa, que se revezavam na escrita da seqüência da história. Cada um era responsável por continuar a trama a partir do texto anterior. Publicada primeiramente em capítulos (quarenta e sete ao todo), foi editada mais tarde pela Companhia Editora Nacional (São Paulo). Medeiros e Albuquerque (que escrevia sob o pseudônimo de &) iniciou a narrativa. Criou Pedro Albergaria, personagem que por vingança mata o banqueiro Sanchez Lobo, após roubá-lo. A partir daí, a história, como era esperado, tomou rumos diversos.

Apesar do caráter lúdico, “um certo aspecto de ‘irresponsabilidade’, de ‘brinquedo’” (REIMÃO, 2005, p. 14), a narrativa não deixa de ser uma crítica à polícia e ao sistema judiciário nacional. Isso porque o assassinato de Sanchez Lobo termina sem uma solução, mesmo o assassino tendo confessado o crime. Além disso, o veredito final revela-se uma grande contradição: apesar “de declarar não ter havido morte, o júri reconhecerá Pedro Linck como cúmplice, o que lhe acarretará o contraditório papel de cúmplice de ninguém em um assassinato sem morto” (REIMÃO, 2005, p. 18).

De acordo com Reimão, o tom irônico transpassa o texto do começo ao fim. *O mistério* desvaloriza o gênero policial, no qual ele mesmo se insere; constrói uma auto-ironia em relação à própria trama e à sua forma de narração; leva à última instância o uso de referências a outras narrativas do gênero ao transformar um dos autores, Viriato Corrêa, em personagem – o advogado de defesa do assassino Pedro Albergaria (REIMÃO, 2005).

Apesar de bem recebida pelo público (estima-se que foram vendidos dez mil exemplares do livro), a experiência não teve seguidores imediatamente, fato motivado, segundo Medeiros e Albuquerque, pelo preconceito contra o gênero por parte dos intelectuais (1979, p. 209). Somente na década de 30, sob o pseudônimo de Ronnie Wells, Jerônimo Monteiro criou o detetive Dick Peter, sucesso primeiramente no rádio.

Dos anos 40 até hoje, a lista de títulos e de autores policiais cresceu: Benjamin Constallat, Aníbal Costa, Fernando Sabino, Lúcia Machado de Almeida, Luiz Lopes Coelho, Aguinaldo Silva, Marcos Rey, os próprios Viriato Corrêa e J.J.C.C. Medeiros e Albuquerque, que persistiram no gênero, entre outros. O destaque vai para o trabalho de Luiz Alfredo Garcia-Roza, tido como o principal representante do gênero atualmente. Estreou em 1996, com o romance *O silêncio da chuva*, no qual o delegado Espinosa, que lhe rendeu uma série de sucessos, já aparece.

Outra personagem marcante é o detetive particular Ed Mort. Nas aventuras desse investigador atrapalhado e mal-remunerado, o escritor Luis Fernando Veríssimo deixa transparecer seu tom cômico.

Ao lado desses, na contemporaneidade, de acordo com Sandra Reimão, os nomes da literatura policial nacional são: Bernardo Carvalho; Leandro Konder; Ruy Castro; Rubens Figueiredo; Flávio Moreira da Costa; Nani; Mario Feijó; Ana Teresa

Jardim; Carlos Alberto Castelo Branco; George Lamaziere; Joaquim Nogueira; Luiz Francisco Carvalho Filho; Sérgio Bandeira de Melo; Rubem Mauro Machado; Domingos Pellegrini; Iosif Landau; José Neumanne e Sérgio Sant'Anna. A pesquisadora ainda inclui em sua "cronologia da literatura policial ficcional brasileira" o nome de Patrícia Melo (2005, p. 58).

1.2 Romance-reportagem

Entre os romances A*cqua toffana* e *O Estrangulador da Lapa* (1976), de José Louzeiro, há um intenso diálogo. A análise dessa relação é realizada na parte III, mas, antes, julgo pertinente fazer alguns apontamentos sobre o gênero ao qual o texto de Louzeiro pertence: o romance-reportagem.

Durante as décadas de 1960 e 1970, no Brasil, o panorama político e social nem sempre harmonioso, marcado pelos conflitos de uma ditadura militar, influenciou direta ou indiretamente algumas escolhas e experimentações artísticas. O paradoxal encontro entre reportagem e romance foi, sem dúvida, uma delas. O romance-reportagem despontou como nova forma de crítica e denúncia social sob a roupagem de produto híbrido. Nos livros *Romance-reportagem:* o gênero (2001) e *Fronteiras contaminadas*: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil nos anos 1970 (2007), Rildo Cosson opera uma análise profunda e detalhada dos escritos dessa natureza e defende-os "não apenas como uma simples mistura de jornalismo e literatura, mas sim como um gênero autônomo" (2007, p. 63). E é pautada pela obra de Cosson que sigo a partir daqui.

Seguindo proposições de teóricos como Mikhail Bakhtin, Tzvetan Todorov e Constanzo de Girolamo, que relacionam a noção de gênero com a própria organização da linguagem, o pesquisador escreve que "o romance-reportagem pode ser visto como um gênero que resultou do entrecruzamento do gênero 'literário' romance com o gênero 'não-literário' reportagem" (2001, p. 32).

Inicialmente atribuído a uma coleção da editora Civilização Brasileira, o termo romance-reportagem "pretendia recobrir apenas um conjunto de obras baseadas em episódios reais, com personagens também reais e uma narrativa que adotava contornos ficcionais" (2007, p. 37). O primeiro título a ser publicado, em 1975, foi *O caso Lou*, de Carlos Heitor Cony. Porém, foi no ano seguinte que a coleção teve seu

paradigma lançado: *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia,* de José Louzeiro. Considerado pioneiro, o livro alcançou grande sucesso e serviu de inspiração para outros autores como Valério Meinel, Édson Magalhães, e Aguinaldo Silva (2007, p. 38).

O fato é que o terreno para o romance-reportagem já estava sendo preparado há algum tempo. O lugar de destaque da literatura no mundo jornalístico (seja através de contos, crônicas ou resenhas); a publicação de *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, como obra literária; além da publicação mensal da revista *Realidade* (1966), pela editora Abril Cultural, que trazia reportagens pouco convencionais e carregadas de literariedade, são alguns dos elementos que abriram portas para sua aparição.

A característica fundamental do gênero é que, a partir de reportagens ou séries delas, autores-repórteres produzem textos pautados pela verdade factual. A preocupação com tempo, datas, locais, a inserção de trechos de matérias publicadas nos jornais, entre outros recursos, surgem com a função de validar o discurso e confirmar a relação visceral do texto com a realidade. "Como é afirmado constantemente nos prefácios e nas notas de advertência, as semelhanças entre as pessoas e personagens nos romances-reportagens não são meras coincidências" (2001, p. 40). Esse tipo de texto buscava desmascarar o Brasil cor-de-rosa que se veiculava nas versões oficiais da imprensa. Por isso, nutria um desejo de veracidade e um forte compromisso com a referencialidade.

Mesmo assim, as obras constroem-se à maneira dos demais romances, o que pode levar o autor a algumas escolhas estratégicas que ferem a veracidade factual em favor do bom desenvolvimento do enredo. É o caso de alterações na seqüência dos fatos para favorecer o clímax da história – como a concentração dos crimes num só lugar – ou ainda a possibilidade de conhecermos pensamentos e sentimentos das pessoas reais transformadas em personagens (2001). Um exemplo disso são as informações dadas pelo narrador onisciente de *O Estrangulador da Lapa*: na "verdade, não era homem de preocupações, nem de temores. A própria *lembrança* de Kátia não o assustava. Muito ao contrário. *Imaginando-a* nua sobre a cama, branca e silenciosa, *tinha vontade* de beijar-lhe o corpo inteiro" (LOUZEIRO, 1981, p. 14, grifos acrescentados).

Outra particularidade é o duplo papel da sociedade: simultaneamente objeto de crítica e o grande narratário do romance-reportagem. "A denúncia é social

porque, além de se dirigir *à sociedade*, ela é, também, *da sociedade*, isto é, o narrador não tem a sociedade apenas como receptora de sua denúncia, mas também como objeto de denúncia" (2001, p. 76).

Vale ressaltar que, para Cosson, os analistas contemporâneos, ao surgimento do romance-reportagem (e de certa forma também os mais recentes), não souberam avaliar esse novo fenômeno literário. Tanto que os livros do gênero "parecem quase nada ter a dizer e a oferecer, na perspectiva dos balanços de época, para a literatura brasileira" (2007, p. 51). Além da evidente descaracterização – nem romance, nem reportagem – e da diminuição de seu valor por meio da crítica ao seu conteúdo, considerado sensacionalista, simples e previsível, a eles era (é?) atribuído, pejorativamente, o rótulo de literatura de massa, ao lado dos *best sellers* (2007).

Outro equívoco apontado por Cosson é a associação de maneira direta do surgimento do romance-reportagem com três grandes elementos: a censura promovida pelo regime militar, a corrente literária naturalista e a influência do *nonfiction novel* estadunidense. O teórico é avesso aos determinismos imediatos da crítica em geral e nega-se a reduzir o fenômeno apenas a uma relação de causa e conseqüência entre o trio censura-naturalismo-*nonfiction* e o romance-reportagem.

Numa análise mais consistente, ele conclui ser possível que o desejo de ascensão sociocultural dos jornalistas – tendo em vista que, historicamente, o jornalismo é tido "como uma espécie de estágio inicial para o aspirante a escritor" (2007, p. 95) – tenha representado um impulso maior para a "migração" desses profissionais para a literatura do que a própria censura. Isso porque, no período das primeiras publicações, a repressão já se fazia de maneira mais seletiva e menos violenta. Além disso, os profissionais mais experientes freqüentemente não se adequavam ao novo discurso jornalístico, que pautado pelos novos modelos de mercado, não comportava mais longas matérias, além de exigir resultados imediatos e produção seriada e em massa. Na busca de um jornalismo "à moda antiga", muitos viram na literatura um "meio de usar a criatividade e o senso artístico sem as constrições dos preceitos técnicos, um caminho para manter a liberdade de uma linguagem sem os manuais e uma dimensão maior para a missão de denunciar a miséria social" (2007, p. 103).

Rildo Cosson também refuta a estreita ligação entre o romance-reportagem e o naturalismo, pelo menos da maneira como foi operada até agora. Tendo como paradigma o texto de Flora Süssekind *Tal Brasil, qual romance?*, de 1984, ele

debate, e algumas vezes combate, as proposições da autora. Mesmo reconhecendo alguns traços característicos comuns - preferência por longas descrições, elementos escatológicos, predominância de temas baixos e uso de estereótipos (2007, p. 78) –, para ele, ao valer-se de obras nas quais essas características são mais flagrantes, e generalizar o repórter como herói, fazer uma leitura alegórica e empobrecedora e esvaziar a denúncia social, a crítica localizou o romance-reportagem como romance naturalista e eliminou o seu caráter híbrido. Ele figura, então, "como uma narrativa equivocada, conservadora, deslegitimada em seus propósitos sociais e literários. Uma narrativa, enfim, cuja maior relevância é repetir, na década de 1970, o baixo padrão naturalista da literatura brasileira" (2007, p. 88).

O pesquisador também desconfia do papel creditado ao romance de não-ficção no desenvolvimento do romance-reportagem.

Foi Truman Capote, em 1966, quem primeiramente declarou ter escrito um *nonfiction novel*, o livro *In cold blood* (*A sangue frio*). Grande sucesso, a obra foi traduzida no mesmo ano no Brasil. O fato de ter surgido primeiramente e o encontro de jornalismo e literatura bastaram para ligar, na opinião da crítica da época, quase inquestionavelmente, os dois gêneros tanto de forma positiva: "demonstração da capacidade nacional de produzir obras similares"; quanto negativa: "repetição de um gênero comercial norte-americano, imitação de modelos narrativos estrangeiros e testemunha de nossa dependência cultural" (2007, p. 115).

Mas, se por um lado há momentos de convergência, por outro, segundo Cosson, a influência estadunidense apontada falha em três pontos. Primeiro, no apagamento dos questionamentos que a união de jornalismo e literatura instaurada pelo gênero pressupõe. Segundo, na ausência de análises que comprovem tal influência. E, por último, falhou ao se valer de um anacronismo teórico na análise do romance-reportagem, deixando de lado a idéia de intertextualidade (2007, p. 166).

Atualmente, ainda há produção de romances-reportagens como, por exemplo, *Para sempre flamengo* (1996), de Jeferson de Andrade. Já em relação aos primeiros anos, as obras de destaque são: *Aracelli, meu amor*: um anjo à espera da justiça dos homens (1976); *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1976); *Acusado de homicídio* e *Infância dos mortos,* todos de José Louzeiro; *Porque Cláudia Lessin vai morrer* (1978), de Valério Meinel; *O crime antes da festa* (1977), de Aguinaldo Silva*; A menina que comeu césio* (1987), de Fernando Pinto.

1.3 Rubem Fonseca

Um artista de vanguarda, famoso e excêntrico, preso, acusado de assassinar brutalmente a companheira, decide narrar sua história. Seu nome é Paul Morel. Auxiliado por Vilela, um ex-delegado e agora escritor, Morel tentará pôr no papel lembranças e detalhes íntimos. Durante o processo de escrita, estabelece-se um jogo de espelhos, no qual os dois homens se reconhecem mutuamente um no outro. Em linhas narrativas paralelas, a trama mostra um universo hedonista e solitário, além de questionar a função da literatura e da própria arte.

Esse é o enredo de *O caso Morel*, primeiro romance de Rubem Fonseca, publicado em 1973, quando o autor já somava três volumes de contos. Seu trabalho de estréia, *Os prisioneiros*, de 1963, sucesso de vendas, já revelava a predileção pelos temas marginais.

Tido como um dos pioneiros a encarar de maneira direta e crua a violência e as depravações da vida urbana, Fonseca abarca a sociedade em todos os seus estratos. Socialites, artistas, prostitutas, banqueiros e mendigos figuram, lado a lado, na construção do retrato do cotidiano citadino, repleto de sordidez. No conforto de uma mansão ou direto de uma cela de presídio, as personagens são expostas, sem pudores, a sexo, pornografia, escatologia. Dissecando psicopatologias, aponta para uma evidente (e estranhamente familiar) crise de valores e miséria humana.

Dono de um estilo seco e contundente, Fonseca pertence, segundo Alfredo Bosi, à categoria daqueles "que submetem percepções e lembranças à luz da análise materialista clássica, dissecando os motivos (em geral, perversos) dos comportamentos de seus personagens que ainda trazem a marca de tipos sociais" (1994, p. 436). Tais características fizeram com que o livro de contos *Feliz ano novo* (1975) fosse proibido pelo regime militar, um ano após a sua publicação, sob a alegação de que faria apologia à violência. A polêmica gerada pela interdição, longe de afastar Fonseca do circuito literário, motivou o aumento da divulgação de sua obra.

De fato, ele foi um grande referencial tanto para escritores contemporâneos seus, quanto para representantes das gerações seguintes:

> O mestre destes autores [ficcionistas que souberam levar à literatura brasileira a modernidade agressiva e anti-retórica] é atualmente

> considerado Rubem Fonseca (n. 1925) que, desde o seu exórdio nos anos 1960, soube fixar com extrema originalidade nas suas crônicas urbanas cruéis e poéticas as variantes lingüísticas das diferentes classes sociais cariocas (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 639).

A temática da violência leva-o comumente a ser relacionado ao universo da literatura policial. Contudo Sandra Reimão afirma que "apenas nos romances *A grande arte* e *Bufo & Spallanzani*, ele se aproximará fortemente das técnicas narrativas mais clássicas do romance policial" (2005, p. 43).

Nascido em Juiz de Fora e formado em Direito, foi comissário de policia nos anos 1950 e estudou administração de empresas na New York University. A experiência como policial é algumas vezes apontada como fator de motivação para as escolhas temáticas:

> Os grandes romances de Rubem Fonseca [...] pertencem aos anos 1970 e 1980. Neles, o antigo comissário de polícia, profundo conhecedor de sua comarca fluminense, mobiliza com técnica cinematográfica detetives e policiais, assassinos e mulheres da vida, escritores e burguesas depravadas, ladrões, colecionadores de pedras preciosas e toda uma série de personagens na construção de um gigantesco mural de impacto quase televisivo (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 640).

Ocupando lugar de destaque na literatura brasileira, teve o reconhecimento maior de seu trabalho em 2003, quando recebeu o prêmio Camões pelo conjunto de sua vasta obra: *Os prisioneiros* (contos, 1963); *A coleira do cão* (contos, 1965); *Lúcia McCartney* (contos, 1967); *O caso Morel* (1973); *Feliz ano novo* (contos, 1975); *O cobrador* (contos, 1979); *A grande arte* (1984); *Bufo & Spallanzani* (1986); *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988); *Agosto* (1990); *Romance negro e outras histórias* (contos, 1992); *O selvagem da ópera* (1994); *O buraco na parede* (contos, 1995); *Histórias de amor* (contos, 1997); *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997); *A confraria das Espadas* (contos, 1998); *O doente Molière* (2000); *Secreções, excreções e desatinos* (2001); *Pequenas criaturas* (contos, 2002); *Diário de um fescenino* (2003); *Mandrake, a bíblia e a bengala* (2005); *Ela e outras mulheres* (contos, 2006); *O romance morreu* (contos,

2007). Em 1973 saiu a antologia *O homem de fevereiro ou março* e, em 2004, a coletânea *64 contos de Rubem Fonseca*.

Fonseca ainda produziu diversos roteiros para o cinema. Dentre eles estão *O homem do ano* (2003), adaptação do livro *O matador,* de Patrícia Melo; *A grande arte* (1991), inspirado no seu romance homônimo; *Stelinha* (1990), premiado no mesmo ano com o Kikito de Ouro do Festival de Gramado; e *Relatório de um homem casado* (1974).

As histórias de uma de suas personagens mais populares, o advogado Mandrake, foram transformadas em série para o canal fechado de tevê HBO. O roteiro é assinado por seu filho, José Henrique Fonseca, e o papel título é interpretado pelo ator Marcos Palmeira.

1.4 Na cena do crime: Patrícia Melo

Patrícia Melo nasceu em 1963, na cidade de Assis, interior de São Paulo. Entrou no mundo da escrita através da televisão. O primeiro trabalho realizado foi para a Rede Bandeirantes: a minissérie *Colônia Cecília*, que foi ao ar em 1989, entre os meses de julho e agosto. A trama é inspirada na comunidade anarquista de mesmo nome instalada no estado do Paraná por imigrantes italianos, no final século XIX.

Quatro anos mais tarde, voltou a abordar uma passagem histórica, mas dessa vez para a emissora portuguesa RTP1. A telenovela *A banqueira do povo*, exibida em 1993, é baseada na história real de Maria Branca dos Santos, banqueira da década de 1980, que se viu envolvida em grande escândalo financeiro por conta de seu sistema de empréstimos a juros.

Para os palcos, adaptou *A dança da morte*, de Marguerite Duras, e escreveu três peças. *Duas mulheres e um cadáver* (2001) reúne no mesmo consultório a amante, a esposa e o cadáver recém-descoberto do psicanalista de ambas. Encenada pelas atrizes Fernanda Torres e Débora Bloch, foi apresentada no Rio de Janeiro e em São Paulo. Já *A caixa* (2003) volta-se para a angústia solitária da escrita e reescrita do próprio texto. Melo declara que esse é seu trabalho mais autobiográfico. “Esse personagem sou eu" (*Folha de São Paulo*, 13/11/2003). No monólogo *A ordem do mundo* (2008), a escritora elabora uma reflexão sobre a

sociedade contemporânea através dos apontamentos da personagem Helena, pesquisadora que trabalha analisando notícias de jornal de assuntos diversos. A peça estreou em Curitiba com a atriz Drica Moraes.

No cinema, assinou os roteiros de *Cachorro!*, que integra o filme *Traição*, de 1998, no qual são mostradas três visões diferentes do adultério inspiradas nas crônicas de Nelson Rodrigues; d'*O Xangô de Baker Street* (2001), baseado no romance homônimo de Jô Soares; e as adaptações dos livros de Rubem Fonseca *O caso Morel* e *Bufo & Spallanzani* (2001).

A familiaridade com a linguagem cinematográfica e as técnicas de filmagem deixaram marcas em seu estilo de escrever para o meio impresso. Nos sete livros de ficção que publicou paralelamente aos trabalhos dramatúrgicos e televisivos – *Acqua toffana* (1994); *O matador* (1995); *Elogio da mentira* (1998); *Inferno* (2000); *Valsa negra* (2003); *Mundo perdido* (2006); e *Jonas, o copromanta* (2008) –, fica evidente a forte influência das imagens. Outros paradigmas para os romances de Melo são o ritmo vertiginoso, o vigor narrativo, a linguagem seca e a saturação do texto por outras mídias como a televisão, a propaganda e o cinema.

A obra de estréia, *Acqua toffana*, que integra o *corpus* deste trabalho, traz duas narrativas que, apesar de estabelecerem um diálogo constate, estão mais fortemente interligadas ao final pela figura do Estrangulador da Lapa. Na primeira, uma mulher decide ir até a delegacia de polícia denunciar o marido como o criminoso que ataca no bairro paulistano. A segunda história é sobre um homem que desenvolve uma obsessão em assassinar a vizinha, depois que esta quase alterou sua rotina padronizada. Em ambas, a narrativa é em primeira pessoa e os narradores-personagens fazem parte da classe média paulista.

Em 2008, o livro ganhou uma versão homônima para o teatro. A adaptação da segunda parte do romance, feita por Dani Barros (que também atua na peça) e Pedro Brício, conta a história de um burocrata sufocado pelo tédio.

Já em *O matador*, trabalho sobre o qual esta dissertação também se detém, o narrador em primeira pessoa e o tema da violência são conservados. Nele, Máiquel, jovem da periferia de São Paulo, traça um futuro turbulento e corrosivo ao assassinar um rapaz por um motivo banal.

No romance de 1998, *Elogia da mentira*, José Guber conta a própria história. Escritor inicialmente de romances policiais plagiados de clássicos, torna-se famoso ao adentrar o campo da auto-ajuda. Guber tem um caso amoroso com Fúlvia

Melissa, funcionária do Instituto Soropático Municipal, onde o escritor vai buscar inspiração para matar uma de suas personagens. A trama do romance (com inclinações metaficcionais), assim como as relações das personagens, é transpassada pela mentira e pelo humor. As cobras, sinônimo de traição, marcam presença desde a capa.

Elogio da mentira flerta tanto com a tradição do romance policial – já que mantém, além do clima de mistério e a presença de crimes, uma forte intertextualidade com grandes representantes do gênero –, quanto com a crítica, no caso, ao sistema editorial e sua sede de expansão mercadológica.

Em *Inferno*, trabalho mais denso da autora, o foco narrativo é transferido para um narrador em terceira pessoa, mas a linguagem ácida e ágil continua para contar a história de Reizinho. Morador do morro do Berimbau no Rio de Janeiro, o garoto inicia sua saga aos onze anos, quando começa a trabalhar para o tráfico de drogas. Em meio a amores e desilusões, sofrimentos e traições, a ascendente "carreira" de Reizinho leva-o ao comando do comércio de entorpecentes do morro. O livro levanta temas como corrupção policial, guerra de gangues, e, é claro, violência.

Bernardo Ajzenberg, diretor de conteúdo da *Folha Online*, escreve que, da mesma maneira que outros autores:

> Patrícia Melo caiu numa armadilha enquanto ficcionista: a de priorizar a situação social, o ambiente previamente definido, em vez de se preocupar mais com a estrutura íntima dos personagens (para emprestar uma expressão citada pelo crítico Álvaro Lins) e, a partir daí, deixar se desenvolverem o enredo e as ações sociais. Perdeu com isso em termos de arte literária. Daí os personagens de comportamento previsível, estereotipado, e os cenários pouco originais do livro (*Folha de S. Paulo*, 30/09/2000).

A avaliação negativa, no entanto, não é generalizada. O livro rendeu à autora o Prêmio Jabuti de Literatura em 2001 e Nelly Novaes Coelho escreve:

> Dotada de uma esplêndida imaginação e ampla cultura, Patrícia Melo vem-se revelando uma Sherazade às avessas; em lugar de revelar o lado maravilhoso da aventura humana, revela o seu lado terrível. Com *Inferno* (Prêmio Jabuti/2001), sua arte se confirma como uma das grandes testemunhas deste nosso tempo em mutação, no qual o belo e o horrível se confundem (2002, p. 542).

Em *Valsa negra*, Melo retoma a estratégia de deixar a narração por conta da personagem, mas segue com a violência, dessa vez, aquela de que somos capazes de ser vítima e bandido ao mesmo tempo. O autodestrutivo maestro-narrador expõe sua paranóia em relação à fidelidade da segunda esposa, Marie, violinista judia integrante de sua orquestra e cerca de trinta anos mais nova. O cerrado universo dos bastidores da cultura erudita e o das tradições judaicas são postos lado a lado numa trama que mistura ciúme, Oriente Médio, amores frustrados e música clássica.

Em 2006, o retorno de Patrícia Melo às livrarias marca também a volta de Máiquel. Em *Mundo perdido*, dez anos se passaram desde a fuga do Matador. Mesmo assim, a vontade de reencontrar Érica (namorada) e Samanta (sua filha com Cledir, ex-mulher) continua. Receber a herança deixada pela tia é o que primeiramente motiva o retorno a São Paulo; mas, uma vez na capital paulista, vai em busca das duas. Descobrir o paradeiro de Érica não é difícil, ela agora é bispa da igreja evangélica de Marlênio (pastor que a ajuda a fugir de Máiquel no primeiro romance), com quem se casou. Durante a procura, o lado sórdido do Brasil revela-se na falsificação de documentos por cartórios, no tráfico de drogas, no uso indevido dos acampamentos de sem-terra como disfarce para crimes, no desmatamento e venda ilegal de árvores da Amazônia, no uso da fé para arrecadação de dinheiro.

No caminho até Érica e Samanta, como não poderia deixar de ser, Máiquel ratifica a banalização da violência e da vida humana. Ele as encontra, contudo continua perdido de si mesmo, sozinho, desamparado, vazio.

O resgate da personagem já havia sido feito em 2003, quando a vida de Máiquel fora adaptada para o cinema em *O homem do ano*, com roteiro de Rubem Fonseca.

Em 2008, Melo lança *Jonas, o copromanta*. O livro conta a história de Jonas, funcionário da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro que costuma reescrever, com pequenas adaptações a seu gosto, obras e contos de grandes escritores. Também tem o estranho hábito de observar suas fezes para prever o futuro. Julgando ser uma prática exclusivamente sua, Jonas surpreende-se ao ler o relato da copromancia (nome da arte de adivinhação através de dejetos) num conto de Rubem Fonseca. Certo de que o autor invadira seus pensamentos e plagiara a sua vida, ele sai em busca de provas que incriminem Fonseca, sempre guiado por suas previsões copromânticas. Mais do que um jogo entre ficção e realidade, o texto

revela quão solitária e paranóica pode ser a vida quando mirada a partir de um único e perturbado ponto de vista.

Esse último trabalho, a exemplo dos anteriores, segue dividindo opiniões. *Jonas, o copromanta* aparece na seção "Os melhores lançamentos na seleção Bravo!", da revista Bravo! do mês de junho de 2008. Porém, na opinião de Alcir Pécora, professor de teoria literária da Unicamp, "seria preciso um verdadeiro milagre para que a discípula [de Rubem Fonseca] vencesse onde ele foi batido [sua fase escatológica]. Milagres, contudo, são raros. Não admira que não tenham interferido no equívoco cabal em que resultou o livro, do início ao fim (*Folha de São Paulo*, 26/04/2008).

Na mesma linha, mas dessa vez sobre a composição d'*O matador*, Karl Erik Schøllhammer acredita que o "resultado é um tipo de pornografia real – pelo caminho do jornalismo ficcional – em que *nada* faz sentido porque *nada* é percebido como limite para a articulação literária" (2000, p. 257).

Por outro lado, Nelly Novaes Coelho escreve, sobre o mesmo romance, que a gratuidade da violência se torna mais contundente "devido à linguagem ingênua, quase infantilizada, usada pelo eu-narrador (e que a escritora manipula com rara acuidade)" (2002, p. 541).

Críticas negativas à parte, o trabalho de Patrícia Melo foi bastante premiado internacionalmente. *O matador* recebeu os Prêmios *Deux Océans* (1996); *Deutsch Krimi* (1998) e foi indicado para o *Prix Femina* para Romance Estrangeiro (França e Itália, em 1996; Inglaterra, Holanda, Estados Unidos e Espanha em 1997; e Noruega em 1999). Em 1999, Melo foi incluída pela revista *Time Magazine* na lista das cinqüenta "Latin American Leaders for the New Millennium". Suas obras estão traduzidas na Inglaterra, Estados Unidos, França, Alemanha, Itália, Espanha, Holanda, Grécia, Finlândia, Noruega e China.

1.5 O diálogo de Patrícia Melo

O estudioso português Carlos Reis, em *O conhecimento da literatura*, abre espaço para a discussão do que chama "crise e relativismo dos gêneros literários" (1999, p. 284). Essa relativização estaria conectada ao processo da semiose literária bem como à própria produção de cultura, incutindo-lhes comportamentos de

autocrítica e auto-revisão. A emergência de movimentos como o modernista, por exemplo, irredutíveis aos esquemas de distribuição de gêneros dominantes, resultou numa substancial modificação das categorias convencionais. Dessas, algumas foram rearranjadas, reformuladas e outras deram lugar a novas, confirmando que "também os gêneros, indiretamente envolvidos num incessante processo evolutivo, vêm a ser entidades por natureza mutáveis ou mesmo perecíveis" (1999, p. 288).

Ao discorrer sobre o gênero lírico, Reis observa que, mesmo a poesia estando, de certa forma, livre de orientações comunicativas, é possível que haja renovação e mudanças. Assim, "o poeta adota (agora sem a coerção institucional que antes provinha de academias, preceptivas ou mecenas) determinados gêneros líricos, mas não hipoteca, por isso, a possibilidade de inovar pelo interior da tradição" (1999, p. 292).

Patrícia Melo opera como um *bricoleur*: serve-se dos instrumentos e meios oferecidos pelos clássicos e, a eles, acrescenta novos elementos e referências. Transgride e transcende a partir do que herda. Aprisioná-la (como todos os artistas) sob qualquer categoria seria reduzir o papel de sua obra. E ela mesma refuta os rótulos: "não me considero nem pop nem escritora policial" (*Folha de São Paulo,* 03/08/2003).

Mas se não os é, paradoxalmente, também não os deixa de ser por completo. Melo mantém um intenso diálogo tanto com o romance-enigma quanto com o *noir*. As características mais evidentes seriam a ambientação urbana e a exploração da violência através de crimes; a narrativa fluida, de certa forma descompromissada e despretensiosa; a leitura fácil, que pode ser feita no ônibus ou na sala de espera de um consultório médico; o enredo intrigante e bem articulado, com cadência e ritmo; e a trama que envolve o leitor do início ao fim de maneira que ele não a abandone antes de conhecer o final.

Outro ponto de ligação seria a manutenção, em *O matador*, da clássica estrutura de duas histórias – uma referente ao crime e outra à narrativa desse mesmo crime –, sendo a segunda assumidamente um relato e também o tom memorialista, apesar da mistura de tempos. Em *Acqua toffana*, a intersecção fica por conta dos detalhes e a arquitetura de planos "infalíveis" na busca pelo crime perfeito e pela impunidade.

Do policial negro, retoma a dicção cortante e áspera; o abuso da linguagem coloquial e dos palavrões; a inclinação à marginalidade; a crítica ao sistema; e ainda

traços de ironia e humor. Além disso, não há resolução para os crimes, a ação acontece diante dos “olhos” do leitor, e cenas de violência brutal são exploradas ao máximo.

Por outro lado, os valores e as relações narrador-leitor são invertidas. Desde o início é conhecida a chave do mistério, ou seja, o (suposto) assassino: Máiquel é declaradamente o Matador, Mulher apresenta o marido como o criminoso e Homem deixa muito clara a intenção de matar a vizinha. O que sustenta o enredo não é mais o *quem?,* mas o *como?* – detalhado ao estilo de programas sensacionalistas – e o *por quê?*, cuja resposta fica diluída nas divagações e teorias das personagens.

Vale comentar que, ao serem exclusivamente encarados como romances policiais, os livros de Melo acabam sendo erroneamente interpretados. Um exemplo é a avaliação equivocada do ensaísta Francisco Bosco sobre *Jonas, o copromanta.* Pautado por uma série de regras preestabelecidas que supostamente garante um bom romance policial, conclui que o romance:

> é um thriller paranóico construído como mis-en-abîme. O primeiro grande problema é que o mistério a ser solucionado não tem qualquer poder de atração, precisamente por não ser mistério algum [...] e assim o que em pouco tempo se revela é uma espécie paradoxal de thriller sem thrill, de falso enigma, de pistas sem crime (*O Estado de S. Paulo*, 1/6/2008).

De maneira geral, Patrícia Melo segue na direção apontada nos anos 1960 e 1970 por autores como Rubem Fonseca, Garcia Paiva e Flávio Moreira Costa. Distanciando-se das antigas temáticas do cangaço e das lutas baseadas na honra, vingança e retaliação – já inadequadas para complexa realidade das grandes metrópoles brasileiras -, eles participaram da vertente literária que passou a retratar esse novo momento, em que “a cidade não é um universo regido pela justiça e pela racionalidade, mas uma realidade dividida, na qual a cisão que antes se registrava entre ‘campo’ e ‘cidade’ passa a girar em torno da idéia de ‘cidade marginal’ e ‘cidade oficial’” (SCHØLLHAMMER, 2000, p. 242). É como observou Raymond Willians, no século XX, esse “caráter social da cidade – no que tem de transitório, inesperado, na procissão de homens e eventos, e no isolamento essencial e inebriante – era visto como a realidade de toda a existência humana” (1990, p. 316).

A ruptura com o pacto realista abriu as portas para a desconstrução das normas, que pode ocorrer até "por meio do recurso a sinais gráficos, figuras, fotografias, não apenas inseridos no texto, mas fazendo parte orgânica do projeto gráfico dos livros" (CANDIDO, 1987, p. 211). Mesmo datando de 1979, a reflexão de Antonio Candido sobre as mudanças literárias pós anos 1960 é muito pertinente para a compreensão das novas manifestações culturais que surgiram posteriormente. O teórico acredita estar diante de uma ficção sem parâmetros críticos de julgamento, já que está fora de questão produzir:

> a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor mas não se deixam levar com facilidade (1987, p. 214).

Dentro desse novo contexto, a violência surge não como "extravagância de gosto duvidoso ou aberração", mas sim como meio legítimo de expressão, "constitutiva da cultura nacional, como elemento 'fundador'" (SCHØLLHAMMER, 2000, p. 236).

É o que acontece, por exemplo, no romance-reportagem de José Louzeiro *O Estrangulador da Lapa*. O texto é baseado na série de assassinatos cometidos pelo criminoso de mesmo nome. A figura, recuperada em *Acqua toffana*, é duas vezes elo: entre Louzeiro e Melo, e entre as duas narrativas do romance (essa última relação será melhor estudada na parte III).

É certo que a literatura de Melo não é baseada em verdades factuais. O seu jogo entre o real e o ficcional acontece no nível diegético: é difícil mensurar quanto das notícias que aparecem no texto são reais, quanto do discurso das próprias personagens é verídico dentro da trama e até que ponto elas mesmas não poderiam ter saído das manchetes dos jornais. Todavia, na linha do romance-reportagem, a obra da autora aponta para a reflexão sobre os dramas pessoais e a maneira pela qual eles se refletem e amplificam na sociedade como um todo. Transcende o crime e focaliza a violência como fenômeno social, cultural, econômico e estético.

Dentre tudo e todos, porém, Rubem Fonseca é declaradamente aquele que mais marcou a produção de Patrícia Melo. A ligação ente os dois autores vai da troca de roteiros ao "empréstimo" de personagens. É do conto *O cobrador*, o

primeiro do livro homônimo de Fonseca, que a escritora resgata dr. Carvalho, dentista que leva um tiro no joelho do “cobrador” e quem estimula Máiquel a entrar no mundo do crime. O trecho do primeiro contacto do protagonista d*O matador* com o dentista traz praticamente os mesmos elementos do início do conto de Fonseca, além de retomar a dor de dente como fator último para o desencadeamento da violência:

> Esperei meia hora, o dente doendo, a porta abriu e surgiu uma mulher acompanhada de um sujeito grande, uns quarenta anos, de jaleco branco.
>
> Entrei no gabinete, sentei na cadeira, o dentista botou um guardanapo de papel no meu pescoço. Abri a boca e disse que o meu dente de trás estava doendo muito. Ele olhou com um espelhinho e perguntou como é que eu tinha deixado meus dentes ficarem naquele estado.
>
> Só rindo. Esses caras são engraçados.
>
> Vou ter que arrancar, ele disse.
>
> [...] Uma injeção de anestesia na gengiva. Mostrou o dente na ponta do boticão: A raiz está podre, vê?, disse com pouco caso. São quatrocentos cruzeiros.
>
> Só rindo. Não tem não, meu chapa, eu disse (FONSECA, 2004, p. 272).

> Fiquei com vergonha de abrir a boca, meus dentes todos fodidos, o dr. Carvalho, com seu jaleco branco, seus sapatos brancos, suas mãos cheirando a Lux Luxo, ia ficar enjoado de ver toda aquela podridão. [...] O dr. Carvalho bateu com o cabo do espelhinho no meu dente da frente. Como é que o senhor deixou acontecer isso com a sua boca? [...] Todos os seus dentes estão comprometidos.
>
> [...] Meu dente doía para caralho. Quanto o senhor cobra para arrancar este dente?
>
> Eu posso tratar, ele me disse.
>
> Eu não tenho dinheiro (OM, p. 30-32).

A linguagem de Melo é muito próxima à de Fonseca: ambas são diretas, repletas de expressões coloquiais e gírias. Os dois operam recortes na passagem de um trecho a outro, “saltando” ações e imprimindo rapidez e agilidade ao texto. Tal efeito se acentua com a ausência de marcação de troca de vozes. Essa característica de Fonseca, bem como a intensa relação com o cinema e os temas marginais, é transportada para a obra da discípula.

Aliás, já no romance de estréia ela faz referência ao autor através da personagem que leva uma variante de seu nome: Rubão. Tempos depois, volta a

homenageá-lo, transformando-o em personagem do romance *Jonas, o copromanta*, no qual obra e autor são as peças-chaves que desencadeiam a trama.

Melo ainda flerta com os chamados romances de formação, ou *bildungsroman*, como bem observou Maria de Fátima da Silva Pereira, em sua dissertação de mestrado. Recorrendo às definições desse tipo de narrativa, a pesquisadora afirma que "apesar de obedecer aos princípios que norteiam o romance de formação, sua [a de Máiquel] constituição ocorre de maneira negativa, ou às avessas" (2005, p. 63).

Refletindo sobre a produção pós-moderna, Tânia Ramos escreve que, a partir dos anos 1980:

> Na maioria das narrativas constata-se que, entre um passado diluído em questionamentos da década de 70 e um futuro desmistificado na década de 90, a literatura também se afirma na complicada posição de quem não mais reconhece o novo, num tempo em que não há mais formas que se cristalizem para se tornarem velhas. A literatura assim tem dialogado com a própria literatura, tudo sendo passível e possível de ser re(a)presentado: a realidade, a(s) história(s) e, especialmente, o próprio Autor (1995, p. 17-18).

É nesse contexto que Melo compõe seus escritos, reaproveitando e reconfigurando a tradição. E, em meio às tantas vozes que convida ao diálogo, consegue imprimir a sua própria.

II - FORMAÇÃO DA VISÃO DE MUNDO[22]

Você é o que você vê.
GNT, 2008, canal Globosat

A obra de arte literária é, de acordo com Antonio Candido, "o lugar em que defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo)" (1976, p. 45). Os seres humanos de que fala o autor são, na verdade, como ele mesmo observa, "seres puramente intencionais sem referência a seres autônomos; seres totalmente projetados por orações" (1976, p. 35). Trata-se, aqui, da personagem; categoria fundamental da narrativa, geralmente (mas não obrigatoriamente) representada por tipos humanos (REIS e LOPES, 1987).

Para Candido, as personagens, por serem contempladas à distância e limitadas pelo reduzido número de orações, são mais coerentes (mesmo quando incoerentes) do que as pessoas reais. Conhecemos esses "seres de papel", na expressão de Roland Barthes, através da manipulação do discurso operada pelo autor, que acentua este ou aquele ponto, dependendo das nuanças que deseja dar às personagens.

Isso não quer dizer que elas não possam ser complexas ou sofisticadas; pelo contrário, elas apenas serão sempre mais transparentes do que as pessoas de carne e osso. "No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da

[22] A compreensão da expressão "visão de mundo", nesse trabalho, é pautada pela idéia de que "todo pensamento cognitivo materializa-se em minha consciência, em meu psiquismo, apoiando-se no sistema ideológico de conhecimento que lhe for apropriado. Nesse sentido, meu pensamento, desde a origem, pertence ao sistema ideológico e é subordinado a suas leis. Mas, ao mesmo tempo, ele também pertence a um outro sistema único, e igualmente possuidor de suas próprias leis específicas, o sistema de meu psiquismo. O caráter único desse sistema não é determinado somente pela unicidade de meu organismo biológico, mas pela totalidade das condições vitais e sociais em que o organismo se encontra colocado" (BAKHTIN, 1999, p. 59).

personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser" (CANDIDO, 1976, p. 58-59).

Mesmo não pertencendo ao plano da realidade, as personagens, assim como os seres humanos reais, estão integradas "num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores" (CANDIDO, 1976, p. 45).

O pesquisador e professor baiano Muniz Sodré, em seu livro *Teoria da literatura de massa*, trabalha com a hipótese de que a literatura, a exemplo de outras manifestações artísticas, muito embora guarde uma autonomia relativa de produção em relação aos seus efeitos significativos, "não pode ser separada em nenhum instante, sob nenhum pretexto, do funcionamento da sociedade em seu conjunto" (1987, p. 17).

E nessa mesma linha, anos mais tarde, pensando sobre a relação dos contextos social e textual nos quais os discursos operam e na recepção destes, Linda Hutcheon escreve que, sob a ótica dos estudos pós-modernistas, é preciso mais do que o texto e o receptor para que o processo dinâmico de geração de sentido seja ativado: o "texto tem um contexto, e talvez a forma passe a ter sentido tanto por meio da inferência do receptor em relação a um ato de produção quanto por meio do próprio ato de percepção" (1991, p. 111).

Para analisar a maneira como as personagens de ficção Mulher, Homem[23] do livro *Acqua toffana* e Máiquel de *O matador,* ambos de Patrícia Melo, compõem suas visões de mundo, recorro, primeiramente, a um breve estudo do sujeito pós-moderno. Isso porque a reflexão sobre a formação da visão de mundo, o *Weltanschauung* de personagens de ficção leva-nos, inevitavelmente, a também refletir sobre as diferentes concepções (ou ausência delas) de indivíduo, desenvolvidas ao longo dos tempos. As relações estabelecidas pelo Homem (como sinônimo de Ser humano) entre seu universo interior e o mundo *lá fora* partem primordialmente do ponto de vista estabelecido pela sua auto-representação. É uma escolha de perspectiva, em geral inconsciente, que requer a eleição de

[23] Como explicado na Introdução, essas duas personagens não têm nome e, para fins de identificação neste trabalho, serão chamadas de Mulher e Homem.

determinados contextos ou referências como paradigma de significados e valores para suas experiências humanas.

Mudanças de pensamentos operam mudanças de representação, e, para compreendermos como nos vemos hoje, uma retomada do passado faz-se necessária. É o que passo a fazer a seguir.

2.1 Do sólido ao líquido

As noções de sociedade e Homem não são conceitos imutáveis. Ao contrário, acompanham as revoluções do pensamento operadas, algumas vezes, em escala mundial. A existência humana com toda a sua complexidade e articulações passou por diversas mudanças até ser encarada da maneira como é hoje.

Houve uma época em que o mundo era ordenado de modo divino, de maneira a não conhecer "a necessidade nem o acaso, um mundo que apenas *era*, sem pensar jamais em como ser" (BAUMAN, 1999, p. 12). Esse corresponderia ao momento histórico chamado de pré-moderno ou Idade Média. Nele, a estrutura econômica e social sustentava-se, principalmente, pelo *status* fixo, no qual a mobilidade social beirava a inexistência. A população, majoritariamente rural, instalava-se em pequenas propriedades ao redor do castelo do Senhor. A produção agrária, voltada para o consumo local, assegurava a auto-suficiência da estrutura.

Nessa sociedade baseada em funções bem definidas, o Homem não existia como indivíduo. As posições sociais, intimamente relacionadas aos meios de produção, eram heranças familiares que asseguravam a rigidez e a manutenção do sistema.

O ressurgimento das atividades comerciais e urbanas semelhantes às da Idade Antiga, no entanto, coloca essa organização em xeque. O período de transição é longo e marcado pelo fim do trabalho servil e do isolamento das unidades sociais, centralização política, crise da Igreja Católica, e, principalmente, pela substituição dos estamentos por classes sociais.

O Homem passou a ter mais controle sobre o seu destino, agora não mais ditado pelos laços sanguíneos. Trabalhar deixou de ser apenas meio de sobrevivência para tornar-se o caminho para uma vida melhor. Como comprar e vender era o trabalho da burguesia comercial, a prosperidade das feiras e o

reaquecimento das atividades monetárias foi, para esta nova classe, sinônimo de um duplo acúmulo: de riquezas e de poder. Tanto que a influência burguesa foi decisiva para a substituição do modo de produção feudal pelo modo de produção capitalista.

Para isso, uma profunda mudança no campo da representação dos sujeitos também se fez necessária, ou melhor, foi simultaneamente causa e conseqüência dessa reconfiguração. Se antes o Homem resignava-se às vontades divinas e vivia na estagnação hierárquica, neste estágio, ele se volta para si mesmo, dando origem a uma forma de pensamento individualista, "no centro da qual erigiu-se uma nova concepção do sujeito individual e sua identidade" (HALL, 2006, p. 24-25). Só assim, e devido a isso, inaugurou-se o pensamento moderno.

De fato, o momento exato dessa ruptura é de difícil determinação, mas podemos:

> pensar a modernidade como um tempo em que se *reflete* a ordem – a ordem do mundo, do habitat humano, do eu humano e da conexão entre os três: um objeto de pensamento, de preocupação, de uma prática ciente de si mesma, cônscia de ser uma prática consciente e preocupada com o vazio que deixaria se parasse ou meramente relaxasse (BAUMAN, 1999, p. 12).

Esse novo paradigma foi exigido por (e foi fruto de) muitos dos movimentos importantes no pensamento e na cultura ocidentais: a Reforma e o Protestantismo, responsáveis pelo estreitamento das relações entre Deus e o Homem com a redução da intermediação da Igreja; o Humanismo Renascentista com o antropocentrismo; as revoluções científicas que capacitaram o Ser humano a investigar e desvendar a natureza; e o Iluminismo baseado no homem racional, científico (HALL, 2006, p. 26).

Alçado ao mais alto degrau da escala hierárquica, o Homem ganhou existência pessoal e garantiu *status* de entidade maior. O indivíduo, em sua forma fixa e universal, passa a ocupar o lugar central do conhecimento e das relações, o sujeito-das-razões. "Podemos dizer que a existência é moderna na medida em que está saturada pela sensação de que 'depois de nós, o dilúvio'" (BAUMAN, 1999, p. 15). O Homem é uma unidade completa, compacta, totalitária e permanente.

A idéia de ser o "centro do universo" veio acompanhada pela ilusão de liberdade. Contudo, ir e vir, vender e comprar, ficar ou partir, dentre tantas outras

possibilidades, não fizeram com que a sociedade fosse menos segmentada: a nova ordem exigia a realocação do indivíduo nas classes, tão intransigentes como os estamentos já dissolvidos. “A tarefa dos indivíduos livres era usar a nova liberdade para encontrar o nicho apropriado e ali se acomodar e adaptar: seguindo fielmente as regras e modos de conduta identificados como corretos e apropriados para aquele lugar” (BAUMAN, 2001, p. 13). Mesmo formatados pelos códigos de classe, os indivíduos mantinham a linearidade das identidades.

Tal fenômeno sustentou-se até o momento em que o grau de complexidade das sociedades colocou em confronto as clássicas teorias liberais de governo – fundadas nos direitos e consentimentos individuais – com as estruturas do estado-nação e das grandes massas que fazem a democracia moderna pós-industrialização (HALL, 2006, p. 29). Os conglomerados empresariais, que substituíram o empreendedor individual, fizeram com que o sujeito fosse relocalizado no interior dos blocos estruturais sustentadores da sociedade. Tais articulações ofereceram uma face coletiva aos sujeitos sem excluir a idéia de indivíduo soberano.

É nesse ponto em que nos encontramos, na era da “modernidade líquida”. Esta é a conclusão do pensador polonês Zygmunt Bauman. Segundo ele, vivemos o ápice dos processos de “liquefação”, de “derretimento” iniciados pela modernidade. A meta era (e ainda é) “diluir” tudo aquilo que estivesse estagnado demais, rígido demais para o espírito moderno. Não na intenção de construir uma sociedade essencialmente diferente, livre dos chamados sólidos – representados pelas obrigações éticas e para com a família, por exemplo, e tudo mais que fosse irrelevante ou resistisse “aos critérios de racionalidade inspirados pelos negócios” –, “mas para limpar a área para *novos e aperfeiçoados sólidos*, para substituir o conjunto herdado de sólidos deficientes e defeituosos por outro conjunto, aperfeiçoado e preferivelmente perfeito, e por isso não mais alterável” (2001).

Deixamos a “modernidade sólida” para mergulharmos na sociedade “líquido-moderna”, também chamada, entre outros nomes, de segunda modernidade, pós-modernidade ou sobremodernidade. Nela os sujeitos são um *eu* sempre relativizado e deslocado; formado e transformado pelos sistemas culturais e econômicos que o rodeiam. Alegoricamente, podem ser reconhecidos como mosaicos, conjuntos de fragmentos que se reúnem para dar uma idéia de todo, mas que, vistos de perto, continuam fragmentos.

Uma das bases para a compreensão dessa mudança foram as reflexões do filósofo francês Jacques Derrida. No artigo “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas” ele escreve que à estruturalidade da estrutura sempre esteve associado um centro, uma origem fixa. Tal centro “tinha como função não apenas orientar e equilibrar, organizar a estrutura inorganizada”, mas também e, sobretudo, “levar o princípio da organização da estrutura a limitar o que poderíamos denominar *jogo* da estrutura” (1995, p. 230). A partir do momento em que a estruturalidade da estrutura começou a ser pensada, operou-se o “acontecimento de ruptura”: o centro deixou de ter uma posição natural, de ser “um lugar fixo” para ser “uma função, uma espécie de não-lugar no qual se faziam indefinidamente substituições de signos” (1995, p. 232). Sem centro ou origem “tudo se torna discurso”, sendo discurso o “sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças” (1995, p. 232).

Ao admitir não um centro fixo, mas vários deles, representados pelos discursos, temos o que Derrida chamou de descentramento: não a ausência de centro, mas a possibilidade de haver mais de um simultaneamente; interligados e atuando conjuntamente sem que um anule ou se sobressaia ao outro.

Stuart Hall, teórico jamaicano, sustentado pela idéia de descentramento de Derrida, escreve em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* que*,* mesmo questionados, cinco grandes avanços teóricos nas áreas social e de ciências humanas contribuíram para o deslocamento do sujeito cartesiano. O primeiro seriam as novas possibilidades de leitura das teorias marxistas, segundo as quais, ao colocar no centro de seu sistema as relações sociais e não a idéia abstrata de Ser humano, Marx teria desconsiderado uma essência universal de Homem (que o definiria previamente). Sem essa essência instalada em cada indivíduo, o sujeito perde o estatuto de universalidade.

As descobertas de Sigmund Freud apontam nesta mesma direção. Elas indicam que a formação de identidade, sexualidade e desejos realiza-se no bojo do inconsciente, regida por leis diversas da Razão. A identidade é constituída através da relação do *eu* com o *outro* (o conjunto de representações simbólicas fora do *eu)* e não está pronta no momento do nascimento. É preciso que seja construída ao longo do tempo através de processos inconscientes. “Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’” (HALL, 2006, p. 38).

O terceiro descentramento observado por Hall refere-se ao trabalho do lingüista francês Ferdinand de Saussure. Saussure constatou que a língua é um produto cultural social e traz em seu interior significados que transcendem as individualidades. Ao utilizar uma língua, o falante expressa seus pensamentos e também ativa todo o sistema de significados preexistentes nessa língua. Além disso, os significados não são fixos, constroem-se, à maneira da identidade, na relação com o *outro*. Não há como fechá-los, há sempre um espaço a ser preenchido.

Outro fator de abalo da unidade do Homem foi o Feminismo. Ao questionar instituições tradicionais como a família e a política, os movimentos feministas chamaram a atenção para a existência de múltiplas identidades e abriram caminho para discussões sobre gênero, raça, homossexualidade, entre outros.

O quinto seria o trabalho de Michel Foucault. O filósofo e historiador francês concluiu que, a partir do século XVII, um novo tipo de poder começou a se desenhar: o "poder disciplinar". Este é baseado na disciplina, que tem como fim principal "um aumento do domínio de cada um sobre o próprio corpo" através de uma "política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos" para fabricar "corpos submissos e exercitados, corpos 'dóceis'" (2007, p. 119).

O objetivo é manter todos os campos da vida do indivíduo (sejam eles profissional, moral, sexual, familiar, da saúde física e mental) "sob o estrito controle e disciplina, com base no poder dos regimes administrativos, do conhecimento especializado dos profissionais e no conhecimento fornecido pelas 'disciplinas' das Ciências Sociais". (HALL, 2006, p. 42).

O poder disciplinar é exercido por instituições coletivas - oficinas, quartéis, escolas, prisões, hospitais, entre outras agências responsáveis em controlar a população moderna – e, paradoxalmente, envolve em suas práticas processos que individualizam mais e mais os sujeitos. A "tática disciplinar se situa sobre o eixo que liga o singular e o múltiplo. Ela permite ao mesmo tempo a caracterização do indivíduo como indivíduo, e a colocação em ordem de uma mesma multiplicidade dada" (FOUCAULT, 2007, p. 127). É uma forma de organizar as multidões desordenadas e confusas fracionando-as, dividindo-as, isolando cada um de seus elementos para que possam ser analisados e controlados através da intervenção pontual e "compor forças para obter um aparelho eficiente" (2007, p. 138).

Esses pensamentos foram em grande parte delineados na época da "modernidade sólida" e tiveram participação direta na noção do indivíduo contemporâneo. Por outro lado, há um século, a individualização tinha um significado diverso do que tem hoje. Na "era da liquidez", os padrões são muitos e contraditórios entre si, deixando de ser referências seguras. Afinal de contas, nada é definitivo, tudo pode ser diluído.

2.2 Sistema televisivo: da coerção à sedução

Uma das grandes revoluções tecnológicas de nossos tempos foi, sem dúvida, a invenção da televisão. Esse eletrodoméstico tornou-se muito mais do que um aparelho reprodutor de imagens. No Brasil, conquistou espaço em praticamente todas as casas, estabelecimentos comerciais, locais públicos e, principalmente, no cotidiano da população. De acordo com Muniz Sodré, um dos maiores pesquisadores brasileiros na área de Comunicação, a televisão transformou-se num sistema, "uma estrutura, uma forma de saturação informacional do meio ambiente na sociedade pós-moderna, gerida cada vez mais pela tecnologia eletrônica e pela organização tecnoburocrática" (1987, p. 8-9), e engloba o rádio, o jornal impresso, os bancos de dados, os computadores, a internet, além da própria televisão.

As relações entre o homem contemporâneo e o complexo sistema televisivo é o foco principal de Sodré no livro *Televisão e psicanálise*. Para iniciar sua reflexão, ele busca nos escritos de Hegel a idéia de cultura. Segundo o filósofo alemão, a divisão do trabalho social não depende unicamente da diferenciação das técnicas produtivas. É preciso que haja a repartição e a reprodução dos modos de produção, para que o reconhecimento do indivíduo e da coletividade sejam garantidos e recebam a solidariedade da sociedade civil. Essa se relaciona com o "universal" (o Estado) através do reconhecimento, ou, como chamou Hegel, da cultura. "Essa 'submissão' não é automática: depende do consentimento do indivíduo, de seu livre-arbítrio" (SODRÉ, 1987, p. 5). É ela, a cultura, que faz com que o indivíduo ocupe e mantenha-se no seu lugar social.

O deslocamento da ética social imediata[24] para a grande empresa, o Estado-empresário, fez com que as grandes corporações que comandam o mercado monopolista fossem as responsáveis pelo fornecimento de sentido aos indivíduos, determinando-lhes tarefas e assegurando a coesão da sociedade civil através da cultura.

Sodré atribui duas grandes características a essa cultura: uma natureza psicologista, que alinha as opiniões eliminando as divergências e acabando com as posições discordantes; e uma circulação acelerada, o que implica a difusão de largo alcance de informações e idéias (1987, p. 6). Ele ainda completa que:

> Essa nova cultura precisa de uma teoria e uma prática de relacionamento com o sujeito humano compatíveis com o espírito corporativo-gerencial, que controla não por repressão ou por disciplina, mas por *sugestão* e *fascinação* (1987, p. 6-7).

Entra em cena o discurso televisivo. Nele, o real é traduzido em imagens, com a conseqüente perda de parte de sua essência. Para exemplificar, o autor recorre ao caso psicanalítico do complexo de Édipo: o filho desenvolve uma preferência velada pela mãe e uma evidente rejeição ao pai, estabelecendo um jogo de ciúme e hostilidade. O fenômeno edipiano, no entanto, não é uma experiência de vida; é "fundamentalmente inconsciente [...] não se confunde, portanto, com a realização do incesto, com a realização sexual pura e simples" (1987, p. 7). Porém, na transposição para os meios difusores, o conceito é descontextualizado, simplificado (no caso, a noção de relação sexual com os pais) e convertido em expressão imediata e direta dos fenômenos. Em outras palavras, torna-se expressão do real.

Esse processo de redução do saber científico a imagens, mais do que um exemplo da operação do macrossistema televisivo, mostra como é possível "criar" novas realidades a partir dos sistemas de comunicação. Esses servem de apoio à nova ordem cultural – moldada pelas grandes empresas – legitimando-as e perpetuando-as. Mas:

---

[24] A ética social imediata ou eticidade relaciona-se com a forma de vida de um grupo social específico (SODRÉ, 2000, p. 7).

> É preciso ter em mente que jamais lidamos com um 'real em si', independente da elaboração realizada pelos sistemas de representação socialmente gerados. O que chamamos de 'real' (o vivido, real-histórico, estrutura globalmente determinada pela História) é a resultante de um modelo de representação que o opõe a *imaginário* (para onde acorrem as diferenças projetadas do real). O real conhecido (a realidade) é algo socialmente produzido. E, assim, as realidades da sociedade industrial moderna – trabalho, transporte, habitação, lazer, educação etc. – orientam-se no sentido das representações produzidas pelo modelo dominante (SODRÉ, 1987, p. 9).

A imagem predomina nessas representações. Para explicar o fascínio do homem contemporâneo por elas, Sodré propõe uma reinterpretação do mito de Narciso. A versão original de Ovídio trata de um homem que se apaixona por si mesmo ao ver-se refletido nas águas espelhadas de uma fonte. Hipnotizado por seu reflexo, cai e deixa-se morrer afogado. O olho, e conseqüentemente o olhar, funcionam como um meio de possuir, análogo aos órgãos genitais.

Na nova leitura, Narciso mata a verdade de si mesmo (sua realidade como indivíduo concreto) e morre em sua própria imagem. É aquele que é seduzido pelo jogo ilusório das aparências e prefere a imagem de si mesmo ao seu *eu* real.

Nos estudos psicanalíticos, o narcisismo exerce importante papel na formação dos sujeitos. Baseado nas análises freudianas, Sodré escreve que a libido narcísica (distinta da sexual e tida como uma carga libidinal primitiva, subtraída do mundo para o *eu*) atua numa etapa de desenvolvimento do indivíduo auxiliando-o na construção de seu *eu*. Nas fases seguintes dessa evolução, o narcisismo toma outras posições para que o indivíduo forme seu *eu* ideal. Os estímulos para essa formação "partem de forças educativas, pais, professores, meio social (modernamente, os *mass media*), o que dá uma medida da importância da dimensão social [...] na constituição desse eu" (1987, p. 18-19).

A ampliação da relevância dos *mass media* na vida dos indivíduos deu-se com a crise dos sistemas de controle pautados pelos poderes disciplinares. De fato, eles preencheram a lacuna aberta depois que esses últimos perderam força. Mas para compreender esse processo, vejamos, antes, como eles agiam.

Uma das inovações disciplinares da sociedade "sólida" é o Panótico, figura arquitetural desenvolvida por Jeremy Benthan, através da qual é possível ver sem ser visto. Cada indivíduo permanece sozinho, perfeitamente individualizado; a

claridade, as finas divisórias e a disposição espacial dos cômodos fazem com que qualquer movimento seja notado e transformam, de acordo com Foucault, a visibilidade numa armadilha (2007, p. 166). O vigilante, escondido em sua torre, tem visão total do vigiado, que "nunca deve saber se está sendo observado ou não; mas deve ter certeza de que sempre pode sê-lo" (2007, p. 167). O dispositivo panótico é um meio de, dentre muitos outros, controlar e ordenar os detentos das prisões, isolar doentes nos hospitais, evitar a "cola" entre os alunos, o roubo e a preguiça entre os operários. "A multidão, massa compacta, local de múltiplas trocas, individualidades que se fundem, efeito coletivo, é abolida em proveito de uma coleção de individualidades separadas" (2007, p. 166).

Qualquer um, sob qualquer pretexto ou motivação, pode assumir a função de vigilante. "Quanto mais numerosos esses observadores anônimos e passageiros, tanto mais aumentam para o prisioneiro [ou para o cidadão comum] o risco de ser surpreendido e a consciência inquieta de ser observado" (2007, p. 167). Conseqüentemente, os indivíduos, ao sentirem-se constantemente sob o olhar do *outro,* passam a se autocontrolar; encontram-se "presos numa situação de poder de que eles mesmos são portadores" (2007, p. 166).

O autocontrole desencadeado pela máquina panótica ocorre simultaneamente a uma fase de desenvolvimento capitalista definida por uma moral de produção. Instituições sustentadas pela disciplina ensinam o indivíduo a conter-se para favorecer a produção e a acumulação. "As disciplinas funcionam cada vez mais como técnicas que fabricam indivíduos úteis" (2007, p. 174).

Porém, a substituição do espaço-tempo da produção mercantil, que caracterizava a cidade do século XIX, pelo espaço-tempo de reprodução de modelos serializada (que vai desde objetos até signos) nas cidades contemporâneas, fez com que os valores burgueses (calcados na família, na repressão sexual, na sobriedade), que impulsionaram o trabalho no período clássico, dessem lugar a um "hedonístico consumo de massa" (SODRÉ, 1987, p. 30). A crise moderna do sentido ocorre quando a ideologia liberal clássica – que ia rumo ao fortalecimento da família e da sociedade civil (necessários à consolidação do poder burguês) através da construção de uma cena pública vigorosa onde eram transmitidas as novas regras de relacionamento social – é reajustada ao novo momento histórico, no qual a esfera pública cede espaço para "a consciência passiva do sujeito-consumidor, confinado ao seu bem-estar 'privado'" (SODRÉ, 1987, p. 31).

A estrutura da economia capitalista utiliza a cultura como meio de fornecimento e reprodução de modelos universais de comportamento. A intenção é, através da esfera cultural, organizar os diferentes grupos sociais. A cultura passa a ser a principal ponte entre os indivíduos e as organizações monopolistas de mercado. Como produtos híbridos de entretenimento e de referências à cultura burguesa clássica os conteúdos dos *mass-media* funcionam como "dispositivos de mobilização e integração das populações [...], são dissimuladamente político-pedagógicos" (SODRÉ, 1987, p. 31-32).

Trata-se da ordem da televisão, da macrotelevisão, que, muito embora não seja o "reflexo do real", mas sim o "real do reflexo", possui efeitos de dominação reais. Por meio da macrotelevisão, o telespectador projeta sua semelhança imaginária "(algo ou alguém capaz de lhe indicar unidade e, portanto, identidade)" e submete-se a essa "forma de relação social estruturada pela organização monopolista" (1987, p. 59-60).

Sodré chama de tecnonarcisismo o narcisismo social regulado não pelo indivíduo, mas pela lei capitalista de valor. Ele é um poder, "nova forma de controle social que funciona por efeitos de fascinação, de convencimento, de persuasão" (1987, p. 60). O que se produz no vídeo sob a forma de simulacro é o desejo, constantemente estimulado e nunca satisfeito. Esse fato corrobora a ordem produtiva que visa manter a sua escalada geométrica de produção.

Nesse sentido, Bauman escreve que:

> Imagens poderosas, 'mais reais que a realidade', em telas ubíquas estabelecem os padrões da realidade e de sua avaliação, e também a necessidade de tornar palatável a realidade 'vivida'. A vida desejada tende a ser a 'vida vista na TV'. A vida na telinha diminui e tira o charme da vida vivida: é a vida privada que parece irreal, e continuará a parecer irreal enquanto não for remodelada na forma de imagens que possam aparecer na tela. (Para completar a realidade de nossa própria vida, precisamos passá-la para o videotape – essa coisa confortavelmente apagável, sempre pronta para a substituição das velhas gravações por novas) (2001, p. 99).

A televisão é um meio organizador das identidades sociais, que procura legitimar-se através da informação e do entretenimento para tentar apreender o indivíduo dentro de sua esfera privada "indicando-lhe papéis, comportamentos e atitudes que deverá assumir para atingir o reconhecimento social" (SODRÉ, 1987, p.

64). É uma forma de relacionamento e controle sociais que opera não por coerção, mas, sim por “fascinação e sedução”, como Sodré mesmo diz.

2.3 Mulher: a tevê como ponto de vista

O livro de estréia de Patrícia Melo, *Acqua toffana*, é dividido em dois; são duas narrativas simultaneamente independentes e conectadas. Os respectivos narradores-personagens e as demais personagens não mantêm, dentro das diegéses, nenhum vínculo e as tramas parecem bastante distintas. Apesar disto, ambos os textos fazem parte do todo *Acqua toffana* (não recebem novos títulos) e ao longo da leitura é possível notar um intenso diálogo entre eles.

A existência de dois núcleos narrativos diferentes pode ter sido um dos fatores que motivou Fábio Messa a escrever em sua tese de doutorado que em “*Acqua toffana* temos dois contos” (2002, p. 224). Seguindo esse mesmo raciocínio, e baseados em parte da definição encontrada no *Dicionário de Narratologia* de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, ainda poderíamos tratar os textos por novela, uma vez que o importante é que ela:

> proceda a uma espécie de concentração temática, sem divergências por áreas semânticas paralelas ou adjacentes, podendo essa concentração ser reforçada por uma estrutura repetitiva; assim a novela acaba por se distinguir da tendência para a minuciosa elaboração própria do romance e, por outro lado, da propensão bastante mais restritiva, em todos os aspectos, que afeta o conto [...] (1987, p. 295).

Neste trabalho, porém, guiar-me-ei pela visão de Nelly Coelho, para quem o livro, “embora esteja externamente dividido em duas partes, aparentemente independentes, corresponde a uma só matéria romanesca” (2002, p. 540). Isso porque as narrativas perdem muito de seu valor semântico se tomadas isoladamente. “Lidas em conjunto, ambas as situações se completam, para formar um mundo de pesadelo que, em última análise, é uma prefiguração de nosso mundo” (COELHO, 2002, p. 540).

As divergências quanto à definição do modo narrativo de *Acqua toffana* podem ser explicadas pelo próprio caráter "híbrido" e "paradoxal" da produção artística da alta modernidade:

> o pós-modernismo é o *processo* de fazer o *produto;* é a *ausência* dentro da *presença*; é a *dispersão* que precisa da *concentração* para *ser* a dispersão; é o *idioleto* que quer ser, mas não sabe que não pode ser, o *código-mestre*; é a *imanência* que nega a *transcendência*, e no entanto anseia por ela. Em outras palavras, o pós-moderno segue a lógica do 'e/e', e não a do 'ou/ou'" (HUTCHEON, 1991, p. 74).

As duas narrativas são relatos de pessoas da classe média paulistana que vivem sozinhas, isoladas. Elas evitam o contato com estranhos, transformando seus apartamentos em portos seguros (ou relativamente seguros) para suas maquinações e fobias. O elemento que vai ligá-las por completo aparece ao final: o Estrangulador da Lapa. O assassino em série não aparece como personagem de fato, mas sua onipresença costura as histórias; é a ponte entre elas.

Na primeira parte do romance, Mulher é uma jovem de vinte e dois anos, nosofóbica, ulcerosa, sem filhos, que vive com o marido Rubão num apartamento de classe média em São Paulo. Ela não trabalha, não gosta e nem vê motivos para sair de casa. Também não lhe agrada a idéia de ficar sozinha todas as noites enquanto Rubão sai para o serviço. É nessa ocasião que o seu "medo biológico" é despertado causando insônia, provocando angústias e paranóias. A espera solitária a tortura: posso "ser assassinada. Estuprada. Esfaqueada. Estrangulada" (AT, p. 10).

Todas essas informações são dadas ao delegado, diante de quem ela também relata detalhes de sua vida íntima e de seu dia-a-dia com o marido. Mulher está na delegacia para denunciar Rubão como o Estrangulador da Lapa – assassino em série que ataca mulheres no bairro paulistano de mesmo nome – e por tentar

envenená-la com *acqua toffana*: “líquido, transparente, sem sabor e sem cheiro”, uma “gota por semana faz a pessoa morrer em dois anos” (AT, p. 61). Ela explica como chegou a essa conclusão em um longo depoimento. Sua análise é basicamente apoiada em pequenos vestígios deixados por Rubão e numa série de investigações executadas por conta própria.

Apesar da impaciência do delegado com as idas e vindas da história e a falta de dados concretos que incriminem o homem, Mulher não hesita, confirmando sua teoria. Tanto empenho em prender o marido revela-se, porém, inútil: as informações oficiais adquiridas pela polícia sobre a vida de Rubão não combinam com as fornecidas pela esposa. Desmascarada, mas ainda firme em seu propósito, Mulher dispara: “Muito bem, delegado. Esqueça tudo o que eu disse sobre os crimes e me fale o que eu devo fazer para meter esse canalha na cadeia por adultério” (AT, p. 65).

O desejo de vingança é colocado acima de tudo, da verdade e da mentira, da lei e da justiça. Mulher tenta envolver a autoridade policial numa rede de intrigas, para que o marido traidor seja punido, mesmo que por motivo bastante diverso daquele correspondente ao seu “delito”.

A articulação da trama é sinal de que Mulher tem consciência de onde pretende chegar com sua história, não perde o objetivo de vista. No entanto, os mecanismos que condicionam sua fala não são tão evidentes para ela própria.

O amor de Mulher pelo cônjuge fora dissolvido pela traição, mas o seu afeto pela televisão continua intacto, transparecendo e moldando seu discurso.

Ela vive trancada no apartamento, e lá o aparelho televisor acumula funções: é companhia, canal direto com o mundo *lá fora*, fonte de segurança. O eletrodoméstico aparece como um dos itens de conforto e felicidade: gostava “de estar casada. Tinha uma casa trancada. *Tinha uma televisão*. Tinha alguém para me proteger dos assassinos” (AT, p. 22, grifo acrescentado). Está permanentemente ligado; preenche o vazio deixado pelo marido e completa o cotidiano. “Às vezes, a televisão aproveita os buracos do meu pensamento e me enfia a repórter suja de sangue” (AT, p. 28).

Ela dispensa longas horas diante da “telinha”. “Durante uma semana inteira assisti a sessão da tarde” (AT, p. 13). Ver e rever faz parte da rotina de Mulher, que constantemente assiste a filmes exibidos no cinema e na televisão. Ao todo, são citados dezesseis títulos e suas respectivas fichas técnicas (algumas incompletas), em sua maioria produções dos anos 60 e 70.

A comparação sistemática da vida com as obras de ficção – eu “queria ser como a Virginia Madsen naquele filme *The hot spot*. EUA, 1990. Direção: Dennis Hopper”. (AT, p. 18-19) – faz com que Mulher crie uma realidade paralela, pautada pelas personagens cinematográficas.

O uso de orações curtas descrevendo ações transforma a história em pequenas cenas contínuas. Desencadeia-se um processo de produção mental de imagens, no qual o leitor é quase um telespectador. Posição algumas vezes assumida pela própria narradora: “ilha de edição, Canal 8 de televisão. Programa *Fornada especial*. Madrugada quente. Uma moça está sentada com a preocupação de ocupar o menor espaço possível naquele cubículo tecnológico. Olhos verdes. *Ela sou eu*”. (AT, p. 11, grifo acrescentado).

Essa maneira de se expressar tem relação direta com o mundo imagético que cerca Mulher. Durante algum tempo, ela acompanhou de perto o trabalho do marido: editar vídeos para um canal de tevê. Desse contato direto com os meios de produção televisivo nasce uma possibilidade para tamanha familiaridade com a terminologia da área. Termos como *drop-out*[25], por exemplo, e mudanças na disposição gráfica do texto aproximam a narrativa de *scripts*:

> Leila Pois não?
> Eu Eu sou a mulher do Rubão
> Leila Perdeu seu tempo. Ele não está aqui (AT, p. 19).

Além do roteiro, ela exibe o “vídeo” de seu depoimento, lançando mão de recursos ligados, em geral, à imagem, como o *replay*, ato de repetir ou passar de novo trechos ou a totalidade de um filme, por exemplo. Na página dezessete, Mulher relata o que viu ao seguir o marido no encontro com a sua (dele) suposta vítima. Mais adiante, ela entrega uma gargantilha dourada ao delegado, que não entende a

[25] De acordo com o *Dicionario galego de televisión*, *drop-out* é a perda brusca do sinal sonoro ou visual durante a leitura da fita devido a um alteração do suporte; uma caída, um corte (2005, p. 78).

conexão entre a jóia e os crimes. Ela então *rebobina a fita*, ou mais modernamente, *volta o DVD* e repassa a cena, repetindo as mesmas palavras:

> O senhor não *viu*?
> Rubão estacionou na alameda Santos. Entrou num restaurante (péssima escolha). Sentou-se na última mesa, ao lado de uma loira. Ela era charmosa, uma das mãos ocupada com a gargantilha dourada.
> *Olha* lá a gargantilha dourada, está *vendo*? (AT, p. 23. grifos acrescentados).

O olhar é constantemente requisitado. É preciso ver:

> Rubão tem oito anos. Está sentado na poltrona, seus pés não alcançam o chão. A mãe aparece. Atrás dela, há um homem sem camisa, pés descalços. Rubão não tira os olhos da mãe. Ela beija a sua testa e diz: 'Vamos, querido'.
> O senhor *viu* aquele homem, doutor Otávio? (AT, p. 15, grifo acrescentado).

A "cena" acima é um retorno ao passado. A estratégia é encontrada tanto na literatura quanto no cinema e conhecida como analepse ou *flashback*. Nela, há um "movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, nalguns casos, anteriores ao seu início" (REIS e LOPES, 1987, p. 26). A composição é altamente visual; leitor e demais personagens precisam "ver" o que se passa.

Voltando ao pensamento de Muniz Sodré, constatamos que um forte aliado da organização monopolista das relações sociais é o simulacro – produção artificial de uma imagem "que não precisa se referir a um modelo externo para a sua aceitação, mas também não funda nenhum valor de originalidade, isto é, não se instaura como obra de arte" (1987, p. 33).

Quem abordou profundamente a questão dos simulacros foi o sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard. Comparando representação e simulação, ele escreve que a primeira parte do princípio de equivalência do signo e do real (mesmo que esta equivalência seja utópica), já a segunda parte da negação radical do signo como valor. "Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio

edifício da representação como simulacro" (1991, p. 13). Segundo ele, as fases sucessivas da imagem seriam:

> - ela é o reflexo de uma realidade profunda
> - ela mascara e deforma uma realidade profunda
> - ela mascara a ausência de realidade profunda
> - ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro (1991, p. 13).

O simulacro pode ser a duplicação do real, encobrir ou deformar esse real, ou ainda não se referir a qualquer realidade externa, mas somente a si mesmo. Hoje, a simulação é a "geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real"; opera um jogo no qual já "não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas operacional" (1991, p. 8).

A passagem da infância de Rubão (referente ao *flashback*) é inserida em vários momentos. A cada nova inserção, as ações são rearticuladas com uma quantidade maior de informações. É como se as lacunas criadas pela distância temporal fossem sendo preenchidas na medida em que ocorrem os sucessivos exercícios de lembrança. O fio da memória é reatado e o fato transparece. Eis aí a triste história de Rubão: pai mata a mãe, que mantinha caso amoroso com o irmão do marido. O filho assiste a tudo.

Entretanto, essa clarificação do passado que surge como revelação é, assim como os simulacros televisivos, uma imagem criada por Mulher sem referências externos reais. Todo o drama do filho que viu a mãe ser morta pelo pai e que serviria para explicar os instintos assassinos de Rubão cai por terra no momento em que o delegado recebe informações oficiais sobre ele: a "frase 'viveu em companhia dos avós, depois que os pais morreram num acidente de trânsito, em 77' está grifada com caneta vermelha" (AT, p. 65). A morte do casal anos atrás impossibilita a versão de Mulher, pois ela afirmava que o pai de Rubão continuava vivo.

O desenvolvimento de seu depoimento e as pistas deixadas por seu discurso mostram um jeito particular de enxergar a realidade. Para ela o mundo é uma grande simulação; parte do pressuposto de que as realidades podem ser criadas à maneira como acontece na televisão:

> A apresentadora [do programa culinário *Fornada especial*] é um monte de pano franzido, pregas, godê, tudo bata, uma gorda solta, que se comporta com muita naturalidade, cento e oitenta quilos de naturalidade. Dizem, no estúdio, que *ela não sabe fritar um ovo. Foi escolhida porque é gorda natural* (AT, p. 10, grifo acrescentado).

O fato de alguém que não sabe cozinhar apresentar um programa de culinária e convencer os telespectadores de que consegue preparar pratos deliciosos é a prova de que imagens valem mais do que fatos reais. O corpo da cozinheira, seus gestos, seu peso, sua naturalidade, enfim, sua figura visual é o que conta na persuasão do público.

Nessa linha, ela pretende, através de seu depoimento, criar uma sucessão de imagens que incriminem seu marido. Ele ser ou não ser o Estrangulador da Lapa não importa. O importante é fazer com que ele pareça a ponto de convencer o delegado de que a imagem é a realidade.

Mulher conhece os dois lados dos mecanismos televisivos; vive intensamente conectada a eles. Assimilou a ética dos *mass media* a ponto de ser um elemento desse sistema, mas não um elemento autônomo. Compartilhar dos mesmos processos não significa ter controle sobre eles. Ela os usa a seu favor, contudo, sempre reproduzindo a dinâmica esperada, ou seja, alimentando "desejos ilimitados"; nesse caso, o desejo de vingança.

A visão de mundo de Mulher parte da realidade, ou pseudo-realidade, projetada pelo macrossistema televisivo.

2.4 Homem: manias e loucuras

A segunda parte de *Acqua toffana* é narrada por Homem, que inicia a narrativa declarando: sou "pontual. Há vinte e cinco anos trabalho no cartório e nunca me atrasei um dia sequer" (AT, p. 69). Homem "honesto, casado, pai de dois filhos" (AT, p. 69), morador comum de um prédio de apartamentos de classe média em São Paulo, ele é um cidadão normal, seu vizinho, seu amigo, "escriturário, cinqüenta anos, casa a prestação, estabilidade" (AT, p. 80). Alguns dados pontuais delineiam o perfil psicológico da personagem. Homem é incapaz de amar; não se importa com a mulher nem com os filhos; suas atividades são desenvolvidas de

maneira padronizada; não usa a mesma cueca duas vezes; toma banho sempre ao acordar; deita-se às vinte e duas horas; não usa objetos de ninguém; odeia que o toquem; detesta a cor marrom e cabelos pintados de acaju; gosta de manter-se asseado, mesmo sabendo que "devia parar com essa mania de colarinho, mas existe um jeito certo de passar colarinhos e o pessoal do cartório sabe disso" (AT, p. 73).

O cotidiano de Homem seguia o compasso do relógio, quando, numa manhã, fora abordado por Célia, sua vizinha. A mulher queria saber como chegar até a avenida Rio Branco. Foi preciso mais de uma explicação até que ela compreendesse o caminho e por isso Homem quase chegou atrasado ao trabalho.

A alteração da rotina, mesmo que mínima, transtornou-o completamente. Não conseguiu dormir naquela noite e como conseqüência o atraso se consumou. As noites de insônia persistiram, e Célia passou a ser o alvo de sua ira. O desejo de matá-la o dominou; realizou-o reiteradas vezes mental e oniricamente. O vai e vem das ondas de ódio é representado pela metáfora do trem: fiquei "assustado. O trem chegando na minha cabeça, meus nervos são os trilhos. Eu fervia" (AT, p, 73). Acabar com a vizinha transformou-se em seu maior estímulo de vida. Para tanto, abandonou emprego e família em busca do assassinato perfeito.

No entanto, todo tempo, recursos e empenho revelaram-se em vão. Homem não consegue colocar nenhum de seus planos em prática. Célia continua viva, e ele termina, surpreendentemente, apresentando-se às autoridades como o Estrangulador da Lapa.

A obsessão por matar Célia é a obsessão por revelar um dom. Acredita que suas atitudes fazem parte de uma obra de arte: o "que vou contar agora vai dar a dimensão artística do meu gesto. Uma vez alguém disse que o crime está para os marginais assim como a arte está para nós. Crime é arte" (AT, p. 79).

Este "nós" indica que divide as pessoas entre não-marginais (porção na qual se inclui) e marginais (os outros). Pouco a pouco, ergue uma barreira invisível entre ele e a criminalidade. Posiciona-se acima das leis e convenções sociais, num mundo criado por ele, no qual goza de superioridade sobre os demais.

A atmosfera excêntrica, impregnada de arte, sexualidade, violência e criminalidade lembra a criada por Rubem Fonseca para envolver o escritor Paul Morel, no romance *O caso Morel* (1973). No livro, a história de Paul, preso por um crime bárbaro que não sabemos se realmente cometeu, revela o estreito limite entre

a loucura e a sanidade, o amor e o ódio, a paixão e a violência, a arte e a vida comum.

O grande número de informações que Homem fornece a seu respeito constrói esse mundo paralelo e revela a imagem de si mesmo que deseja produzir. Diversas vezes declara ser "importante falar sobre mim". Salienta que não é violento e não há nada de errado em matar Célia. Também se apressa em explicar a falta de vontade em estabelecer relações sexuais com sua "vítima":

> Estas declarações podem dar uma idéia falsa de mim. Não sou celibatário. Nunca tive problemas sexuais. Sempre me dei bem com as mulheres. Gosto de sexo. Sempre pratiquei sexo. Sexo não. Sexo só se faz com que se ama. Nunca amei ninguém. Portanto, sempre fui um copulador, um cavalo predisposto ao emparelhamento. Sou do tipo que agrada às mulheres. Elas estão sempre atrás de mim. Faço sexo em elevadores, escadas, esquinas, exijo que elas se lavem antes. Mulheres bonitas, magras, que se dobram na penetração, seios pequenos, cinturas, virilhas depiladas. Faz parte da minha rotina, desde os treze anos (AT, p. 97-98).

Tais experiências aproximam-se mais de uma projeção do *eu* idealizado do que do seu *eu* real. O que diz fazer e ter feito, com exceção da mania de limpeza, parece não combinar com o seu estilo de vida - escriturário de cinqüenta anos que chega pontualmente ao trabalho.

Mesmo assim, essa imagem artificial configura-se para ele como o reflexo da realidade. Homem vive neste plano outro, cuja representação é calcada nos ideais de felicidade veiculados pelos *mass media:* homem sexualmente ativo, poderoso, seguro de si, independente, atraente. É da certeza de superioridade e correção que partem seus valores e pontos de vista.

Bauman acredita que "a mídia fornece a matéria bruta que seus leitores/espectadores usam para enfrentar a ambivalência de sua posição social" (2005, p. 104). A maioria do público televisivo reconhece que não tem acesso ao "espaço global extraterritorial em que habita a elite cultural cosmopolita", e a eles (aos que não tiveram acesso à "versão real") "a mídia fornece uma 'extraterritorialidade virtual', 'substituta' ou 'imaginada'" (2005, p. 104). Milhares de pessoas "assistem às mesmas estrelas de cinema ou celebridades *pop* e as admiram, mudam simultaneamente do *heavy metal* para o *rap* [...] Por algum tempo,

isso os eleva espiritualmente acima do chão em que não lhes é permitido mover-se fisicamente" (2005, p. 104).

A vontade de reconstruir-se é a revelação de uma grande frustração. Durante toda a narrativa, ele procura rearranjar sua existência de maneira a substituir o que não lhe agrada pelo seu oposto: a rotina rígida pela vida desregrada; a abstinência pela orgia sexual; o ser vulgar pelo artista eternizado.

O problema surge no momento em que há o choque entre mundo idealizado e realidade concreta, na qual matar Célia não é permitido. Tenta, então, ajustá-los através de justificativas, que servem tanto como autoconvencimento quanto para sustentar a idealização. Mantém uma paranóia em arrumar álibis e disfarces para fugir da polícia. Pratica exercícios mentais, simula interrogatórios, batidas policiais, flagrantes e chega ao cúmulo de crer num pacto entre ele e a vizinha: indo "a minha casa, aquele dia, ela havia provado que queria ser minha vítima. Isso sim era importante" (AT, p. 90). Célia tornava-se assassina de si mesma, num acordo recíproco sado-masoquista, e não num ato violento.

A escolha do tipo de morte que daria à mulher também lhe consome energias. Imagina os mais diversos meios de executá-la: atropelada, esfaqueada, estrangulada, asfixiada, envenenada com *acqua toffana,* como Mulher declara que Rubão pretendia matá-la. O repertório de possibilidades é abastecido com dados científicos, leituras de bulas (desde que passou a sofrer de insônia, tornou-se ávido consumidor de soníferos) e por visitas ao Fórum da Vila Velha, onde acompanha julgamentos. "Eu estava atrás da fórmula eficaz" (AT, p. 83). E é a ciência que lhe mostra o melhor método:

> Foi num livro de medicina legal que encontrei uma boa maneira de matar Célia. [...] colocaram uma nadadora profissional numa banheira e tentaram afogá-la de várias formas. [...] quando o atacante a puxou repentinamente pelos pés, a mulher simplesmente ficou imóvel, cabeça imersa dentro da banheira. Demoraram meia hora para reanimá-la (AT, p. 84).

Decide afogar Célia em sua (dela) banheira. A aproximação da vítima dá-se por meio de um jogo de sedução baseado na tortura psicológica e no constrangimento; cria atmosferas românticas e, em seguida, trata-a com desdém. A atitude é plausível com suas teorias: todo "homem é um canalha, toda mulher é uma

estúpida. Isto é a humanidade"; a "ilógica é o segredo da conquista amorosa. [...] Quem quer uma escrava tem de esquecer a razão. Tem que ser romântico também" (AT, p. 91).

Tais pensamentos formaram-se na infância, quando julga ter conhecido as mulheres:

> Eu fiz um estágio com as mulheres. Há muitas mulheres na minha família. Sou filho e neto de costureiras. Passei a vida com aquelas senhoras imóveis diante de minha mãe, braços levantados, cheias de alfinetes, contando segredos. Conheço as mulheres. São massas sangrentas, traição e flores (AT, p. 92).

No capítulo dezoito, afirma estar num manicômio, pois se declarou louco para escapar da prisão comum. Mas sabemos que ele não cometeu de fato nenhum crime, e, assim como acontece em outros trechos, parece que realidade e fantasia se fundem.

Considerando que está internado numa clínica psiquiátrica ou instituição semelhante para tratamento de doentes mentais, é possível imaginar Homem num quarto, sozinho (na mesma situação de Mulher), tentando ordenar seus pensamentos. Ele não goza de faculdades mentais perfeitas e por isso vê o mundo a partir de uma ótica distorcida por sua própria mente. Assim, apesar da coerência de seu discurso, ele é carregado de contradições; é a projeção de como gostaria de que as coisas fossem. Sua visão de mundo parte da mistura de fatos concretos com suas paranóias e loucuras. Como fala, ora com ele mesmo, ora com um interlocutor virtual, o processo de convencimento é duplo, tenta tanto persuadir alguém de fora (o narratário, e por conseqüência o leitor) como ele mesmo. Ao final, Homem alcança a verdade, a *sua* verdade.

Na mesma linha do discurso de Mulher, é preciso duvidar de sua fala, uma vez que se contradiz constantemente. Por outro lado, ao contrário do que acontece na primeira parte do romance, a tentativa de imposição dos simulacros é feita com certo grau de inconsciência. O fato de haver dificuldades em distinguir o que é imaginário ou não e a fusão fantasia-realidade mostra que sua loucura é produto, mesmo que indireto, de sua visão de mundo; e vice-versa.

2.5 Muito prazer, "Eu sou o Matador"[26]

O matador conta a história de Máiquel, morador da periferia de São Paulo, que, depois de cometer um assassinato banal, transforma-se em assassino profissional. Ele é um jovem de vinte e dois anos, que não completou as séries regulares de ensino e que espera sempre "o pior da vida, o pior do destino, das pessoas, da natureza, do diabo" (OM, p. 17). Trabalha como vendedor numa loja de carros usados e "seria despedido em breve" (OM, p. 12), logo que descobrissem suas saídas noturnas e não autorizadas com os veículos da loja.

A narrativa começa num salão de beleza. Máiquel está lá para pagar uma aposta feita com o primo: deve descolorir os cabelos e raspar o bigode, que adotara "desde que tinha visto um filme na televisão com o Charles Bronson[27]" (OM, p. 9). O tom loiro dos fios deixa-o mais autoconfiante, e ele resolve ir fazer compras numa loja de departamentos. Lá, conhece a vendedora Cledir e a convida para sair. O flerte funciona, e os dois vão ao bar do Gonzaga, usualmente freqüentado por Máiquel e seus amigos. O novo visual surpreende e provoca estranhamento em um conhecido, Suel. Irritado com os comentários do rapaz, que simplesmente o chamou de "gringo", e tentando impressionar a companheira Cledir, Máiquel desafia Suel para um duelo.

No dia seguinte, tenta desfazer o mal-entendido, porém não encontra seu adversário. Na hora e local marcados, Máiquel aparece arrependido, mas portando uma arma e insistindo no combate, enquanto Suel, desarmado, ignora os chamados. Mesmo reconhecendo a estupidez da cena que montou, Máiquel atira e mata o rapaz pelas costas.

A partir daí, de maneira vertiginosa e inconseqüente, envolve-se numa série de desventuras. Comete assassinatos tão banais e gratuitos quanto o primeiro; torna-se matador de aluguel e sócio de uma empresa de "segurança particular", na qual gerencia profissionais como ele; mata, num acesso de raiva, a esposa (Cledir); e perde a namorada (Érica) e a filha (Samanta). Tudo para terminar foragido da

---

[26] OM, p. 92.

[27] Dono de uma longa filmografia (cerca de oitenta títulos), o ator estadunidense Charles Bronson (1921-2003) ganhou fama ao protagonizar o clássico filme *Desejo de matar* (1974). Sua personagem, Paul Kersey, é um arquiteto, que, depois de ter a mulher assassinada e a filha estuprada, torna-se uma espécie de guardião que persegue criminosos pelas ruas. Bronson ainda estrelou as seqüências *Desejo de matar 2* (1982); *Desejo de matar 3* (1985); *Desejo de matar 4* (1987); *e Desejo de matar 5* (1994).

polícia, sozinho, escondendo-se menos das autoridades do que de sua vida desorientada e sem sentido.

O livro é dividido em duas partes. A primeira mostra as dificuldades encontradas por Máiquel em manter uma vida regular e sua entrada na vida do crime, quando passa a matar delinqüentes por encomenda. Já a segunda marca a sua "profissionalização"; o momento em que sistematiza os assassinatos e começa a trabalhar sob o rótulo de empresa de segurança patrimonial em sociedade com um delegado da cidade.

Voltando ao primeiro assassinato, toda a seqüência de pensamentos que o antecede mostra que não era essa a intenção do protagonista: estava "arrependido de ter proposto o duelo, aquilo tinha sido uma bobagem, uma estupidez sem fim" (OM, p. 14). Ele sabe distinguir o que deve ou não fazer, mas não controla suas ações e principalmente suas palavras; há um descompasso entre intenção e ação, consciência e atitude: coisas "boas passaram pela minha cabeça, mas eu não disse nada disso para Cledir. Eu disse: nem fodendo." (OM, p. 15).

A falta de habilidade em expressar-se é reconhecida pela própria personagem como traço marcante de sua formação. Algo de que não poderá fugir, nem poderá negar ou muito menos impedir. Uma fatalidade:

> Na minha família, os homens não costumam chorar. Não por causa de machismo, embora sejamos machistas. Não choramos porque também não rimos, não abraçamos, não beijamos e não dizemos palavras gentis. Não mostramos nada do que acontece embaixo da nossa pele. Isso é educação. Meu avô era assim, meu pai era assim e meus filhos serão educados dessa maneira (OM, p. 18-19).

Mesmo não mostrando "nada do que acontece embaixo" da pele, Máiquel está contando sua história. Não sem uma evidente falta de controle. *O matador* é estruturado sobre dois planos diegéticos constantemente entrecruzados. O primeiro é relativo ao passado; resgata os acontecimentos ocorridos desde a primeira mudança física (descoloração do cabelo e raspagem do bigode) até o momento em que foge da polícia. O segundo figura simultaneamente como lembrança e reflexão sobre tais acontecimentos, realizadas num tempo-espaço indeterminado, já que não sabemos onde Máiquel está, nem quanto tempo se passou entre sua fuga e o início

da narração. “É bom contar estas histórias, é um jeito de lembrar que antes de ser um cachorro eu era outra coisa, eu era um homem, eu era bom” (OM, p. 80).

Ao contrário do que é esperado, a narrativa em primeira pessoa não garante a Máiquel autonomia no texto. Temos um Máiquel-personagem (aquele que vive o presente da primeira diegése) e um Máiquel-narrador (inserido na segunda diegése e que relata o passado). O tom do texto é de monólogo interior, mas Máiquel-narrador anula sua voz para permitir que Máiquel-personagem assuma a fala, através do discurso indireto livre, objetivando os fatos para tentar melhor compreendê-los. As fraturas no tempo e no espaço colocam Máiquel na posição de espectador de si mesmo:

> À noite, fiz Gorba [o porco de estimação] entrar no chuveiro comigo. *Todo rosado, engordando, está com fome seu danado?* Fritei ovos, fiz arroz, lavei a louça, varri a cozinha. Os pensamentos ruins quiseram vir, não deixei. *Cledir, Cledir, Cledir. Seria bom se ela viesse* (OM, p. 36, grifos acrescentados).

Por outro lado, em algumas passagens essa distinção não é possível: “No ônibus, a caminho do bar do Tonhão, quase vomitei na nuca do passageiro da frente. *Maldita novalgina.*” (OM, p. 15, grifo acrescentado). Nesse caso, a frase destacada pode ter sido proferida tanto por Máiquel no momento em que se encontrava dentro no ônibus, quanto ser uma ponderação do narrador.

Além disso, os vazios de marcação de mudança de voz fazem com que haja troca imediata do sujeito falante e de temporalidade. Outras personagens são convocadas a conduzir a trama. Elas ganham espaço para imprimir suas próprias palavras, possibilitando o diálogo entre elas e Máiquel-narrador, mesmo que esses não se encontrem no mesmo plano diegético:

> Arlete estava angustiada com o meu silêncio, eu não tirava os olhos do espelho.
> Ficou bom, eu disse. Eu gostei.
> Gostou dessa merda?
> Não *estava* uma merda.
> Está uma merda sim. Você está horroroso. Você não vai sair daqui desse jeito (OM, p. 10, grifo acrescentado).

O uso do pretérito imperfeito revela que a primeira frase é dita por Máiquel-narrador. Isso está reafirmado pela indicação “eu disse” após a “invasão” da voz de Máiquel-personagem – “Ficou bom”. A pergunta seguinte – “Gostou dessa merda?” – é proferida pela cabeleireira e respondida por Máiquel-narrador (mais uma vez, confirmado pelo uso do pretérito imperfeito).

Em sua dissertação de mestrado[28] sobre as marcas do narrador em *O matador*, Maria de Fátima Pereira conclui que em alguns trechos, a “mudança de voz ocorre de forma rápida e escorregadia, como se o narrador fosse tragado pela personagem e desaparecesse, dando lugar apenas ao presente, manifestado por meio do monólogo interior” (2005, p. 51).

Há ainda interferências de outras naturezas. Trechos publicitários, *jingles*, comerciais e músicas se misturam aos pensamentos da personagem, formando uma única estrutura confusa e caótica:

> Cledir soluçava, implorava, não faça isso, não estrague sua vida. Tudo bem, Cledir, não precisa chorar, você tem razão. Apartamento com dois dormitórios, sem entrada, aproveite. Não vou duelar. Móveis para cozinha. Vou me casar com você. Tudo para seu lar (OM, p. 15).

A falta de autonomia emocional também se reflete na linguagem; impulsos desgovernados transparecem no texto e quanto mais tensa a situação, mais o discurso se torna descontínuo e entrecortado:

> bando de porcos esfomeados, cortar, o Mappin paga bem, ela disse, a faca, espetar com o garfo, mas é difícil segurar as pontas, disse Cledir, essa casa, a faca, mastigar, essa casa é da minha mãe, engolir, mudamos para cá, garfada, mudamos para cá com tudo mobiliado, agora, imaginem se a gente tivesse que pagar aluguel? (OM, p. 82).

Na passagem, Cledir decide comemorar o aniversário de Máiquel com um jantar. Ela convida um casal de amigos e assa Gorba, o porco de estimação do marido. Ao perceber que a refeição consiste no amigo, ele fica desconcertado. À medida que o animal é devorado sua indignação aumenta. Palavras como “faca”,

[28] Ver nota 1, página .8.

“cortar” e “espetar” surgem no meio da conversa, indicando que, na mente de Máiquel, a fala da esposa misturava-se a pensamentos violentos.

Neste caso, Máiquel consegue se conter, diferentemente do que acontece quando Érica decide não mais ficar com ele:

> Fiquei tão desesperado, comecei a correr, correr, vou correr até morrer, pensei, até explodir, até voar, e corri, e cheguei em casa e me tranquei no quarto e cheirei, a Cledir começou a bater na porta, abra, coloquei a cômoda para bloquear a entrada, abra, abra a porta, abra essa porta, abra essa porta, abra essa porta, abra essa porta, abri, ela começou a berrar comigo, eu ouvia tudo, entendia tudo, ela estava assustada, o ódio começou mesmo na boca e explodiu no cérebro e explodiu nas minhas mãos e eu apertei o pescoço de Cledir, apertei, apertei, apertei e só parei quando ouvi o osso do pescoço se partir (OM. p, 117).

Aqui, a estrutura textual compactua com a incontinência emocional. O longo período, composto quase em sua totalidade por uma justaposição de verbos, mostra uma sucessão de ações em ritmo acelerado. Da mesma maneira, o impulso desenfreado de Máiquel faz com que ele “atropele” tudo o que lhe aparece à frente. Não há pausas ou tempo para reflexão; pára apenas no ponto final da vida de Cledir.

Toda essa falta de ordenamento mental também faz com que Máiquel não consiga manter o foco por muito tempo:

> Nós estamos muito satisfeitos com você, ele disse, muito satisfeitos mesmo, esse rapaz esse Conan[29], esse ladrão roubou carro de muita gente aqui no bairro. Bar de mogno, mesa de jantar de mogno, estante de mogno, gostei. Roubou o carro do doutor Ricardo. Do doutor Marcelo. Quadro de flores, adorei. Do doutor Pedro, do doutor José Carlos. Quadro de cavalos, adorei. O dono da farmácia ali da esquina, como é que chama aquele cara? Flores secas, adorei. Pistache. Roubou o carro dele também. Pato de madeira, o dr. Carvalho queria conversar comigo, *mas eu só conseguia ouvir pedaços de frases* (OM, p. 101, grifo acrescentado).

E é justamente desta maneira que Máiquel assimila o universo ao seu redor: aos pedaços. A partir de informações fracionadas, trechos de notícias da tevê e do

---

[29] É possível que o apelido tenha relação com a figura de Conan, o bárbaro, guerreiro nascido no reino da Ciméria que enfrenta bestas ferozes de todas as espécies em batalhas sangrentas e seduz as belas donzelas que encontra pelo caminho. Criada em 1932 pelo escritor texano Robert E. Howard, a personagem protagonizou primeiramente contos de fantasia heróica. Anos mais tarde, ganhou uma versão em quadrinhos e, no cinema, foi duas vezes interpretada por Arnold Schwarzenegger em *Conan, o bárbaro* (1982) e *Conan, o destruidor* (1984).

jornal, versos musicados, propagandas, *jingles* publicitários, citações de livros sem autor, cenas cinematográficas, forma suas opiniões e teorias. Como num caleidoscópio, combina-as e recombina-as em sua mente, criando, a cada novo giro, uma imagem diferente.

O contato com todos esses elementos tem ligação direta com o ambiente urbano que o cerca. A metrópole cosmopolita transformou-se num "shopping gigantesco". Essa é a constatação de Beatriz Sarlo sobre a cidade de Buenos Aires, mas, acredito, que ela se aplique a São Paulo. A teórica argentina escreve que os cartazes publicitários são de todos os tamanhos e ocupam todo e qualquer espaço: "Praticamente não há um só lugar no qual o mercado não tenha plantado sua retórica: em Buenos Aires [assim como em outros grandes centros], o discurso publicitário é multicolorido, persistente e ininterrupto" (1997, p. 48) e também lhe fornece ideais de comportamento e estilo de vida:

> O dr. Carvalho me deu um espelho para mostrar o dente obturado. No lugar do buraco havia uma massa cinzenta. Muito bom. Se ele não estivesse ao meu lado, eu ia gargalhar que nem aquele cara da propaganda de uísque. Gosto daquele cara, aquela calça de pregas, aquela loira que ele fica beijando. Gosto daquela casa, daquela música, aquela festa, pessoas bebendo e se divertindo e eu completamente sem dinheiro, um monte de cheques sem fundo, seu nome está sujo na praça, eles me disseram (OM, p. 43).

Ao lado da intensa vivência urbana, Érica – com o seu almanaque, observações e conclusões – e o sistema de comunicação de massa são as grandes fontes de conhecimento de Máiquel. É através do que os *mass media* veiculam que consegue levantar questões como atentados terroristas, acidentes aéreos, falar de lugares que provavelmente não sabe onde ficam e nunca vai conhecer de fato. Porção a porção Máiquel conhece (e reconhece) o mundo e suas desgraças:

> Eu leio no jornal aquelas coisas todas, Iraque mantém movimento de tropa, refugiados fogem do Burundi para o Zaire, nada disso acontece comigo. Eu não estava no atentado que matou vinte e duas pessoas em Tel Aviv. Eu não vi a guerra do Vietnã, eu não fui exterminado pelos policiais assassinos do Rio de Janeiro, mas quando eu vejo essas notícias na televisão, eu digo, eu conheço essa merda, eu sei como é o sangue desses garotos da Ruanda que aparecem nos braços das enfermeiras voluntárias, eu sei o que eles

> sentem. Eu conheço a dor. Eles querem escapar dos atacantes hutus, diz o apresentador. Eu também quero fugir (OM, p. 79).

Máiquel vive de frações contraditórias e descontínuas: é casado com Cledir; namora com Érica; freqüenta o bar do Gonzaga; janta em restaurantes caros; é herói; é matador cruel; é o "Cidadão do Ano"; é o criminoso das manchetes dos jornais. A noção de totalidade se inviabiliza, já que tudo (e ele mesmo) é compartimentado. Sua vida é feita de pequenas peças irregulares que tentam se encaixar, em vão.

De fato, é ao longo da narrativa, e através dela, que ele procura delinear sua autoconsciência. Resgatar a sua história é simultaneamente a tentativa de estabelecer uma unidade e de encontrar uma razão para continuar vivendo.

A fragmentação de Máiquel, da mesma maneira que a loucura de Homem e o desequilíbrio de Mulher, é causa e conseqüência de sua visão de mundo fragmentada e incompleta.

2.6 Três visões diferentes

Após analisar cada uma das personagens, é possível que alguns paralelos entre elas sejam estabelecidos. Mulher, Homem e Máiquel são como uma "colcha de retalhos": compõem suas visões de mundo a partir da acumulação de imagens, dizeres alheios, relatos, trechos de livros, bulas de remédio, pedaços de filmes. São fragmentados cada um a sua maneira, sendo Máiquel o caso mais extremado.

Também o ato de narrar não lhes é gratuito; não contam suas histórias por passatempo ou distração. Elas estão em busca de algo: querem estabelecer contato com o *outro*, este ser tão externo e, ao mesmo tempo, tão significativo.

As idéias só se realizam na interação com o *outro*. Esse é o raciocínio de Bakhtin que, em sua análise da obra dostoievskiana, conclui que Dostoiévski compreendeu profundamente a natureza dialógica do pensamento humano. Segundo o teórico, ele:

> conseguiu ver, descobrir e mostrar o verdadeiro campo da vida da idéia. A idéia não vive na consciência individual isolada de um

> homem: mantendo-se apenas na consciência, ela degenera e morre. Somente quando contrair relações dialógicas essenciais com as idéias dos *outros* é que a idéia começa a ter vida, isto é, a formar-se, desenvolver-se, a encontrar e renovar sua expressão verbal, a gerar novas idéias. O pensamento humano só se torna pensamento autêntico, isto é, idéia, sob as condições de um contato vivo com o pensamento dos outros, materializado na voz dos outros, ou seja, na consciência dos outros expressa na palavra. É no ponto desse contato entre vozes-consciências que nasce e vive a idéia. (1997, p. 86).

É justamente esta vontade de dialogar, de colocar as idéias no campo de expressão e manter contato com o *outro* que impulsiona as três narrativas. Os narradores precisam falar. Mulher vai até a delegacia concretizar verbalmente sua teoria. Somente ela (dentre os três) faz uso do diálogo como meio direto de comunicação dentro da própria diegése. Posiciona-se frente a frente com seu interlocutor e diante dele sustenta sua idéia. Mas apenas externar tal idéia não é suficiente, é preciso receber uma resposta. Seu discurso é de convencimento e persuasão, quer que a pessoa real do delegado acredite em sua história.

Homem também deseja convencer o *outro*. Seus argumentos são estratégias para sustentar a imagem ideal que criou de si. Ele crê nessa imagem, e o *outro* também precisa acreditar. Diferentemente de Mulher, o narratário de Homem não está dentro da diegése; é um ser virtual. Seu discurso endereça-se a alguém não definido, mas que ele sabe que o julga e de quem também espera uma resposta.

Da mesma maneira, Máiquel dirige-se a um *outro*: um outro de si mesmo; tenta, mesmo que hesitante e impreciso, falar para si mesmo. Através de um jogo de espelhos, tenta se reconhecer no próprio reflexo. Narrar é um ato desesperado para se encontrar, uma forma de autoconhecimento. Por isso constrói a narrativa mais honesta; não tenta ludibriar o leitor com falsas afirmações, muito embora haja contradições, esquecimentos e interferências externas. As memórias funcionam como caminho para o seu *eu*. Expõe seus sentimentos, medos e angustias menos dissimuladamente, tanto que revela seu nome.

As três perspectivas de mundo, apesar de distintas, são deformantes e revelam um universo íntimo deturpado e caótico. Mulher, Homem e Máiquel são frustrados e possuem um imenso vazio interior que não se preenche. O anseio pelo diálogo nunca se concretiza; a troca com o *outro* não acontece. Ao contrário, as personagens enxergam-se cada vez mais isoladas.

III - PERSONAGENS MARCADAS PELA VIOLÊNCIA

Sentindo o sangue na garganta
João olhou pras bandeirinhas
E o povo a aplaudir
E olhou pro sorveteiro
E pras câmeras e a gente da TV que filmava tudo ali
E se lembrou de quando era uma criança
E de tudo o que vivera até ali
E decidiu entrar de vez naquela dança
- Se a via-crucis *virou circo, estou aqui.*
Renato Russo, Faroeste caboclo, *1987.*

Segundo Carlos Alberto Messeder, hoje, no Brasil, a questão da violência, além de ser uma dimensão muito evidente do cotidiano social, é um dado fundamentalmente importante para que a dinâmica cultural do país seja compreendida. A presença da violência em todas as camadas sociais (incluindo as de média e alta renda), somada às freqüentes "explosões de violência" e suas respectivas veiculações através dos *mass media*, fazem com que seja difícil deixar de ver a violência como um fato social e cultural com diferentes e diversas formas de manifestação. Trata-se de "uma violência que *surpreende*, que parece vir *de toda parte*, poder atingir os mais diferenciados segmentos sociais e acontecer em praticamente qualquer contexto" (2000, p. 121).

A violência apresenta-se como um fenômeno complexo e de múltiplas aparições e, por isso mesmo, permite diversas abordagens. Cada uma delas leva a caminhos distintos, mas que, nem por isso, deixam de se cruzar. Ao contrário, os pontos de intersecção são inúmeros e, em alguns momentos, as trilhas chegam a confundir-se. A proposta de estudar a relação entre personagens e violência sugere,

então, antes de tudo, que se estabeleçam limites e, desde logo, cabe a indagação: de que violência estamos falando?

No livro *O que é violência?,* Nilo Odalia, procurando "sistematizar algumas reflexões sobre um mundo violento" (2004, p. 7), e não estabelecer uma tipologia, divide a violência em cinco grandes categorias. A primeira é relativa à violência original, aquela praticada pelo primeiro homem que, em busca de proteção, fez de um osso sua arma. Ela também está relacionada à expulsão de Adão e Eva do Paraíso. O castigo é um ato violento se a violência for associada à privação de qualquer tipo (da vida, dos direitos). Deus privou-os de seus direitos e privilégios, fazendo com que reconhecessem, além da superioridade e autoridade divinas, a existência do Mal. Esse pensamento, no entanto, pode levar a conclusões bastante subjetivas e, por isso, é difícil compreender a violência "como uma relação, um ato, claros e transparentes em si mesmos" (2004, p. 22).

A segunda categoria é a da violência institucionalizada. Com raízes muito antigas, esse tipo de violência vem sendo perpetuado e reproduzido por estruturas sociais que o legitimam. Nasce da (e é sustentada pela) crença na naturalidade da desigualdade entre os homens. É aquela violência que estamos acostumados a sofrer e até mesmo esperamos sofrer pelo simples fato de que será assim "enquanto o 'mundo for mundo'" (2004, p. 30). Ela carrega a idéia de que se localiza fora do campo de ação e do controle do Homem, e são "os hábitos, os costumes, as leis, que mascaram, que nos levam a suportá-la como condição inerente às relações humanas e uma condição a ser paga pelo homem por viver em sociedade" (2004, p. 30).

Mesmo afirmando tratar-se toda violência de uma violência social, Odalia reserva esta denominação especificamente para os atos violentos que "ou atingem, seletiva e preferencialmente, certos segmentos da população – os mais desprotegidos evidentemente –, ou, se possuem um alcance mais geral, são apresentados e justificados como condições necessárias para o futuro da sociedade" (2004, p. 38). Aqui, ele se refere, generalizadamente, à implantação de políticas públicas que privilegiam a solução de problemas econômicos (como controlar as taxas do dólar e salvar bancos da falência) em detrimento dos mais diretamente sociais e educacionais (melhoria das escolas e da qualidade de vida da população mais carente).

Outra categoria é a violência política, na qual o autor inclui assassinatos políticos, invasões a países estrangeiros, seqüestros e desaparecimentos, fraudes eleitorais, leis que dificultam ou impedem a organização sindical, atos terroristas. Ela também configura-se num ideal de dominação cuja face mais perigosa é aquela que se infiltra nos processos sociais sorrateiramente: "é a ideologia de dominação que se consome lentamente, em doses pequenas e contínuas, e que tomam formas próximas do nosso cotidiano" (2004, p. 55). Esse processo hoje conta cada vez mais com o amparo do poder de dissuasão e convencimento dos *mass media*, principalmente o da televisão:

> Afinal, quem, no dia-a-dia, vende a calça que uso, o cigarro que fumo, a pasta de dente que utilizo, o apartamento em que moro, que me aconselha como investir o dinheiro, acaba, naturalmente, por dizer-me, também, o que devo pensar, o que devo fazer, como devo agir em tais ou tais situações, numa palavra, determinando meu comportamento não apenas como consumidor, mas, sobretudo, como cidadão (2004, p. 60).

Por último, Odalia subdivide a violência política e apresenta a revolucionária. Essa, como o próprio nome diz, liga-se diretamente às revoluções, ou seja, "toda transformação que afeta de maneira essencial as estruturas sociais, econômicas, políticas e culturais, de uma sociedade" (2004, p. 64). Como o resultado de muitas manifestações, violentas ou não, necessita de distância temporal para ser medido, o uso da força para a obtenção de reivindicações não pode ser tido como violência revolucionária no momento em que ocorre. Em conseqüência, distingui-la não é tarefa fácil, é preciso o aval do tempo, além de uma análise histórica, que pode, muitas vezes, não ser consensual.

Muniz Sodré, no livro *O social irradiado*: violência urbana, neogrotesco e mídia, apresenta duas formas mais gerais de violência. A primeira (muito próxima da violência institucionalizada de Odalia) seria a "*violência invisível*, *violência institucional*, ou *estado de violência*" (1992, p. 11), ou seja, aquela imposta pela ordem social e articulada pelos mecanismos sociais e pelas estruturas do Estado. A segunda é a chamada *violência anômica*, "entendida como a ruptura, pela força desordenada e explosiva, da ordem jurídico-social, e que dá lugar à delinqüência, à marginalidade ou aos muitos ilegalismos coibíveis pelo poder do Estado" (1992, p. 11).

Apenas esse breve esboço sobre o tema mostra que, além de múltipla, a violência é multiplicável e teria tantas acepções quantas as experiências vividas individual e coletivamente pelos sujeitos. O *corpus* de pesquisa do presente trabalho dá margem à exploração da violência sob várias perspectivas. Porém, ela será entendida de maneira estrita como o uso da força para causar prejuízo físico a outra pessoa.

Parto da idéia principal de que cada personagem estabelece um tipo diferente de relação com a violência; o envolvimento, a consciência e até mesmo a efetivação dos atos violentos não são semelhantes. Ainda assim, e também por isso, ela é um dos elementos que unem Máiquel, Mulher e Homem e contribui para a maneira tóxica de absorverem o mundo.

3.1 Estrangulador da Lapa: celebridade instantânea

Entre os meses de outubro e novembro de 1962, a população do Rio de Janeiro, em especial a do bairro da Lapa, foi aterrorizada por uma série de assassinatos brutais. Neles, as vítimas foram sufocadas até a morte enquanto mantinham relações sexuais com o assassino. Destaque nas manchetes dos principais jornais, o autor dos crimes ficou conhecido como o Estrangulador da Lapa e continuou agindo até o dia 17 de novembro, quando foi preso na cidade mineira de Pedra Azul, onde tentava seqüestrar uma garota. Réu confesso, João dos Santos afirmou ter assassinado cerca de onze pessoas. Considerado louco, averiguou-se, tempos depois, ser ele foragido do hospício da Cidade Alta, em Salvador, Bahia.

Essa história real e sua cobertura jornalística foram o embrião do romance-reportagem *O Estrangulador da Lapa*, do escritor e jornalista José Louzeiro. O texto aborda seis dos onze assassinatos, além da tentativa de seqüestro. Ele é estruturado em seis capítulos concisos, nomeados, em geral, com o nome da vítima à qual o relato se refere, e um aposto – “Marli, a Engole-Homem” (1981, p. 13). A primeira informação, porém, impressa acima dos títulos, é o dia, o mês e o ano do acontecimento. A disposição desses dados remete a páginas de jornal: a data na parte superior seguida da manchete.

A história de João dos Santos é contada a partir da visão de um narrador onisciente. No primeiro capítulo, após uma noite de observações, ele decide abordar

Kátia Regina, garota de programa muito popular e conhecida por sua libido insaciável. Convida-a para jantar, mas antes alugam um quarto de hotel barato. Esta seria a última vez que Kátia Regina sairia com alguém:

> Teve inexplicável pena de Kátia Regina quando as mãos dela se fecharam no seu pescoço e ela ainda sorriu e gemeu docemente, o corpo inteiro tremendo de gozo. Lamentou o jantar que não teria nunca, pronunciou palavras que ele próprio não entendia, os braços de Kátia querendo alcançá-lo, os dedos ferindo-lhe músculos do estômago e do peito, uma certa dor o invadindo. Só então pôde derramar-se livremente na mulher que estrebuchava de prazer e de morte (1981, p. 11).

No auge do prazer, João envolve o pescoço da companheira com as mãos e, com pena, a estrangula. Da mesma maneira ocorrem os demais crimes: primeiro flertes de ambas as partes, consentimento na relação sexual (nunca estupro) e morte associada ao gozo. Apenas esses dois elementos juntos o satisfazem; matar é um estímulo sexual, a única forma de atingir o prazer pleno. E em sua loucura, também as vítimas precisam e buscam tais sensações. Seus atos, longe de serem cruéis ou errados, servem para libertá-las de suas vidas medíocres e conduzi-las à eterna beleza e satisfação:

> Jamais conseguiriam entender que, após tantas horas de prazer, seria desumano deixar Miss Lapa entregue à sua própria sorte, arriscando-se naquele rebanho de lobos.
>
> Na verdade, ninguém se prostrou diante de Kátia Regina como ele. Ninguém soube admirar-lhe a beleza, nem arrancar tanto gozo.
>
> [...] *Kátia Regina morreu de amor* (1981, p. 15, grifo acrescentado).

O livro de José Louzeiro transformou a pessoa real João dos Santos (aquela que fazia parte das matérias jornalísticas) em personagem. Ao assumir um lugar dentro da diegése, ele passou a ser uma entidade ficcional e seus pensamentos, desejos e delírios ficaram expostos à onisciência do narrador. Foi possível revelar as motivações e razões do assassino, e os crimes passaram a ter explicações de certo modo plausíveis: a insanidade do criminoso. No romance-reportagem ele é mais João dos Santos do que Estrangulador da Lapa.

Reaparecendo no romance *Acqua toffana*, ele volta exclusivamente às páginas dos jornais. Rearranjado no tempo e no espaço – é transportado do Rio de Janeiro da década de 1960 diretamente para o bairro paulistano da Lapa nos anos 1990 –, passa a ser apenas um assassino sanguinário e perde o *status* de personagem sem sair de cena: é, ao mesmo tempo, ausente e ubíquo. Apesar de não surgir de fato em nenhum momento, no livro de Patrícia Melo, o Estrangulador da Lapa é responsável pela conexão mais explícita entre as duas novelas e fundamental para o desenvolvimento e o desfecho das tramas.

Na primeira parte do livro, é a culpa e a conseqüente punição destinada ao assassino que fazem com que Mulher recorra a sua figura. Diante do delegado, ela insiste que Rubão é o Estrangulador da Lapa, informação que acaba não se comprovando. Mas se, por um lado, sua acusação é caluniosa, por outro, é baseada em verdades factuais dentro da diegése. Nomes, locais, e até mesmo detalhes de como as vítimas foram mortas conferem com os fatos.

Isso é possível porque ela, assim como grande parte da população, acompanhava os capítulos deste *thriller*, disponíveis na tevê e nos jornais. Bastava ir até a banca ou esperar a hora do noticiário para conhecer os crimes:

> *White line fever.* EUA. 1975. Com Lou Diamond e Rosana DeSoto. 'Interrompemos nossa programação para uma edição extra.' A repórter está bem no meio do caminho, entre o camburão e o acesso ao terreno baldio, atrapalhando a movimentação dos policiais. 'A polícia acabou de encontrar o corpo de Conceição Fonseca dos Santos, desaparecida desde a tarde de ontem. Conceição deixou seu trabalho por volta da 15h30 e não voltou para casa. À noite, a família comunicou o desaparecimento à 6ª delegacia de polícia. Segundo os policiais, Conceição foi violentada e estrangulada com requintes de crueldade. O assassino arrancou fora o seio esquerdo da vítima...' (AT, p. 27)

Ou ainda:

> Comecei a acompanhar o inquérito.
>
> No apartamento 3 do prédio número 709 da rua Bartira, foi encontrado o corpo de Milena de Castro. O mesmo apresentava contusões na cabeça, arranhaduras no pescoço, além de hematomas na região sexual, com fortes evidências de estupro. O apartamento estava intacto, com a mobília e objetos pessoais em ordem, descartando-se assim a hipótese de roubo. Foram feitas

> várias diligências, com o objetivo de individualizar a autoria do crime, mas os resultados obtidos nada vieram a esclarecer (AT, p. 47).

Vendo a vida como um grande roteiro, no qual tudo pode ser alterado ao bel prazer, ela apropria-se de um caso amplamente divulgado para montar a sua própria versão dos acontecimentos e acusar o marido. O que ela quer é vingança e para isso se utiliza de todos os recursos que julga pertinentes. Mesmo porque, em sua cabeça, ligar Rubão a atos de extrema brutalidade equivale ao mesmo que relacioná-lo a qualquer outro tipo de história, uma vez que vê a violência como uma coisa banal, já incorporada à realidade do cotidiano.

E, enquanto Rubão não sabe que está sento acusado sorrateiramente pela esposa, na segunda parte do romance Homem decide ir ele mesmo se apresentar às autoridades:

> Nódulos solitários. *Bolu hystericus*, Lobos, enfim.
> Fui andando pela rua. Sou inversivo.
> Não havia mais volta. Sou inversivo. Não mataria Célia.
> Sou inversivo. Não voltaria mais para aquele prédio, aquele apartamento. Sou inversivo. Sou pobre de impulsos. Fracasso com facilidade. Sou inversivo.
> Sou inversivo. Eles matam, eu morro. Este é o meu trajeto.
> Parei na banca de jornal para comprar cigarros. Estrangulador da Lapa faz sua sexta vítima etc. etc. etc. Havia muito sangue em seu vestido, que estava todo rasgado etc. etc. etc. Violenta hemorragia na vagina e no ânus. Fulana de tal foi vista pela última vez, por um colega da faculdade, perto de sua casa, conversando com um homem de idade indefinida. Sexo é bom.
> Queria tomar um café, sou viciado em café, desde criança. Olhei nos arredores procurando uma padaria. Que coincidência. Eu estava diante de uma delegacia de polícia. Achei que era uma boa oportunidade. Entrei, mandei chamar o delegado.
> Veio um sujeito gordo, porco, suado. Nunca vi um delegado elegante. 'O que foi?', perguntou pingando.
> 'Vim me apresentar espontaneamente. Eu sou o estrangulador da Lapa.'
> Ele ficou me olhando assustado.
> Facas, punhais, revólveres, estricnina. Facas. Facas. Facas. Que coisa desagradável: eu continuava com aquele gosto de bunda na boca (AT, p. 133).

O trecho anterior é o último capítulo na íntegra. Apenas nesse ponto Homem toma conhecimento da ação do Estrangulador da Lapa. Este é também o momento

em que admite sua impotência diante de Célia, a incapacidade de matá-la e toda a frustração consigo mesmo. Acabar com a vida da vizinha seria um meio sublime de expressão, de perpetuar sua existência, de sair da vulgaridade, de ser superior. Tencionava transformar o assassinato de Célia numa obra de arte e, agora que falhou, o Estrangulador surge como tábua de salvação. Violento, decidido, firme, alheio às regras do convívio social, envolto numa atmosfera de enigma e sexualidade (estupra as vítimas antes de matá-las), o assassino torna-se o modelo ideal a ser atingido.

Convencido de sua incapacidade, Homem dá a cartada final no seu jogo de máscaras. Não conseguiu matar na prática, mas conseguiria na teoria: uma simples confissão bastaria para transformá-lo, instantaneamente, em um homem importante, forte, imponente, viril, em um matador.

Nas duas partes do romance, a escolha da figura do Estrangulador da Lapa não é ingênua. Diferentemente do que ocorre no livro de Louzeiro, no qual é possível entrar em contato com o íntimo do criminoso e ouvir a sua voz, mesmo que seja através das palavras do narrador, revelando-o como uma pessoa com sentimentos e emoções, uma figura humanizada, em *Acqua toffana* ele é apenas uma imagem fabricada. Nem Homem nem Mulher estão interessados em saber quem é o Estrangulador da Lapa de fato. Para eles, o que importa é a representação mistificada que permeia seus imaginários e o da população.

Mulher e Homem não se apropriam da pessoa do assassino, não há aqui nenhum João dos Santos. Eles tomam para si a popularização de uma imagem e tudo o que ela carrega. Mulher quer o criminoso cruel, a quem não serão dados perdão nem misericórdia, e Homem quer o reconhecimento público do bandido. E, para esse último (o reconhecimento, a fama), o caminho mais seguro na era dos

mass media é escandalizar a sociedade com um casamento inesperado, um romance extraconjugal ou um crime misterioso e violento, sendo a última opção a mais próxima do cidadão comum.

Bauman acredita que o nosso tempo:

> é um tempo de cadeados, cercas de arame farpado, ronda dos bairros e vigilantes; e também de jornalistas de tablóides 'investigativos' que pescam conspirações para povoar de fantasmas o espaço público funestamente vazio de atores, conspirações suficientemente ferozes para liberar boa parte dos medos e ódios reprimidos em nome de novas causas plausíveis para o 'pânico moral' (2001, p. 48).

Os "fantasmas" que agora são convocados a preencher o "espaço público" são os criminosos tão conhecidos quanto os galãs de novela; são os fora-da-lei transformados em protagonistas de histórias famosas. O Estrangulador da Lapa é uma dessas celebridades instantâneas – ícones da violência que invadem nosso cotidiano diariamente através do jornal, da tevê e do cinema – assim como o Maníaco do Parque, os irmãos Cristian e Daniel Cravinhos e Suzane von Richithofen, ou Alexandre Nardoni e Anna Carolina, do caso Isabella.

3.2 Máiquel, o matador (?)

A trajetória de Máiquel rumo ao mundo do crime é marcada pelo descontrole e pela omissão. Sem conseguir manter um pensamento linear e constantemente

pressionado por forças antagônicas internas e externas, dividido entre o sim e o não, ele transforma sua vida numa sucessão de atos desencontrados; faz com que situações simples e corriqueiras ganhem desfechos trágicos.

Máiquel fez sua primeira vítima quase inconscientemente, as atitudes não condiziam com os pensamentos. Após atirar no rapaz, juntamente com a culpa e o arrependimento, ele passa a sentir uma forte dor de dente e resolve procurar um dentista. No consultório dentário, encontra mais do que um tratamento e é colocado novamente frente a frente com a possibilidade de matar. Dr. Carvalho deixa os problemas bucais em segundo plano, e, enquanto examina a boca do paciente, aproveita para contar como ficou manco: arranquei "o dente de um infeliz e ele não queria pagar, veja só, fui cobrar e levei um tiro no joelho" (OM, p. 30). A história serve de mote para que revele que é a favor da pena de morte e exponha a raiz religiosa em que fundamenta a sua posição:

> Pilatos, quando estava interrogando Cristo, irritado porque Cristo não respondia a suas perguntas, disse: sabes que teu destino está em minhas mãos? A resposta de Cristo foi: Deus te deu este poder. Ou seja, Cristo, o próprio Cristo, admitia que não só Deus, mas o homem também, sob o comando de Deus, o homem poderia matar. [...] Portanto, essa história de não matarás vale até a página 3. [...] A pena de morte, neste caso, é um direito da sociedade, não é um crime, é um direito, não é um crime, é um direito (OM, p. 31-32).

Os argumentos do odontologista tangenciam os de Raskólnikof, de *Crime e castigo*, que, pautado por uma moral, opera reflexões filosóficas sobre o sentido e os valores da humanidade e acredita que:

> o homem extraordinário tem o direito não oficialmente, mas por seu próprio alvedrio, de autorizar a sua consciência a saltar sobre certos obstáculos, no caso especial que assim exija a realização da sua idéia, a qual pode por vezes ser útil ao gênero humano.
>
> [...] Na minha opinião, se os inventos de Kepler e Newton, em virtude de circunstâncias especiais, não tivessem podido fazer-se conhecer senão com o sacrifício de uma, de dez, de cem ou maior

> número de vidas, que fossem obstáculos a essas descobertas, Newton teria tido o direito, ainda mais, teria sido obrigado a *suprimir* esses dez ou cem homens, a fim de que essas descobertas aproveitassem o mundo inteiro. Isto, é claro, não quer dizer que Newton tenha o direito de matar à vontade ou de ir todos os dias roubar no mercado (DOSTOIEVSKI, 1960, p. 188).

A diferença em relação à versão do dentista está justamente no apagamento da questão moral. Dr. Carvalho estende o "direito" de "saltar certos obstáculos" a todos os cidadãos – ao contrário de Raskólnikof que o reserva apenas ao "homem extraordinário" – e concentra-se mais no seu próprio benefício do que no de uma comunidade ou classe.

Segundo a interpretação do odontologista do episódio bíblico, Deus legitima a pena de morte. Esse ponto de vista, ao mesmo tempo em que afasta eventuais questionamentos e dúvidas sobre o fato de o Ser humano poder matar (a palavra de Cristo está acima do bem e do mal), oferece uma espécie de conforto ao assassino, que, apesar de estar infringindo as leis terrenas, não vai contra a autoridade divina.

O silogismo – "Deus te deu [a Pilatos] este poder. Ou seja, Cristo, o próprio Cristo, admitia que não só Deus, mas o homem também, sob o comando de Deus, o homem poderia matar" – justifica e dá coerência à proposta feita a Máiquel:

> trato seus dentes de graça e você faz alguma coisa por mim. Você concorda?
>
> Eu quero ter dentes bons.
>
> Matar um desgraçado, é isso que eu quero de você.
>
> Fiquei quieto, uma onda se formando no meu mar. Fixei meus olhos nos dele. O dr. Carvalho abaixou a cabeça. Eu tenho uma filha de quinze anos, uma florzinha, acabaram com ela. Estupraram a minha filha quando ela voltava do colégio. A gente cuida dos filhos, tenta evitar que eles sofram, vem um cara desses e acaba com tudo.
>
> Lembrei da Cledir. A boceta seca de Cledir deixou meu pau esfolado.
>
> Não dei parte na polícia. Você acha que eu iria deixar aqueles homens fazerem exame nela? Não. Minha filha já foi muito humilhada. Coitada da Cledir.
>
> Não achava boa a idéia de ter de matar outro cara. Mas meu dente doía para caralho (OM, p. 33).

O acordo é mais uma troca de favores do que um contrato. Cada uma das partes entra com o que sabe fazer: dr. Carvalho trata os dentes de Máiquel e este

mata “um desgraçado”. Mesmo assim, a proposta transforma matar num negócio e estabelece uma situação contraditória: Máiquel, que havia estuprado Cledir, é chamado a fazer justiça, matando o homem que estuprou Gabriela, a filha do dentista.

O relato da violação faz Máiquel lembrar-se de Cledir. Ele relaciona a situação vivida por Gabriela com o que se passou entre ele e a parceira; vê as duas na mesma condição de vítima. Já o seu papel de estuprador é ignorado, e ele não percebe a posição irônica em que se encontra. O pensamento seguinte (sobre os ferimentos em seu corpo causados pela agressão) mostra que, muito embora chegue a sentir pena de Cledir, a personagem tem consciência apenas das conseqüências físicas de seus atos. Essa alienação das implicações morais e éticas de suas ações faz com que Cledir passe de agredida à agressora; é ela quem fere Máiquel, e não o contrário.

Separadas de seus valores morais, as ações se esvaziam e a equação torna-se simples. A dor de dente exigia uma solução imediata, representada pela ação do dentista, que só agiria em resposta à ação de matar, provocada por Máiquel. Elementos de naturezas diferentes são tratados como semelhantes. Nessa “balança amoral”, Máiquel atribui maior peso à cura de seu dente (que além de ser *seu*, lhe causava sofrimento naquele momento), do que à vida de outro ser humano, alguém que ele não conhecia e cujas conseqüências da morte estavam num futuro distante.

Máiquel não chega a aceitar a troca, mas também não a recusa. A aceitação fica implícita em seu silêncio. Ele deixa o consultório já com a certeza de que terá os

dentes tratados. Mantém o foco na parte do trato que lhe agrada – acabar com seu sofrimento –, mas está hesitante quanto à idéia de voltar a matar. Para convencer a si mesmo da fidedignidade do acordo, tenta alinhar seus pensamentos com a retórica do dentista:

> Aquelas conversas sobre coisa nenhuma acabaram me relaxando, senti que tudo era mais fácil, tudo bem, o que era para ser feito? O que é que guardaram de especial para mim? Posso vender sapatos, descascar batatas, qualquer coisa. Foda-se. Posso matar também. É fácil matar, você pega o revólver, aperta o gatilho e pronto, um gesto simples, morrer é que é difícil. Tudo bem, estava tudo bem, não é mesmo? (OM, p. 34-35).

A pergunta final – "estava tudo bem, não é mesmo?" – evoca a cumplicidade de um interlocutor; como se recuperasse o discurso de dr. Carvalho – "não é um crime, é um direito". Ela também é direcionada ao narratário, de quem é esperada a mesma conivência. Renato Prada escreve que o "*narratário* corresponde à função 'leitora' ou decodificadora que participa na instauração do discurso narrativo"; e, como função, "se constitui conceitualmente como uma entidade que não deve confundir-se nem com o leitor real (já que é fictício) nem com o leitor virtual ou implícito [...], nem com o leitor ideal" (PRADA, 1986, s.p.).

No *Dicionário de narratologia*, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, baseados em G. Prince, afirmam que:

> A diversidade de situações que suscitam a manifestação do narratário conexiona-se com as diferentes funções que podem caber-lhe: 'ele constitui um *elo de ligação entre narrador e leitor*, ajuda a precisar o enquadramento da narração, serve para caracterizar o narrador, destaca certos temas, faz avançar a intriga, torna-se porta-voz moral da obra' (1987, p. 261, grifo acrescentado).

O narratário não é o leitor. Contudo, este último pode ser o receptor das mesmas mensagens dirigidas ao primeiro. Na busca por aceitação, Máiquel se volta também para aquele que lê, fazendo com que destinatários de diferentes naturezas

tornem-se cúmplices oblíquos de suas ações. A palavra do *outro* serve para assegurar a normalidade do acordo que firmou com o dentista. E esse estado normal se confirma dia-a-dia, inclusive com o apoio de moradores do bairro, que esperam o assassinato do rapaz e ajudam fornecendo informações. Matar perde sua aura de horror e torna-se cada vez mais uma tarefa a ser cumprida, como limpar a casa ou consertar o carro.

Máiquel não tem ligação alguma com o rapaz que deve assassinar, e o pouco que pode observar não lhe causou má impressão - nunca "notei nada de estranho em Ezequiel" (OM, p. 43). Os dois nãos são inimigos, a questão não é vingança ou defesa da honra. "Ezequiel saía por aí fodendo mulheres e o problema não era meu. Eu não sentia ódio" (OM, p. 44). Não há motivações pessoais para matá-lo, a intenção é apenas quitar a dívida com o dentista.

Por isso, após assassinar o rapaz, ele recusa os trabalhos seguintes propostos por amigos de dr. Carvalho:

> Muito obrigado, mas eu não vou mais matar ninguém.
> Estava me sentindo bem, foi bom vomitar. Fui embora para casa a pé, pensando: eu ia me casar com a Cledir, ia arranjar um emprego, ia cuidar de Érica, Érica ia estudar para ser professora, ou médica, se ela quisesse. Tudo ia dar certo. A minha vida ia ser boa e eu não precisaria sair por aí matando pessoas (OM, p. 65).

A personagem diz não ao mundo do crime; quer ter um emprego, uma vida e um salário dignos. Mas logo percebe que as oportunidades ao seu alcance não lhe permitem muito. O trabalho não o faz sentir-se menos inferiorizado; segue usando o mesmo par de sapatos furados. Zygmunt Bauman, no livro *Vidas desperdiçadas*, aponta uma nova categoria de indivíduos, os "consumidores falhos", ou seja, pessoas impossibilitadas de gerar renda e, conseqüentemente, de comprar. Os "consumidores falhos", na estrutura de nossa "sociedade de consumidores", não têm mais seus lugares assegurados e só "podem estar certos de uma coisa: excluídos

do único jogo disponível, não são mais jogadores – e portanto não são mais necessários" (2005, p. 22).

Máiquel está fora do jogo; é um "consumidor falho" e, para voltar a ser um jogador, submete-se às regras do mais forte: volta atrás e aceita a encomenda de mais uma morte e assim sucessivamente. Ao contrário dos dois primeiros assassinatos (quase acidentais e inconscientes), os seguintes marcam uma espécie de "profissionalização". Consentir em matar por dinheiro é o primeiro passo para o seu envolvimento de fato com o mundo do crime. Mas não o único. Relacionar diretamente suas escolhas a problemas financeiros, de adequação aos padrões do sistema ou a sua classe social é reduzir seu comportamento a um determinismo perigoso e que dá uma visão parcial da questão. Basta lembrar que nem todas as pessoas na mesma condição tornam-se matadores de aluguel.

O envolvimento do protagonista de *O matador* com os assassinatos, e conseqüentemente com a violência, é resultado da soma de uma série de fatores. Máiquel tem dificuldades em ordenar seus pensamentos e decodificar a ambivalência das informações a que é exposto. Mesmo dando indícios de que consegue discernir o que deve ou não fazer, acaba optando pela atitude mais extrema, como atirar em Suel, por exemplo. Isso ocorre porque ele deixa seus impulsos fluírem livremente e as situações se desenrolarem sem controle.

E de fato ele não é senhor de si mesmo; não assume uma posição firme e deixa-se conduzir pela vontade do *outro* – este ser melhor e mais importante. Há sempre uma segunda voz que ele permite que invalide a sua e lhe indique a direção. É um processo de anulação no qual se abstém da tarefa de refletir ao mesmo tempo em que tem a sensação de imunidade, de isenção de culpa, já que não age de acordo com sua intenção.

Esse *outro,* para Máiquel, adquire múltiplas formas. Pode ser um anúncio publicitário, uma cena de filme, os desastres e crimes noticiados diariamente na tevê e nos jornais, o dr. Carvalho, o próprio leitor. Enfim, todo tipo de elemento que traz

indícios de legitimação da violência e que é decodificado por ele de maneira confusa e fragmentada.

A constância e insistência dessas mensagens somadas à banalização dos assassinatos criam uma atmosfera de familiaridade. Matar é a solução para qualquer tipo de dificuldade:

> Comemos e bebemos e depois pedimos sobremesa e cafezinho e licor. E a dona Maria?, eu perguntei. Ele me disse que a vida dele continuava um inferno. Abriu os primeiros botões da camisa e mostrou uma ferida enorme no peito, foi água quente que ela jogou em mim.
>
> Eu posso resolver isso para você, eu disse.
>
> Você pode falar com ela?
>
> Eu posso matar sua mulher, eu disse. Na amizade.
>
> Os olhos do seu Humberto brilharam. Pensei que ele tinha gostado da idéia. Porco filho da puta, ele disse, então é verdade tudo o que dizem a seu respeito, matador de bandido, matador de criança abandonada, matador, matador, matador, tomara que um raio caia bem no meio da sua cabeça, seu porco filho da puta.
>
> Seu Humberto gritava, todo mundo no restaurante começou a olhar para nós, calma, eu disse. Tire estas patas de macaco de cima de mim, ele falou. E saiu.
>
> Os olhares. Riram. Todo mundo. Fui para o banheiro, sentei na privada e fiquei olhando os meus sapatos. Fazia muito tempo que eu não chorava. Chorei e fui embora (OM, p. 145).

O serviço do Matador era resolver questões de segurança. Para manter a tranqüilidade da indústria e do comércio do bairro onde atuava, a estratégia era eliminar todos aqueles que insistissem em perturbar a paz dos proprietários dos negócios. A ordem máxima era acabar com o problema, fosse ele qual fosse. Seu Humberto tem um problema com a esposa, e Máiquel conclui que tem a solução: matá-la. A naturalidade e franqueza com que oferece gratuitamente seus serviços ao amigo mostra que acredita na plausibilidade dos assassinatos. Matar equivale a

limpar, vigiar, vender. O faxineiro limpa porque é preciso limpar; o vigia supervisiona porque é preciso fazê-lo; o vendedor vende pois este é o seu trabalho; e o Matador mata porque alguém quer que alguém morra.

Não obstante, ele não se converte em "máquina de matar". O choro reprimido rapidamente liberado – fazia "muito tempo que eu não chorava. Chorei e fui embora" – deixa transparecer a dor escondida; o sofrimento que não consegue e não tem com quem compartilhar.

Tal combinação explosiva de fatores – falta de controle dos impulsos, dificuldade em ordenar os pensamentos, anulação frente ao *outro,* omissão diante das responsabilidades e solidão –, na qual cada elemento é causa e conseqüência do outro, pode ser a peça-chave para a compreensão do envolvimento de Máiquel com a violência. Tanto que a própria personagem, ao relembrar sua história e estruturá-la de maneira mais ordenada, consegue perceber como sua negligência em relação a si mesmo o transformou num boneco do espetáculo do *outro*:

> Eu não estava muito longe de entender que existe o lado de lá e o lado de cá, e que não se muda de lado. Nunca. Você pode até pensar que mudou, eles fazem você pensar isso, entre e feche a porta, eles dizem, você entra, você acha que está ali, você fecha a porta, você acha que mudou, mas não, na verdade não é uma mudança, se você está do lado de lá é porque eles estão precisando de alguém para lavar o banheiro de mármore deles. É isso simplesmente (OM, p. 180).

Somente a distância espaço-temporal (com Máiquel na posição de espectador de si mesmo) permitiu que ele percebesse que, apesar de sentir-se incluído naquele universo social, tratava-se, na verdade, de uma pseudo-inclusão. Esta percepção, no entanto, não o resgata da condição de matador. Em *Mundo perdido,* romance que dá seqüencia a história, ele continua agindo da mesma maneira impulsiva e inconseqüente; continua matando.

O Matador freqüentava os mesmo lugares, comia as mesmas comidas, vestia as mesmas roupas, morava no mesmo bairro, mas nunca foi um *deles*. Era aceito nesse meio porque tinha uma função: eliminar problemas. Sua presença foi tolerada até o momento em que cumpriu as tarefas do cargo corretamente. Mas, na realidade, esse papel não era dele, apenas estava sendo desempenhado por ele. Ao desrespeitar as regras – assassinar um garoto de classe média –, ele perde a utilidade neste sistema. De solução Máiquel transforma-se em problema para os envolvidos no esquema.

Os detalhes do crime passam a alimentar uma indústria de terror. Seu rosto estampado nos jornais e a constante veiculação do caso deixam a população em pânico, tanto quanto as notícias sobre o Estrangulador da Lapa em *Acqua toffana*. De fato, o assassino em série não aparece em *O matador*, e entre os dois criminosos há muitas diferenças: um segue padrões específicos para definir as vítimas e, supõe-se, é motivado pelo desejo pessoal de suprimir a vida alheia; o outro age descontroladamente e tem matar por profissão. Entretanto, ao serem transportados para a mídia, ambos perdem suas identidades e especificidades para transformarem-se na personificação da violência brutal e impiedosa, eles são temidos e odiados, provocam medo e fascinam.

3.3 Violência como meio

Máiquel, Mulher e Homem são personagens marcadas pela violência. O contato é visceral e passa a balizar a maior parte de suas ações. Como indivíduos distintos, com visões de mundo, necessidades e realidades diferentes, a relação que cada um estabelece com a violência é singular, bem como os valores e funções que a ela são atribuídos.

Os relacionamentos extraconjugais de Rubão colocam Mulher frente a um impasse: eu "tinha medo de contar que sabia que ele tinha uma amante. Isso também pode acontecer com um casamento industrial: o operário sai de casa e larga a mulher sozinha com aquele monte de equipamentos matrimoniais. Como eu iria dormir?" (AT, p. 18). Ela teme tudo declaradamente: as doenças, a solidão, os fora-da-lei e, sobretudo, o abandono. Por isso separar-se do marido e ficar sozinha não lhe parece um bom negócio. O que ela quer é vingança, quer que ele sofra tanto quanto ela. Denunciar Rubão à polícia é apenas uma forma de puni-lo por suas traições.

Dor, sofrimento e raiva fundidos fazem com que Mulher se aproprie do presente, do passado e do futuro do cônjuge e os manipule. Da mesma maneira, "pega emprestada" a barbárie alheia para satisfazer suas vontades. Como quem, para solucionar um desconforto imediato, como a fome, por exemplo, decide entre comer um "número 1" ou um "número 5" numa dessas famosas redes de *fast food*, ela escolhe o crime e o criminoso que mais lhe convêm. A violência do

Estrangulador da Lapa converte-se em mais um dos produtos disponíveis para consumo - ao lado do jeans da moda, do novo modelo de celular ou do carro do ano.

E a compra é feita pelo sistema *delivery*. Seu único trabalho é escolher e esperar que o pacote lhe seja entregue em casa. Não é preciso nenhum esforço físico, já que está fora dos limites da ação. É de longe que acompanha as supostas atividades ilícitas do marido. Mantém-se sempre à distância segura para observar sem se machucar. E a visão é um elemento fundamental para Mulher, tanto que durante seu depoimento ela envolve delegado e leitor num jogo de *voyerismo* no qual somos convidados a testemunhar, a seu lado, os crimes do Estrangulador. Tornamo-nos testemunhas oculares da imaginação de Mulher.

Os reais motivos da denúncia transparecem em passagens como as seguintes:

> Estou no meu quarto, deitada na cama. Rubão está ao meu lado, vendo televisão. Estou trancada com o assassino no meu quarto. Ele come pipoca e vê a matéria sobre a mulata que ele penetrou e explodiu. E estrangulou. E arrancou o peito esquerdo. Ele come pipoca normalmente, pisca normalmente, olha a televisão normalmente. Não estou assustada. Não estou decepcionada. Nem suores. Pesadelos. Tremores. Nada. Nem revoltada. Não estou com medo. Estou com ciúme. Ciúme, delegado, é pior que medo. Pior que assalto, seqüestro, estupro e duplo homicídio. Ciúme parece úlcera gastroduodenal, muitas vezes pode-se confundir ciúme com úlcera" (AT, p. 27)

Ou ainda:

> Nesse dia, eu me dei conta de que o problema não era Rubão ser assassino. Eu sofria porque Rubão estava me traindo, me cansando, menos sexo, mais tarefas, substituições, planos, desvios, contas, sonhos, Rubão me ultrapassava. Eu sempre acreditei que o amor eram piscinas, emparelhamento, lealdade, permissão. Eu não sabia nada de amor. Eu nunca nadei no mar. Atlântico. Aquilo era amor.
>
> Depois desse dia, cada vez que fazíamos sexo, eu achava que ele ia me matar. Eu esperava que ele me matasse e me arrancasse o peito esquerdo. Mas ele rolava para o lado e acendia um cigarro, delegado (AT, p. 38).

Mulher sabe que o marido não é o Estrangulador da Lapa, por isso pode, a despeito de todas as suas paranóias e temores, afirmar que “o problema não era Rubão ser assassino”. Afirma que o sentimento que se sobressai a todos os outros e a domina é o ciúme. Seu sofrimento é alimentado pela indiferença do parceiro, que “come pipoca normalmente” e “rolava para o lado e acendia um cigarro”. O que a incomoda e angustia é a insossa rotina matrimonial. Ela julga receber menos do que as supostas amantes assassinadas. Por isso, “esperava que ele me matasse e arrancasse o peito esquerdo”, não por fetiche, mas por carência, para que, pelo menos naqueles instantes, ela fosse o centro exclusivo da atenção de Rubão.

Homem também cria uma atmosfera de poder e sedução para o ato de matar, na qual presa e predador mantêm-se numa hierarquia: acima da caça, o caçador. Decido a acabar com a vida de Célia, Homem passa a ocupar o topo da cadeia de subordinação e ter o aval para mudanças comportamentais:

> A decisão de matar a mulher do sétimo andar mudou meu comportamento de forma radical. Facas. Fiquei mais calmo, mais equilibrado e sobretudo mais seguro. Passei a ser efetivamente autêntico. Antigamente eu entrava num táxi e me sentia na obrigação de falar sobre o tempo com o motorista. Trem. Eu era doente. Num elevador, eu deveria ser simpático. Tornei-me inflexível. O senhor poderia me dar uma mãozinha? Não. Não poderia e viro as costas para a mulher na garagem. Ela queria que eu ajudasse a colocar as compras do supermercado no elevador. Não sou porteiro. Não sou simpático em nenhuma circunstância. Gosto de dizer não. Não falo bom dia nem fodendo. Mudei. Espadas (AT, p. 90).

Munido da resolução de assassinar uma mulher, ele pode trocar a automatização dos atos pela espontaneidade. Matar (ou a intenção de) é o passaporte para uma existência diferente sem conversas constrangedoras, gentilezas forçadas ou simpatias forjadas. Também lhe permite pôr abaixo os rígidos padrões sociais a que é submetido e romper totalmente com as regras de conduta. A idéia de ter o poder entre a vida e morte transforma Homem numa pessoa autoconfiante, excêntrica.

Mas seu discurso revela ambigüidades. Se por um lado afirma que ficou “mais calmo, mais equilibrado e sobretudo mais seguro”, por outro, a inserção de palavras isoladas como “facas”, “trem” e “espada” sugere tensão e raiva. Paradoxalmente,

para que haja tranqüilidade, é preciso que haja violência. Só esta última garante liberdade: matei “Célia por vários motivos, mas principalmente porque acredito que todo homem deve cometer ao menos um homicídio. É um exercício necessário, libertador” (AT, p. 129).

É preciso lembrar que esta violência potencial nunca chega a se concretizar e nenhuma agressão física é cometida pelas personagens: nem Rubão é o Estrangulador da Lapa, nem Célia é morta. Assim, em *Acqua toffana*, a violência física é um elemento virtual, fruto da imaginação e do imaginário das personagens. Ela agride, choca, fere, provoca medo e horror sem nunca acontecer realmente.

Em *O matador,* essa relação se inverte. A violência se torna explícita e está muito mais nas atitudes de Máiquel do que em seus pensamentos propriamente ditos. Ele mata sem querer matar porque não consegue refletir previamente sobre o valor moral de seus atos, justamente o que impede Homem de prosseguir com seus planos:

> Não é fácil cometer um crime. Você tem que driblar seus inimigos internos, responsabilidades, valores ético-morais, juízo crítico, sentimento de culpa, noção de monstruosidade, coisas que são realidade no seu organismo, como estômago, fígado e coração (AT, p. 101).

O que separa Homem do homicídio é o peso dos valores da sociedade. O crime precisa ser resolvido muito mais internamente do que com o mundo exterior. A consciência desencadeia uma série de culpas, ressentimentos e autopunições. É preciso domar a própria mente quando se tem noção de seus atos. E Homem tem uma visão completa do que está por fazer, entende o começo, o meio e o fim, razão pela qual precisa se doutrinar, toda a questão se passa entre ele e ele: precisamos “nos livrar de nós mesmos. O inferno somos nós” (AT, p. 102).

Máiquel já não se encontra na mesma posição. Sempre distante do ponto de consciência de seus atos, ele primeiro age para depois pensar, ou antes, seus pensamentos durante as ações se confundem demais para que ele consiga ter crises de consciência prévias e questionar suas atitudes. Ele sobrepõe as ações aos pensamentos e, quando se dá conta, tudo já está feito. É a falta de firmeza de princípios e a constante confusão mental que o levam a tornar-se o Matador.

A execução de sua segunda vítima deixa isso claro:

> Depois que passamos o ponto de ônibus, Ezequiel entrou numa rua deserta, diminuiu o passo. De repente parou, virou-se para trás e me viu. Veio caminhando na minha direção, com tranqüilidade. Ninguém por ali. Você quer falar comigo? ele perguntou. Quero. Ele sorriu, um sorriso de gentileza, pois não, eu saquei a arma, mirei e puf, errei o primeiro tiro. O que é isso?, uma pergunta sincera, ele não estava entendendo o que era aquilo. Aquilo era uma arma. Puf, errei o segundo, o terceiro pegou na coxa, o quarto no peito, ele caiu, errei mais dois tiros, Ezequiel continuava vivo, gemendo, sofria, queria se levantar, falar alguma coisa, queira ir para a casa jantar com a mamãe, eu não tinha mais balas. Ele não poderia ficar vivo, não agora, arranquei um pedaço de pau que servia de cerca para uma árvore e fui para cima dele, dei na cabeça, martelei, martelei, furei os olhos dele. Ezequiel continuava vivo, meus braços doíam, espetei a lança de madeira no coração do estuprador, eu já tinha visto essa cena na televisão, a mocinha matando o vampiro, Ezequiel vomitou sangue e morreu (OM, p. 48-49).

Em suas observações, Máiquel não havia encontrado evidências de que Ezequiel fosse estuprador. Ao contrário, acreditava que o rapaz era bom, que nunca havia feito mal a ninguém. Mas passa por cima de sua opinião para realizar a vontade de uma terceira pessoa, sem nem mesmo questionar a validade desse assassinato. Durante o trecho, é possível perceber o contraste entre a selvageria de seus atos – “dei na cabeça, martelei, martelei, furei os olhos dele” – com a sutileza para apreender as mensagens nos gestos de Ezequiel – “um sorriso de gentileza” ou “uma pergunta sincera”. A estratégia para finalizar o assassinato – “espetei a lança no coração do estuprador, eu já havia visto essa cena na televisão, a mocinha matando o vampiro” –, inspirada numa composição fantástica, sem ligação estreita com a realidade concreta, é infantilizada e mostra que não houve, além de razões, o cumprimento do plano: “esperar anoitecer, quando Ezequiel saísse, eu o seguiria e o mataria. Queria matá-lo pelas costas, ele estaria caminhando e de repente puf, puf, puf, não caminharia mais” (OM, p. 47).

Já em *Acqua toffana,* premeditação é a palavra-chave. Homem e Mulher esquematizam detalhadamente seus passos. A esposa de Rubão chega à delegacia com seu depoimento mentalmente pronto; já o leva totalmente articulado e o mantém até o momento limite, quando o delegado descobre a farsa. Ela não hesita. A narrativa de Homem concentra-se majoritariamente nas estratégias para matar Célia, no cálculo de cada passo, nas desculpas e álibis.

Tal contraste já se evidencia nos títulos dos livros. Enquanto *acqua toffana* é um veneno que age anônima e lentamente por si só, colocando o assassino em uma posição de passividade, quase espectador de seu crime, o matador é aquele que assume a ação de matar, que se faz presente na execução.

A violência física é utilizada com diferentes propósitos. Máiquel a usa como meio para ser aceito num círculo social; Homem pretende, através dela, desenredar-se dos padrões de conduta que o aprisionam em uma rotina sufocante e o enlouquecem; e Mulher a "adquire" como mais um produto disponível na prateleira pós-moderna de consumo para vingar-se do marido. O curioso é que nos três casos a violência que seria a solução, transforma-se na *acqua toffana* das personagens: doses diárias vão lentamente corroendo-as e deixando-as doentes sem que o vazio interior seja preenchido.

3.4 Permissão para matar[30]

Nilo Odalia escreve, no livro *O que é violência?,* que as "leis consagram os limites de violência permitidos a cada sociedade" (2004, p. 37). Isso quer dizer que nem todo ato violento é condenável. O que distingue o aceitável do não-aceitável são as normas impostas, em sua grande maioria, pelo Estado. Normatizar oficialmente os comportamentos é o primeiro passo para se alcançar a ordem social. Mas é preciso também assegurar o cumprimento das leis para que a

[30] Referência ao título do décimo sexto filme do agente secreto James Bond *007, permissão para matar* (Inglaterra, EUA, 1989), no qual Bond (interpretado por Timothy Dalton), afastado do serviço secreto britânico, parte em busca de vingança contra um poderoso traficante de drogas que assassinara seu amigo Felix Leiter.

regulamentação se efetue na prática. Entra em cena mais uma vez o poder governamental a quem também cabe o papel de fiscalizador geral.

De acordo com Zygmunt Bauman, na era da "modernidade líquida", uma mudança de particular importância é:

> a renúncia, adiamento ou abandono, pelo Estado, de todas as suas principais responsabilidades em seu papel como maior provedor (talvez mesmo monopolístico) de certeza, segurança e garantias, seguido de sua recusa em endossar as aspirações de certeza, segurança e garantias de seus cidadãos (2001, p. 211).

Esquivando-se de suas responsabilidades, o Estado deixa de ser uma entidade confiável no controle e regulamentação das relações entre os cidadãos. Sem mecanismos de coibição eficazes, as fronteiras entre o permitido e o não-permitido tornam-se flutuantes. Para Luiz Eduardo Soares, estamos numa "enrascada":

> de um lado, não podemos, política e eticamente, justificar a criminalidade; por outro, como deixar de reconhecer que o Brasil, assim como boa parte dos países periféricos, não dispõe de um Estado capaz de garantir a ordem pública, de proporcionar cidadania e condições aceitáveis de vida a parcela expressiva da população? (2000, p. 30-31).

A negligência dos poderes constituídos aliada à certeza de impunidade faz com que o uso da violência como caminho para atingir objetivos pessoais seja uma opção realmente viável. O sistema gira então em espiral: o desrespeito às leis gera violência; a violência sem punição faz com que as autoridades fiquem desacreditadas; o descrédito das autoridades abre caminho para que o cidadão desrespeite as leis; e, fechando o círculo vicioso, o desrespeito às leis gera violência.

Máiquel, Mulher e Homem conhecem e fazem parte desse esquema. De uma maneira bastante simplificada, em última instância, o que as personagens de *Acqua toffana* fazem é tentar burlar o sistema, em especial, o jurídico-policial. Mulher dirige-se até a delegacia de polícia para apresentar uma falsa acusação baseada na mistura de fatos reais (aqueles extraídos dos jornais e da televisão sobre os crimes

do Estrangulador da Lapa) e fatos inventados (o envolvimento de Rubão com os assassinatos). Sua atitude subestima a capacidade do delegado, esvazia a autoridade do departamento de polícia e ainda evidencia a certeza de que a verdade não virá à tona, ou antes, se vier, nada será feito.

O discurso de Mulher a respeito do agente deixa claro que ele não lhe inspira respeito: "é um desses sujeitos que desprezo. Estufado de comida e gases. Quando pode enfia o olho dentro do meu decote" (AT, p. 15). Baseada na freqüente idéia de que, no Brasil, os processos judiciários são falhos, duvida até mesmo das intenções do delegado:

> Ele não quer prender Rubão. Não adianta prender ninguém neste país. Ninguém aqui nesta merda cumpre mais do que um quinto da pena. Fora os privilégios: prisão albergada, liberdade condicional, bom comportamento. A Justiça é uma merda porque nada presta neste país. O presidente não presta, o cidadão não presta, o dinheiro não presta (AT, p. 39).

Suas teorias seguem a mesma linha no que diz respeito ao trabalho policial, visto como ineficiente:

> Imagino que ele esteja puto porque aparece há dois meses no jornal com expressão de idiota dizendo que estamos fazendo o possível, que vamos divulgar o retrato falado do suspeito, que conseguimos isto e aquilo, e a verdade é que não conseguiu nada. Eu resolvi tudo. Eu fiz a investigação dessa merda. Eu achei o assassino. E eu era a menos interessada porque o assassino é meu marido, seu incompetente.
>
> Foi um fracasso sua investigação em círculos, delegado.
>
> Eu conversei com um investigador, ele me falou sobre este processo. O ideal é você partir do morto para o criminoso. No Brasil o caminho que se faz para chegar ao assassino é outro. Tem os alcagüetes que dedam os elementos. Você vai lá, pega o cara com um monte de jóias, dólares, aparelhos de TV etc. Ele conta de quem comprou, ou de quem roubou, ou entrega a conexão e você acaba resolvendo vários crimes (AT, p. 51).

Homem também acredita que os procedimentos de investigação não são eficazes. Ele se concentra em estratégias de fuga, álibis, desculpas, desorientações e esconderijos apenas como exercício de preparação para o assassinato, e não porque se sente coagido pelo trabalho policial:

> As pessoas pensam que o difícil, num homicídio, é comprar a arma, não ser visto no local do crime, não deixar digitais, como se morássemos na Alemanha. Podemos até deixar nossos documentos, ninguém se importa. Quem já visitou um IML sabe como é feita uma autópsia. Geralmente, o que se descobre é que o morto morreu (AT, p. 102).

Imaginariamente, determina todas as ações antes e depois de eliminar a vizinha: após assassinar Célia com dezenove facadas, corta o corpo da vítima em pedaços e separa-os em caixas diferentes; com o cadáver esquartejado no porta-malas, segue para a praia de Ubatuba, onde queima, numa estrada de terra deserta, parte das provas; o restante é atirado em alto-mar. O crime não ocorre de fato, mas Homem segue "prevendo" o desenrolar das investigações: depois de ser encontrado por pescadores boiando no mar, o tronco de Célia é enviado para a Alemanha para uma série de testes; de volta ao Brasil, o material fica à disposição dos agentes nacionais:

> Washington ou Wellington ou Willian ou Wilson (tenho certeza que era um W), o investigador encarregado do caso, ficou sabendo, através de um pescador, que um barco havia sido alugado por um homem de São Paulo no dia 2. O filho de um caiçara vira este homem colocar um embrulho no barco. Um embrulho preto, ele se lembra bem.
>
> Ninguém sabia nada sobre este homem. Seu nome, nada. Era alto e forte. Foi tudo o que o pescador dono do barco conseguiu lembrar. Estava terrivelmente bêbado naquela noite.
>
> É o que eu disse, não vivemos na Alemanha. Não adianta nada íons de argônio. Célia só conseguiu falar seu nome. Mais nada.
>
> Continuo me exercitando.
>
> Surpresas me fazem perder a razão (AT, p. 124-125).

Por mais que planejar e programar sejam obsessões de Homem, ele mantém em seu horizonte que "não vivemos na Alemanha". O país europeu aparece como símbolo de eficiência e organização; lugar onde há uma padronização: primeiro ocorre o crime, em seguida a investigação e a condenação do culpado, necessariamente nessa mesma ordem. O contraponto dessa linearidade é o Brasil,

cujos sistemas não funcionam de maneira tão precisa, e a punição do acusado nem sempre é o desfecho mais óbvio.

Máiquel é o único que de fato teme a repressão e até mesmo a deseja. “Queria ser preso, julgado e condenado” (OM, p. 18). Mas logo percebe que nada seria assim:

> Uma viatura parou diante do bar e só então a cocaína começou a fazer efeito. Senti meu corpo se transformar num iceberg. Uma emboscada, eu pensei, o PM caminhava na minha direção, era realmente um PM, roupas, botas, armas de PM, e Gonzaga falou bem alto, olhando para o policial, foi ele, foi ele mesmo quem matou Suel. Fiquei cego, por um instante, esse Gonzaga é um filho da puta, um imbecil completo e minhas pernas não respondiam, e antes destas frases se formarem na minha cabeça, antes de eu pensar que o Gonzaga era um imbecil, o PM já estava dando um tapinha nas minhas costas e dizendo que admirava os homens corajosos. Ele falou isso e alguma coisa se quebrou dentro de mim. Iceberg. O policial pegou empadas e Cocas em lata e saiu pisando forte, botas, armas, uniformes, avançando e entrando na viatura, onde cinco policiais esperavam, todos me acenando as mãos, sem de fato acenar, acenando com os olhos, um jeito que tradicionalmente os homens usam para se cumprimentarem quando não se conhecem e se admiram.
>
> Eu também comi empadas e bebi Coca-Cola, tudo de graça. Entrei no carro e disse para mim mesmo: eu sou forte. Eu sou bom. Eu sou inocente. Não há motivos para fugir (OM, p. 20-21).

A imagem da autoridade em sua frente – “roupas, botas, armas de PM” – o aterroriza. Máiquel tem a certeza de que será detido, que responderá por seu crime. A iniciativa de Gonzaga de confirmar que ele era o assassino de Suel surpreende duplamente. Primeiro, porque o protagonista não esperava ser denunciado pelo dono do bar e isso o paralisa – “minhas pernas não respondiam”. E segundo, porque a reação do policial ao anúncio não é a mais lógica. No lugar de ser levado para a delegacia, Máiquel recebe apoio – “o PM já estava dando um tapinha nas minhas costas e dizendo que admirava os homens corajosos”.

É nesse momento que todas as expectativas de Máiquel são frustradas – ele “falou isso e alguma coisa se quebrou dentro de mim”. A indiferença da autoridade diante da contravenção, ou antes, a valorização do crime por parte daquele que deveria coibi-lo, faz com que herói e vilão confundam-se. A partilha do alimento – “eu também comi empadas e bebi Coca-Cola” – corrobora a comunhão daqueles

que deveriam estar em lados opostos. A indumentária diferenciada não é suficiente para estabelecer quem é a ordem e quem é o caos: se as autoridades que pactuam com o assassino, ou o assassino que matou sem razão outro delinqüente.

O encontro mudou a perspectiva de Máiquel, que passou a desacreditar em sua culpa – eu "sou inocente. Não há motivos para fugir" – e, tempos depois, a proposta de sociedade com o delegado Santana na empresa de segurança patrimonial Alpha também reforçou o sentimento de imunidade:

> Senti uma coisa quente dentro do meu peito, uma paz quente, sei lá o que me deu, não foi o uísque, foram as palavras do delegado que me trouxeram aquela paz, aquele orgulho, um delegado me propondo sociedade, eu era mesmo uma pessoa querida no bairro, eles passavam e buzinavam, acenavam as mãos, senti tanta paz, senti vontade de mostrar o cadáver da Cledir para o delegado, mas isso eu não fiz, achei melhor não fazer (OM, p. 124).

O discurso do delegado tem efeito inebriante, enche Máiquel de orgulho, vaidade e paz interior. Santana lhe oferece muito mais do que um trabalho, ele apresenta uma proposta de parceria, na qual ambos ocupariam posições equivalentes e se submeteriam a um regulamento comum. A dualidade mocinho-bandido cai por terra. Apenas o convite é suficiente para que o rapaz se convença de que é uma pessoa querida, de que não fez nada com o que deva se preocupar. Tanto que sente vontade de mostrar o cadáver de Cledir.

O impulso, porém, é contido. Mesmo a proposta colocando-os lado a lado, Máiquel sente que ainda há um distanciamento. Santana não mais representa o órgão repressor; a autoridade do Estado já não funciona mais ali, mas a figura do delegado continua sustentando a aura de superioridade a qual Máiquel respeita. Ao recuar e não revelar o corpo da esposa, ele confirma a manutenção da fímbria entre eles.

Aliado à idéia de respaldo das autoridades, Máiquel carrega a convicção de que seu trabalho é como outro qualquer, inclusive passível de erro. Por isso, depois de assassinar acidentalmente um garoto de família rica, pensa em falar com o Governador para se livrar da prisão:

> Virou outra coisa, o negócio não é mais a cagada que você fez, o menininho assassinado, eles não estão nem aí para o menininho. O

> negócio é te ralar vivo. O governador quer mostrar os trilhões que ele gastou na administração dele, as novas viaturas, a ronda escolar, essas coisas. Quer enfiar tudo na fuça do ministro, entendeu? Ele quer te pegar, entendeu? É isso.
>
> E se eu falasse com ele?, perguntei. Com ele quem?, respondeu Santana. Sei lá, eu disse, esses caras aí, o governador (OM, p. 183)

A familiaridade com que se refere às autoridades – "esses caras" – mostra que Máiquel se coloca em posição de igualdade com os demais envolvidos e não compreende seu lugar na hierarquia. Mesmo tratando-se de entidades cujo cargo lhes confere superioridade, ele insiste em manter o esquema calcado na "camaradagem" e na troca de favores. A tentativa de conversar diretamente com o Governador do Estado, além de uma atitude ingênua e desesperada, enfatiza a incapacidade de visualizar a situação globalmente. Ele não entende que o que lhe dá imunidade é o fato de exercer sua função de maneira correta, e não laços de amizade e companheirismo.

Homem e Mulher, representantes da classe média, possuem mais condições de lidar com tais ambivalências, pois mostram-se mais habituados a interagir com autoridades. Mesmo desacreditando na eficácia do trabalho policial, eles esperam a ação da polícia. Ambos conhecem e seguem os rituais que situações como depoimentos requerem e acreditam que, caso façam tudo certo, conseguirão atingir seus objetivos:

> Segundo minhas pesquisas, nada poderia me bloquear.
>
> Além disso, caso houvesse um julgamento psicológico, eu estaria preparado, estudei os quesitos num livro forense.
>
> JUIZ O acusado é portador de doença mental?
>
> EU Sim.
>
> JUIZ Na época do crime, o acusado era portador de doença mental?
>
> EU Sim.
>
> JUIZ Em caso positivo, qual a doença?
>
> EU Esquizofrenia (*Inventei na hora*).
>
> JUIZ Em virtude da doença mental, era o acusado inteiramente capaz de entender o caráter criminoso do fato que praticou?
>
> EU Não. Absolutamente não.
>
> O tribunal desta corte declara que o réu é inocente (AT, p. 102-103).

No trecho acima, Homem simula seu próprio julgamento. Ser acusado e levado a júri é uma possibilidade; já ser condenado está fora de questão, mesmo havendo a certeza de ter sido ele o autor do crime – "era o acusado inteiramente capaz de entender o caráter criminoso do fato *que praticou*?". Tanto Homem quanto Mulher articulam seus discursos e ações baseados na encenação da inocência; não importa o que aconteceu, mas sim quão verossímil serão diante do *outro.* Isso porque estão convictos de que não serão punidos, desde que pareçam inocentes.

O descrédito das autoridades não é motivo para o uso da violência física pelas personagens, mas é um agente facilitador e impõe um jogo de aparências, álibis, desculpas, estratégias e esquemas. Homem e Mulher parecem conhecer as regras deste jogo previamente e, por isso, desempenham com maior desenvoltura seus papéis: forjam comportamentos e falas, simulam atitudes. Por sua vez, Máiquel, somente ao longo de sua trajetória toma conhecimento tanto de seu lugar no sistema, quanto do funcionamento dele. Por essa razão é constantemente surpreendido pelas trocas de funções e tem dificuldades em perceber os tipos de relação que o conectam às pessoas a sua volta.

A falta de limites reais faz com que as três personagens, mesmo reconhecendo a ilegalidade de seus atos ou intenções, acreditem na legitimidade da desobediência civil. Enfim, a "permissão para matar" é, na verdade, não uma concessão, mas uma idéia implícita, subentendida a partir da relação frouxa que se estabelece entre o bem e o mal, o certo e o errado, o aceitável e o não-aceitável.

IV - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos anos 1960 e 1970, escritores como Rubem Fonseca e Garcia Paiva perceberam a violência de uma maneira diferente. Diante da nova realidade dos grandes aglomerados urbanos, regidos pela dicotomia "marginal-oficial", eles a compreenderam e utilizaram, não como mero recurso de estranhamento ou choque,

mas como um elemento intrínseco e indissociável dos sujeitos, formador do caráter e do cotidiano dos indivíduos.

Patrícia Melo segue por esse caminho. Seus livros revelam uma inquietação com o mundo contemporâneo, dominado pelo que Beatriz Sarlo chama de "retórica do mercado de valores":

> Podemos distrair-nos quase o tempo todo do que acontece na cidade, porque a cidade mesma nos oferece o motivo dessas distrações: um sistema de transporte arbitrário e caótico, uma rede de serviços insuficiente, uma agressividade alimentada pelas dificuldades para deslocar-se, pela pobreza que parece sempre inoportuna e fora do lugar, pela prepotência de habitantes que se sentem desprotegidos num espaço com poucas leis claras. Tudo isso nos distrai da cidade. (1997, p. 47).

A matéria-prima dos escritos de Melo é a cidade grande – espaço muito habitado e pouco percebido, que atrai e distrai, rodeia, influencia e serve de referência para seus habitantes – e as relações estabelecidas entre os sujeitos que partilham desse mesmo território, ao mesmo tempo opressor e necessário.

A análise dos romances *Acqua toffana* e *O matador* mostra que eles mantêm um diálogo intenso com o romance policial. Mesmo a autora refutando tal rótulo, é possível perceber que os livros recuperam, tanto do policial clássico quanto do *noir*, elementos-chave como a ambientação urbana, com a cidade influenciando a trama e as escolhas das personagens; o enredo intrigante e bem articulado que prende a atenção do leitor; a exploração de trechos de violência brutal; o uso deliberado da coloquialidade; e o desenvolvimento das ações simultaneamente à narração. A exemplo do romance policial *noir,* é exigida participação intensa do leitor. Muito mais do que um simples receptor da mensagem, cabe a ele a tarefa de refletir e encontrar soluções para os "enigmas" do texto, que, em geral, levanta uma série de questões, cuja(s) resposta(s) fica(m) em aberto.

A ligação entre os escritos da autora e o romance-reportagem é feita, principalmente, através da figura histórica do Estrangulador da Lapa ficcionalizada por Louzeiro. Realocada no tempo e no espaço em *Acqua toffana*, a personagem serve de elo entre as duas partes do romance.

É com a obra de Rubem Fonseca, porém, que Melo mantém o diálogo mais vigoroso. Discípula declarada, alinha sua composição à dele imprimindo às

narrativas a dicção seca e precisa, com passagens enxutas e diretas, a temática urbana que privilegia a realidade crua e a violência visceral. Ela ainda "toma emprestado" o nome do autor (Rubão) em *Acqua toffana* e a personagem dr. Carvalho, utilizada em *O matador* e transforma-o em peça principal da trama do romance *Jonas, o copromanta*.

O cinema também é uma grande influência. O uso de orações curtas para descrever ações transforma a narrativa em pequenas cenas contínuas. O recurso, além de estabelecer um texto altamente imagético, através do qual é, muitas vezes, possível "ver" a história, dinamiza a leitura e coloca o leitor na posição de espectador, testemunha ocular da movimentação das personagens. A linguagem ágil, cortante e ácida, impregnada de oralidade e elementos extra-literários (propagandas, músicas, por exemplo) dá à narrativa um ritmo vertiginoso e confuso, que corrobora o estado de espírito das personagens.

Outra marca da obra é o estudo da maneira de matar. Facas, punhais, lanças, revólveres, venenos, e toda uma gama de meios e possibilidades de ferir ou retirar a vida de outra pessoa aparecem como uma obsessão nos textos.

Em geral, os livros tratam do isolamento dos indivíduos, da agonia da existência humana, do cotidiano de sujeitos atomizados, presos em seus próprios mundos e incapazes de quebrar as barreiras que os separam do *outro.* O contato exterior e interpessoal é mediado pelo sistema televisivo, que, onipresente, contamina e altera comportamentos.

Muniz Sodré escreve que a tecnoestrutura mostrada pelo macrossistema televisivo é imposta como modelo único de bem existir socialmente, exigindo que os modelos pessoais autônomos sejam deixados de lado. Tal efeito é alcançado pela objetivação do imaginário, criando um espaço próprio, surreal. Esse imaginário controlado coloca o telespectador em confronto consigo próprio "na medida em que sua própria imagem pequeno-burguesa lhe é realisticamente proposta" (1987, p. 67). Cria-se então um jogo perigoso de auto-reconhecimento autoritário que serve de pretexto para o narcisismo individual que culmina na idéia de que "tudo é possível". O indivíduo crê ser onipotente titular de um "ego único". A produção televisiva de novos "ideiais do eu", combinando narcisismo e onipotência, gera uma nova forma de relação social (tecnonarcisismo) e também provoca a chamada "perturbação narcísica", distúrbio de personalidade caracterizado pela "ausência de alegria e de sentimentos de amor, substituídos pela busca ansiosa de reconhecimento admirativo

ou de prêmios pela habilidade na manipulação de aparências (em detrimento do conteúdo, do sentido)" (1987, p. 68).

Homem, Mulher e Máiquel formam suas visões de mundo a partir da acumulação de informações provenientes, principalmente, dos *mass media.* São imagens, dizeres alheios, relatos, trechos de livros, bulas de remédio, pedaços de filmes, enfim, fragmentos de um universo exterior que se funde e confunde em suas mentes.

Mulher mantém uma relação de afeto com a televisão a ponto de compreender o espaço externo a partir de mediações estabelecidas pelos processos televisivos. Para ela, as imagens são fundamentais; "ver" sobrepõe-se a "ser"; o que importa é fazer com que o marido "pareça ser" o Estrangulador da Lapa a ponto de convencer o delegado de que a imagem criada por seu discurso corresponde à realidade.

Homem vive num plano outro; sofre de distúrbios mentais e vê *lá fora* através do resultado da mistura das informações que recebe com suas idéias conturbadas. Ele é frustrado por não se reconhecer nos modelos veiculados pelo macrossistema televisivo e pretende, através de seu discurso, convencer-se a si mesmo e o leitor de que sua vida é o oposto do que realmente é.

Já Máiquel, o mais fragmentado, assimila o universo ao seu redor aos pedaços, misturando informações de diferentes naturezas para formar suas opiniões e teorias. Ele é contraditório e incapaz de manter uma coerência entre seus pensamentos e atitudes. Esse descontrole se reflete em seu relato, constantemente interpenetrado pelo discurso de outras personagens ou elementos extraliterários.

As visões de mundo, apesar de distintas, distorcem a realidade e revelam o universo íntimo caótico e desequilibrado. Mulher, Homem e Máiquel possuem um imenso vazio interior que não se preenche; são frustradas e, acima de tudo, solitárias. Para os três, o ato de narrar é uma tentativa de estabelecer contato com o *outro*.

A tentativa de preencher o espaço vazio esbarra no uso (muitas vezes gratuito) da violência física. Difícil de ser reduzida a uma relação direta de causa e efeito, ela só pode ser compreendida através da combinação de uma série de fatores.

A omissão do protagonista de *O matador* faz com que seus impulsos corram livremente, deixando as situações fora do seu controle. Constantemente

pressionado por forças contrárias, ele não assume uma posição firme e deixa-se conduzir pela vontade do *outro.* Ao transferir para outra pessoa o poder de decisão e também a responsabilidade, Máiquel abstém-se da reflexão sobre seus atos, bem como da culpa sobre eles, uma vez que não são fruto de suas intenções. Ele encontra-se num processo de alienação das implicações éticas e morais de suas ações, que passam a ser somente mais uma tarefa a ser cumprida.

Homem pretende usar a violência para se desenredar dos padrões de conduta que o aprisionam em uma rotina sufocante e o enlouquecem. A decisão de assassinar a vizinha lhe confere poder e autoconfiança; faz dele um homem especial. Porém, ao deparar com sua incapacidade de colocar o plano em prática, ele se "apropria" dos assassinatos do Estrangulador da Lapa para que ele mesmo se sinta forte e viril.

Mulher, por sua vez, "adquire-a" como mais um produto qualquer que pode comprar para diminuir a dor da traição. Também recorrendo à representação mistificada do Estrangulador da Lapa, ela vai em busca da punição implacável destinada ao criminoso. Nem Homem nem Mulher estão interessados em saber quem é o assassino de fato; o que querem é a sua imagem.

Ao contrário do que ocorre em *O matador,* a violência em *Acqua toffana* é virtual, não chega a se concretizar. Mesmo assim, em nenhum dos casos o seu uso (seja potencial ou concreto) surte o efeito desejado. As três personagens continuam vazias e solitárias.

O comportamento das personagens aponta para um novo tipo de organização social. Evidencia mudanças estruturais nas relações entre os sujeitos, pautadas não por uma amoralidade, mas por uma moral outra, diferente (a "moral X"?) que autoriza e cria a expectativa de uma nova maneira de atuação dos indivíduos diante uns dos outros.

No artigo intitulado "Vidas em liqüidação", Jurandir Freire Costa questiona "que valor a vida passou a ter entre nós?". Para o psicanalista e professor, vivemos um tempo no qual a vida, além de ter sido instrumentalizada, foi desatada dos vínculos transcendentes que garantem a ela valor e sentido:

> em dadas circunstâncias, o sujeito pode sentir-se autorizado a julgar que um posto de trabalho vale mais do que a vida do competidor, sem que isso lhe pareça uma aberração moral. O mesmo pode ser dito do abandono de recém-nascidos pelas mães, do assassinato de

> rivais pela posse e comercialização de drogas, do assassinato de pais que se opõem a namoros de filhos ou de avós que negam dinheiro ao neto para o consumo de cocaína (*Folha de S. Paulo,* 12/02/2006).

Os apontamentos de Costa alinham-se aos dos de Stuart Hall e Zygmunt Bauman, para quem os processos de deslocamento das identidades culturais e a "liquefação" dos parâmetros, das regras, das garantias, dos padrões e referenciais seguros de conduta levam também ao "derretimento" dos valores.

Isso posto, expresso meu desejo de que este trabalho seja uma contribuição e um estímulo para futuras pesquisas sobre a obra de Patrícia Melo e que essas se inclinem a uma análise séria do texto literário e não à repetição de padrões calcados no impressionismo e na manutenção de velhos preconceitos. Desejo ainda que esta dissertação incentive o estudo de escritos de outros autores que ainda margeiam o cânone.

REFERÊNCIAS

Teses, dissertações e ensaios críticos

ALMEIDA, Marco Antônio de. Estratégias de legitimidade e distinção no mercado editorial: Algumas considerações a partir da literatura policial no Brasil. In: CONGRESSO ANUAL EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte.

AMARAL, Glória Regina Alves de Carvalho. *O sujeito à deriva:* algumas subjetividades presentes na narrativa contemporânea brasileira. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2002.

CASTANHEIRA, Cláudia Silva. *Dinamizando as marcas da diferença:* a mulher e o discurso ficcional no fim do século XX. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2003.

HEYER, Katja Christina. Identidade feminina contemporânea na obra *Inferno* de Patrícia Melo. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 10., 2006, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. 1 CD-ROM.

_____. *Identidade feminina na literatura contemporânea em Patrícia Melo e Ana Miranda*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2002.

MESSA, Fábio de Carvalho. *O gozo estético do crime:* dicção homicida na literatura contemporânea. Tese (Doutorado em Teoria literária). Florianópolis: Ed. da UFSC, 2002.

_____. Dicção masculino-homicida em Patrícia Melo. *Anuário de literatura*: publicação do curso de pós-graduação em Letras – literatura brasileira e teoria literária da UFSC, Florianópolis, n. 7, p. 191-203, 1999.

MORAES, Alexandre Jairo Marinho. Territórios em movimento: violência, juventude, drogas e abandono (mediações a partir de Patrícia Melo, Caio Fernando Abreu e Rubem Fonseca). In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 8., 2002, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: UFMG, 2002. 1 CD-ROM.

MOREIRA, Lílian Fontes. A questão da teoria da recepção na produção literária atual. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005, Rio de Janeiro. Anais… Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

PEIXOTO, Maria Angélica. *A violência na obra literária de Patrícia Melo:* uma leitura sociológica. Dissertação (Mestrado). Brasília: Ed. da UNB, 2001.

PEREIRA, Maria de Fátima da Silva. *O narrador na fronteira entre deixar e apagar marcas*: um estudo sobre *O matador*, de Patrícia Melo. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). São Paulo: Ed. da PUC, 2005.

ROSATI, Luiz Alfredo Reis. *Ficções brasileiras atuais:* literatura e realidade. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2003.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. From the malandro (rogue) to the traficante (drug trafficker) – two constellations of violence in Brazilian culture. *Diálogos Latinoamericanos*, n. 4. Aarhus: Ed. da Universidad Aarhus, 2001. p. 37-46.

SILVA, Líssia da Cruz. *Da banalização dos bens à banalização do mal:* uma leitura de *Acqua toffana* e *O matador* de Patrícia Melo. Dissertação (Mestrado). João Pessoa: Ed. da UFPB, 2000.

SILVEIRA, Rosana Cacciatore. Máiquel, o herói da morte: uma análise mitológica do romance *O matador* de Patrícia Melo. *Anuário de literatura*: publicação do curso de pós-graduação em Letras – literatura brasileira e teoria literária da UFSC, Florianópolis, n. 8, p. 95-120, 2000.

VENTURA, Anne de Souza. Ultrapassagens no inferno do corpo: narrativa, corpo e olhar em Patrícia Melo. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 8., 2002, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: UFMG, 2002. 1 CD-ROM.

WELS, Erica Schlude. *Apelos do consumo e da mídia:* sedução ficcional em Patrícia Melo e Fernanda Young. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2005.

ZOLIN, Lúcia Osana. Alguns apontamentos sobre gênero e representação na ficção de Patrícia Melo. *Línguas e letras*: publicação do curso de Letras, vinculada ao Centro de Educação, Comunicação e Artes da Unioeste, Cascavel, n. 13, p. 145-161, 2006.

_____. *O matador*, de Patrícia Melo: gênero e representação. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 10., 2006, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. 1 CD-ROM.

Obras teóricas e críticas

BAKHTIN, Mikhail, (V. N. Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem:* problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulação e simulacros*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade:* entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Vidas desperdiçadas.* Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Modernidade líquida.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *Modernidade e ambivalência.* Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1987, p.199-215.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*: (1711-2001). São Paulo: Escrituras Editora, 2002. p. 540-543.

COSSON, Rildo. *Fronteiras contaminadas:* literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

_____. *Romance-reportagem:* o gênero. Brasília: Editora Universidade da Bahia, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 229-249.

D'ONOFRIO, Salvatore. O conto policial de Allan Poe. In: _____. *Teoria do texto 1* – prolegômenos e teoria narrativa. São Paulo: Ática, 1995. p. 166-178.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2007.

GENETTE, Gérald. *Figures III.* Paris: Ed. Seuil, 1972. Tradução livre de Kelly Batista.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.

MANDEL, Ernest. *Delícias do crime:* história social do romance policial. Tradução de Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988 (Capa Preta, 1).

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, Paulo. *O mundo emocionante do romance policial.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

ODALIA, Nilo. *O que é violência?*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. O Brasil do sertão e a mídia televisiva. In: _____ et al (org.). *Linguagens da violência.* Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 113-143.

PRADA, Renato. El narrador e el narratario: elementos pragmáticos de la comunicación literária. In: _____. *La narratologia hoy*. La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1986. Tradução livre de Lizete Pinho.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Pode-se (não) falar de pós-modernidade? *Anuário de literatura:* publicação do curso de pós-graduação em Letras – literatura brasileira e teoria literária da UFSC, Florianópolis, n. 3, p. 13-20, 1995.

REIMÃO, Sandra. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *O que é romance policial.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*: introdução aos estudos literários. Coimbra: Almedina, 1999.

_____ & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.

SARLO, Beatriz. Cartales y afiches. In: _____. *Instantéaneas:* medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo. Buenos Aires: Ariel, 1996. p. 47-50. Tradução livre de Márcia Viegas.

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder *et al.*(orgs). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 236-259.

SOARES, Luiz Eduardo. Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder *et al.*(orgs). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 23-46.

SODRÉ, Muniz. Eticidade e campo comunicacional, sobre a construção do objeto. In: CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN, 5., 2000, Santiago. Disponível em: <http://74.125.45.104/search?q=cache:h0BzaIqMIU8J:www.eca.usp.br/alaic/chile2000/17%2520GT%25202000Teorias%2520e%2520Metodologias/MunizSodre.doc+%22%C3%A9tica+social+imediata%22+sodr%C3%A9&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=3&gl=br>. Acesso em: 17 mai. 2008.

_____. *O social irradiado:* violência urbana, neogrotesco e mídia. São Paulo: Cortez, 1992.

_____. *Televisão e psicanálise.* São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Teoria da literatura de massa.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira.* Trad. Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance.* Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: _____. *As estruturas narrativas.* Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 93-104.

WILLIAMS, Raymond. A figura humana na cidade. In: _____. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Companhia da Letras, 1990. p. 314-333.

Obras de Ficção

DOSTOIEVSKI, Fedor. *Crime e castigo*. Trad. Luiz Cláudio de Castro. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti editores, 1960.

FONSECA, Rubem. O cobrador. In: _____. *64 contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O caso Morel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HAMMETT, Dashiell. *O falcão maltês*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LOUZEIRO, José. O Estrangulador da Lapa. In: _____. *O Estrangulador da Lapa:* contos. Rio de Janeiro: Record, 1981. p. 7-42.

MELO, Patrícia. *Jonas, o copromanta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Mundo perdido.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Acqua toffana.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Valsa negra.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Inferno.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Elogio da mentira.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O matador.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

POE, Edgar Allan. Assassinatos na rua Morgue. In: _____. *Assassinatos na rua Morgue* e outras histórias. Trad. William Lagos. Porto Alegre; L&PM, 2002. p. 87-146.

Artigos de jornal e revista

AJZENBERG, Bernardo. Obra parece pular para as telas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 set. 2000. p. E-7.

BOSCO, Francisco. As pistas sobre um falso enigma. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 jun. 2008. p. D-5.

COSTA, Jurandir Freire. Vidas em liqüidação. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 de fev. 2006. p. 3.

MACHADO, Cassiano Elek. Sinfonia do adeus. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 ago. 2003. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0308200312.htm>. Acesso em: 17 nov. 2007.

PÉCORA, Alcir. Patrícia Melo erra ao seguir escatologia de Rubem Fonseca. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 abr. 2008. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2604200817.htm>. Acesso em: 18 mai. 2008.

SANTOS, Valmir. Patrícia Melo põe “trator interior no palco”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 nov. 2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1311200324.htm>. Acesso em: 20 nov. 2007.

Sites

BRONSON, Charles. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Charles_Bronson>. Acesso em: 20 mai. 2008.

CONAN. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Conan>. Acesso em: 2 jun. 2008.

DICIONARIO Galego de Televisión. Edith Pazó Fernández. 2005. Disponível em: <www.cirp.es/pub/docs/cite/dicTV.pdf>. Acesso em: 21 set. 2008.

FONSECA, Rubem. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Rubem_fonseca>. Acesso em: 7 jul. 2008.

MELO, Patrícia. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Patricia_Melo>. Acesso em: 18 nov. 2007.

PERMISSÃO para matar. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Licence_to_Kill. Acesso em: 23 set. 2008.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo