

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SCRICTO SENSU EM LETRAS
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS

DULCE MAURILIA RIBEIRO BORGES

**A VIOLÊNCIA LEGITIMADA NA ORDEM SOCIAL: uma leitura de *O matador*,
Patrícia Melo**

São Luís

2020

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SCRICTO SENSU EM LETRAS
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS

DULCE MAURILIA RIBEIRO BORGES

**A VIOLÊNCIA LEGITIMADA NA ORDEM SOCIAL: uma leitura de *O matador*,
Patrícia Melo**

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual do Maranhão, como requisito de obtenção do título Mestre em Letras, com área de concentração em Teoria Literária.

Linha de pesquisa: Literatura e Subjetividade.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Iranilde Almeida Costa Pinheiro.

São Luís
2020

Borges, Dulce Maurilia Ribeiro.

A violência legitimada na ordem social: uma leitura de O matador, Patrícia Melo/ Dulce Maurilia Ribeiro Borges. – São Luís, 2020.

86 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2020.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Iranilde Almeida Costa Pinheiro.

1. O matador. 2. Patrícia Melo. 3. Ficção brasileira. 4. Representação da Violência. I. Pinheiro, Maria Iranilde Almeida Costa. II. Título.

CDU: 821.0: 821.134.3

DULCE MAURILIA RIBEIRO BORGES

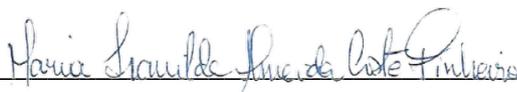
**A VIOLÊNCIA LEGITIMADA NA ORDEM SOCIAL: Uma leitura de *O matador*,
Patrícia Melo**

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual do Maranhão, como requisito de obtenção do título Mestre em Letras, com área de concentração em Teoria Literária.

Linha de pesquisa: Literatura e Subjetividade.

Aprovada em: / /

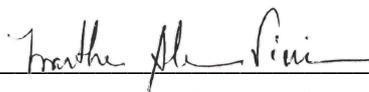
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria Iranilde Almeida Costa Pinheiro (Orientadora)

Doutora em Letras

Universidade Estadual do Maranhão



Profa. Dra. Martha Alkimin de Araújo Vieira

Doutora em Letras

Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho

Pós-Doutor em Letras

Universidade Estadual do Maranhão

A todos os pesquisadores da ficção de Patrícia Melo.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por conceder a minha existência.

À minha mãe, Maria das Graças Ribeiro e ao meu filho, Ruan Talles Ribeiro Borges Gonçalves, pela compreensão das minhas frequentes ausências.

À Professora Maria Iranilde Almeida Costa, pela orientação, pelo conhecimento teórico compartilhado comigo e, sobretudo, pela paciência dispensada nas várias leituras minuciosas deste texto e de outros textos, ao longo do Programa de Pós-Graduação.

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação: Silvana Pantoja, Gilberto Freire, Fabíola Santana, Kátia Carvalho pelo conhecimento teórico transmitido e, sobretudo, ao Professor José Henrique de Paula Borrvalho quem me mostrou as diversas opções de se enxergar o mundo e de se caminhar por ele, para além do horizonte, acreditando na potência da vida, do saber adquirido e partilhado.

“Eu sou a grade, o cachorro, o muro, o caco de vidro afiado. Eu sou o arame farpado, a porta blindada. Eu sou o matador. Bang. Bang. Bang.”

O matador, Patrícia Melo

RESUMO

O texto é uma leitura da obra *O matador* (2009), de Patrícia Melo, ficcionista brasileira dos anos 1990, a fim de discutir a representação da violência na literatura finissecular. Acredita-se que a obra tem caráter singular na ficção brasileira, pois a violência é apresentada como extrema e legitimada para a promoção da ordem social, o que sugere ser uma ficção que está em consonância com uma problemática real. Para alcançar o objetivo proposto, adota-se a metodologia de análise dessa obra de Patrícia Melo e de revisão de literatura como suporte teórico. Para tanto, são revisitadas as obras de Jacques Laplante (2001) e de Yves Michaud (2012) sobre a violência como elemento presente no cotidiano do contexto real; obras de Michel Foucault (1999), Jaime Ginzburg (2017), Perrone-Moisés (2016), Tânia Pellegrini (2002, 2008), Regina Zilberman (1994), Karl Schollhammer (2000, 2009), Ronaldo Lins (1990), sobre a representação da violência, bem como da estética da violência em evidência na ficção universal e na ficção brasileira. Por fim, são visitadas algumas pesquisas e estudos realizados por Sérgio Adorno (2002), Alba Zaluar (1998), Silvia Carbone (2008), Bezerra Júnior (2006), Michel Wieviorka (1997), Hannah Arendt (2013), Marilena Chauí (2018), entre outros pesquisadores sobre a prática da violência extrema, exercida por cidadãos assassinos, legitimados pela sociedade. Pelo viés de leitura apontado, constatou-se que a ficção de Patrícia Melo evidencia uma fissura social em que a representação da violência não se difere muito da violência da realidade, presente no cotidiano da sociedade brasileira. A temática de *O matador* (2009) é relevante e atual, pois confronta o leitor com a violência e com valores nocivos da sociedade em relação ao próprio homem, prevalecendo as violações de direitos por diversos tipos de agressões.

Palavras-chave: *O matador*. Patrícia Melo. Ficção brasileira. Representação da violência.

ABSTRACT

The text is a lecture of the book *O matador* (2009), by Patrícia Melo, a Brazilian fictionalist from the 1990s, to discuss the representation of violence in the centuries-old literature. It is believed that the book has a unique character in the Brazilian fiction, because the violence is showed as extreme and legitimized for the promotion of social order, which suggests that it is a fiction that is in line with a real problem. For that purpose, the writings of Jacques Laplante (2001) and Yves Michaud (2012) about the violence as an element present in the everyday of the real context are revisited; the writings of Michel Foucault (1999), Jaime Ginzburg (2017), Perrone-Moisés (2016), Tânia Pellegrini (2002, 2008), Regina Zilberman (1994), Karl Schollhammer (2000, 2009), Ronaldo Lins (1990), about the representation of violence, as well as the aesthetics of violence in evidence in the universal fiction and brazilian fiction. Finally, some research and studies of Sérgio Adorno (2002), Alba Zaluar (1998), Silvia Carbone (2008), Bezerra Júnior (2006), Michel Wieviorka (1997), Hannah Arendt (2013), Marilena Chauí (2018), and other researchers about the practice of extreme violence, exercised by citizens murderers, legitimized by society. By means of such lecture, it was realized that Patrícia Melo's fiction shows a social fissure in which the representation of violence is not so different from the real violence, present in the daily life of Brazilian society. The theme of *O matador* (2009) is relevant and actual, because it confronts the reader with violence and with harmful values of society in relation to the man himself, with violations of rights prevailing for various types of aggressions.

Keywords: *The killer*. Patrícia Melo. Brazilian fiction. Representation of violence.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	VIOLÊNCIA, ESTÉTICA E ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA: Revisitações.....	14
2.1	O Homem e a Violência como Objetos Estéticos na Ficção	14
<i>2.1.1</i>	<i>O Homem e a Violência como Objetos Estéticos na Ficção Brasileira do Século XX ...</i>	<i>23</i>
3	PATRICIA MELO E SEU EMPENHO NA REPRESENTAÇÃO REALISTA	38
4	O MATADOR: Do Banal Cotidiano à Violência Legitimada	47
4.1	Máiquel, a Gênese do Justiceiro.....	48
4.2	Máiquel, a Profissionalização do Crime e da Violência	62
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
	REFERÊNCIAS	82

1 INTRODUÇÃO

Grande parte da ficção do fim do século XX no Brasil ocupa-se em expressar conflitos do indivíduo consigo mesmo e com o mundo em que vive. Nessa ficção, a representação da violência é percebida como um elemento social e dinâmico, símbolo constitutivo da realidade brasileira e partícipe do cotidiano vital da população. Assim, a violência passa a ser o objeto estético da literatura, por meio do qual a ficção tenta questionar valores, modos particulares da vida ordinária, capturar o real, que se desloca do cotidiano comum e se distancia do uso padrão da linguagem. Por esse viés, fica mais estreito o limite entre a ficção e a realidade.

A violência, como objeto de representação, é moldada, contemplada e contada de diferentes formas na ficção e, vai conquistando cada vez mais leitores. Ela, uma vez incorporada às ações ilícitas e aos acordos informais, permitidos nas interações sociais, que criam seus próprios códigos, adquire o caráter de naturalidade, até mesmo pelas instituições estatais, cujo objetivo é manter a ordem e defender os direitos civis. Ela pode, inclusive, ajudar o indivíduo a entrar em um grupo social para se afirmar, pois é, com frequência, um meio de resolver conflitos e problemas.

No contexto real brasileiro dos anos 1990, o poder estatal fraco e a velada permissão das práticas criminosas recaem sobre a prática legitimada da violência no imaginário de criminosos. Essa prática de violências, embora sendo ilegal e privada, é parte integrante do cotidiano e alimento das estatísticas; excluindo da esfera uma mediação legítima e ampla de resolução de conflitos, isto é, aquela dos sistemas de segurança e justiça estatais. O resultado é um ciclo de vingança privada, no qual se responde à violência com mais violência e, no qual não há um agente legal, ou se há, está a favor da prática ilegal, que, às vezes, mantém e apoia essa espécie de “justiça”.

Os livros de Patrícia Melo, romancista paulista, transformaram-se em grandes sucessos editoriais, em fins do século XX. No geral, a escritora debruça-se sobre locais, costumes, vocabulário e certas peculiaridades comuns a um meio social periférico, às zonas de poder. Entre esses livros, sobressai-se *O matador* que em sua primeira edição em 1995, obteve considerável visibilidade e sucesso no mercado literário. Ele recebeu os prêmios *Deux Océans* (1996) e *Deutschi Krimi* (1998); e, por esse trabalho, a escritora é incluída pela revista *Time Magazine* na lista das cinquenta *Latin American Leaders for the New Millennium*, além de ter sido traduzido na Inglaterra, Estados Unidos, França, Alemanha, Itália, Espanha, Holanda, Grécia, Finlândia, Noruega e China. Inclui-se, ainda, a adaptação desse premiado romance para o cinema, por Rubem Fonseca, sob o título *O homem do ano*, em 2003.

O matador (ROCCO, 2009) apresenta a trajetória parcial de vida do protagonista, Máiquel, jovem suburbano da capital de São Paulo. De escasso vínculo com familiares, de insuficiente formação educacional, é, inicialmente, alvo fácil das armadilhas da violência, já que não encontra nas oportunidades de emprego perspectivas concretas de ganhos financeiros. Vive de bicos, de pequenos delitos, como cheque sem fundos, de impulsões apoiadas em desejos imediatos, que constroem o seu cotidiano e guiam-no na trajetória de sua vida.

No início da trama, as situações de miséria vão empurrando Máiquel para o caminho da violência. É essa condição socioeconômica do personagem que alimenta, inicialmente, a preferência dele pelos atentados contra a vida de outrem, transformando-o em um assassino. Em seguida, entretanto, o rapaz torna-se orgulhoso de participar de um grupo de extermínio sob a máscara de protetor da região, razão pela qual a comunidade lhe concede o título de “Cidadão do Ano”. Logo em seguida, o rapaz é vítima desse mesmo grupo, que o leva à prisão.

Acreditando-se que a obra seja complexa, violenta, mutável e instável, pois em si reflete várias fissuras da sociedade brasileira, a qual está em evidência por meio de representação da violência, em que a agressividade crua e extrema é descrita como natural, necessária e, por isso, em constância no centro urbano, toma-a como objeto de análise com a intenção de se ratificar que ela é uma ficção em que a representação da violência produz o choque e repulsa, e está comprometida em representar uma fissura social de parte da realidade da periferia do Brasil, onde ainda impera a violência extrema e legitimada, por meio de ações individuais e coletivas, como alternativas para a falha da proteção e da segurança garantidas pelo sistema público estatal. Para tanto, servem as perguntas como norteadoras do texto: a ficção *O matador* possibilita enxergar a representação da existência e do exercício da violência legitimada? De que modo Patrícia Melo representa a violência extrema e naturalizada nessa ficção?

O texto está dividido em quatro capítulos. Após este capítulo de introdução, no segundo capítulo, apresentam-se definições dos termos *violência*, *estética* e *estética da violência*, revisitando os conceitos de violência por Yves Michaud (2012), Michel Misse (2006), Marilena Chauí (2018); de estética, por Massaud Moisés (2004), Theodor Adorno (1970) e Max Weber (2004); e o de estética da violência por Sérgio Schaefer (2012) com o intuito de melhor apontar e interpretar as imagens de violência que aparecem ao longo da narrativa.

Em seguida, ainda no segundo capítulo, com o objetivo de mostrar que o homem e a violência são objetos estéticos da ficção universal e brasileira há bastante tempo, revisitam-se os estudos e as críticas literários de Michel Foucault (1999), Jaime Ginzburg (2017), Regina Dalcastgnè (2008), Regina Zilberman (1994), Ângela Dias (2008), Tânia Pellegrini (2002,

2008), Karl Schollhammer (2000, 2009), Antônio Cândido (1989), Ronaldo Lins (1990), Perrone-Moisés (2016), entre outros; e as considerações de Hannah Arendt (2013) e Paulo Pinheiro (1991) sobre poder e autoritarismo, entre outros estudiosos que corroboram com suas pesquisas a respeito da temática. No terceiro capítulo, apresenta-se, brevemente, um panorama da carreira literária de Patrícia Melo, ressaltando suas obras de maior sucesso no mercado literário.

No quarto capítulo, subdividido em dois tópicos, é apresentada uma leitura da obra *O matador* (2009), com suporte teórico nos estudos de Marilena Chauí (2018), Hannah Arendt (2013), Michel Wieviorka (1997), Eric Hobsbawn (1976), Sérgio Adorno (2002), Yves Michaud (2012), entre outros estudiosos que corroboram com suas pesquisas, para ratificar que Patrícia Melo, por meio da estética da violência, apresenta uma representação de experiências de violência extrema e constantes do homem contemporâneo, na figura de justiceiro. Na sequência da análise, aprofunda-se o estudo da obra, fazendo uma leitura analítica sobre o segundo ciclo de experiências do protagonista, em que esse personagem exerce sua função homicida por meio de uma empresa de segurança privada. Mostra-se ainda a adoção da extrema violência por civis não legalizados, que punem e assassinam por meio da encomenda de quaisquer tipos de pessoas, desde que o mandante se sinta lesado por elas. Para tanto, servem de suporte teórico a pesquisa de Teresa Caldeira (2000), Jacques Laplante (2001), Jacqueline Sinhoretto (2009), Michel Foucault (2008), entre outros que discutem e criticam o serviço de proteção e segurança na sociedade contemporânea, visando à manutenção da ordem social.

Ressalta-se que a intenção deste trabalho, entretanto, não é discutir a violência da realidade brasileira, nem a violência sob o ângulo da Sociologia, nem da Antropologia, da Filosofia ou da Política, nem mesmo de explicar e justificar acontecimentos sócio-históricos da violência no Brasil, senão tentar apresentar uma análise literária, consoante o gênero ficção, sobre a representação e estetização da violência na literatura finissecular, tomando como referencial a escolhida produção literária de Patrícia Melo.

2 VIOLÊNCIA, ESTÉTICA E ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA: Revisitações

Neste capítulo, após revisitar os conceitos de violência por Yves Michaud (2012), Michel Misse (2006) e Marilena Chauí (2018); de estética, por Massaud Moisés (2004), Theodor Adorno (1970) e Max Weber (2004); e o de estética da violência por Sérgio Schaefer (2012), apresentar-se-á, brevemente, um pouco da história da violência e do homem como objeto de estética na ficção, sobressaindo-se dele a figura de Aquiles, herói épico, criado por Hegel, que contempla a crueldade a favor do interesse nacional, bem como o criminoso e seu crime, em narrativas do início do século XIX, nomeadas por Michel Foucault (1999) como literatura policial ou romance de crimes.

Na sequência, faz-se um recorte histórico-temporal das ficções brasileiras em se que supõe ser possível verificar a presença dessa temática estando relacionada à exploração de um real caótico, no cenário urbano, versando sobre mazelas humanas e fissuras sociais contemporâneas. Para tanto, revisitam-se os estudos e críticas literários de Jaime Ginzburg (2017), Regina Dalcastgnè (2008), Regina Zilberman (1994), Ângela Dias (2008), Tânia Pellegrini (2002, 2008), Karl Schollhammer (2009), Antônio Cândido (1989), Ronaldo Lins (1990), Perrone-Moisés (2016), entre outros estudiosos; e as considerações de Foucault (1999), Hannah Arendt (2013), Paulo Pinheiro (1991), entre outras sobre violência, poder e autoritarismo.

Comentam-se algumas das obras mais expressivas, de cada década do século XX, como a de Rubem Fonseca, enfatizando-se, porém, a década de 1990, com as ficções de Paulo Lins, Drauzio Varella e Patrícia Melo, cuja uma das suas ficções é objeto deste estudo, a fim de mostrar que a expansão da violência não é representada como uma expressão de um acontecimento natural, muito “normal”; mas como uma espécie de efeito colateral, de fissura social do modo como se organiza a sociedade contemporânea brasileira e dos processos de subjetivação que ela supostamente produz.

2.1 O Homem e a Violência como Objetos Estéticos na Ficção

Yves Michaud, sociólogo francês, em *La violence* (2012), comenta que o termo *violência* é de origem latina *vis*, e significa força, vigor, poder; mas também pode referir-se à quantidade, à abundância, ou ao caráter essencial de uma coisa. A ideia predominante do significado desse termo *vis* é a ideia, particularmente, de força vital. Nesse sentido, refere-se a comportamentos e às ações que provocam danos físicos.

Nessa obra, o autor comenta que os seres humanos, que quase sempre utilizaram a força para alcançar seus objetivos, se organizaram e apresentaram materiais no uso do exercício dessa força. Entretanto, nem todos os exercícios eram permitidos, pois esses seres regulamentaram certas ações, bem como seu próprio uso de violência para estabelecer interações com seus inimigos. A violência envolveria, então, a ideia de um distanciamento absoluto em relação às normas e às regras que regem comportamentos e situações em certo meio social.

Esse sociólogo explica ainda que essa força vital adquire caráter de violência em relação às normas pelo fato dessas normas variarem historicamente e culturalmente. A tortura, o assassinato, as rebeliões, as agressões contra os membros da família e outros, durante muito tempo, eram considerados como atitudes “normais”. Todavia, a partir do início do século XX, sobre essas atitudes começam a recair as sensibilidades e as opiniões diferentes. Em um meio estável e regular, a violência passa a introduzir o desregulamento e o caos e, sobre ela, recai a ideia de insegurança.

Michel Misse, professor de Sociologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no artigo *A violência como sujeito difuso* (2006), define a violência como uma ação que não é legítima, consoante a um poder vitorioso; acredita que a possibilidade de separar, de forma bem-sucedida, o poder da violência é a legitimidade desse poder.

A violência é definida pela filósofa brasileira Marilena Chauí, na obra *Sobre a violência* (2018), assim como por Michaud (2012), o uso da força física, que causa males físicos, porém, a filósofa acrescenta a possibilidade de haver danos psicológicos a outro indivíduo, o que caracteriza também um crime; enfatiza ainda que a violência é um fenômeno complexo (dada a sua amplitude), e tem causas que não estão diretamente relacionadas à criminalidade, muito menos ao maniqueísmo – embate entre o bem *versus* o mal. Ela está relacionada diretamente à violação de direitos, cuja expressão principal pode ser vista no crescimento das taxas de crimes.

Yves Michaud (2012) analisa que, ao longo do tempo, houve importantes modificações do significado de violência. Nos anos 1960, década em que se apresentou uma espécie de culto à violência revolucionária, a ruptura das normas e regras da sociedade ficou evidente, sobretudo no cotidiano das grandes fábricas. Nos anos de 1970, o significado de violência foi aproximado daquilo que se refere aos atos de criminalidade e de insegurança. Nos anos 1980, significou delinquência e rebeliões urbanas; nos anos 1990, a significação girou em torno do terrorismo. A partir dos anos 2000, a violência está assentada nas ações de extrema força, presentes nas cidades, com ênfase nas ocorrências em meio público.

Com base na análise de Michaud (2012), as modificações do tema e do acontecimento *violência* são indicadores da situação social e da maneira como eles são percebidos pela sociedade ao longo dos anos. Pode-se, então, ratificar que esse termo corresponde a mudanças da sensibilidade, mas também da evolução do controle social de poder, que algumas vezes se mostra eficaz, outras vezes, falho, em relação à ideia daquilo que deveria ser controlado.

O termo *estética*, por sua vez, no *Dicionário de termos literários* (2004), é apresentada, por Massaud Moisés, como de origem grega da palavra *aisthetikós*, cujo significado é aquilo que é suscetível de se perceber pelos sentidos; essa palavra vem de *aisthesis*, que denota sensação, percepção.

Em *Lato sensu*, *estética* significa o conhecimento da beleza na Arte e na Natureza, a teoria ou filosofia do Belo. Considerando Belo como o conjunto de sensações experimentadas por um indivíduo, a partir do seu contato com a obra de arte, ou ainda Belo como manifestação da Natureza. Em *Stricto sensu*, *estética* equivale à teoria ou à filosofia da Arte; explicações essas encontradas ainda em Moisés (2004).

Massaud Moisés, ao apurar sua investigação sobre o termo *estética*, descobre que esse termo foi um neologismo criado pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten e que serviu de título a uma das obras do filósofo, a *Aesthetica*, nos anos 1750 e 1758, principiando, assim, o estudo desse filósofo sobre o tema.

Relata ainda Massaud Moisés que, embora Baumgarten houvesse inventado o termo *estética*, ele não inaugurou a *Estética*, como disciplina de estudo, já que, desde o século IV a. C., com Platão e Aristóteles, o conteúdo dela vem sendo debatido, por meio de questões fundamentais, por exemplo: O que é Arte?, O que é Belo?, O que é valor estético?, etc. Conforme o pesquisador, até a primeira metade do século XIX, a *Estética* era investigada sob a perspectiva filosófica. Em seguida, Gustav Fechner analisou-a sob o prisma psicológico, em sua obra *Estética experimental* (1871). Posteriormente, os estudiosos J.-M. Guyau, em *L'art au point de vue sociologique* (1887); Roger Bastide, em *Les problèmes de la sociologie de l'art* (1948); Pierre Francastel, em *Art et Société* (1948) abordaram a *Estética* sob a perspectiva da Sociologia. Apesar das diversas áreas de estudo investigarem a *Estética*, ela permaneceu como disciplina prevalentemente estudada pela Filosofia.

Na Filosofia, o alemão Theodor Adorno, no livro *Teoria da estética* (1970), define *estética* como uma explicação filosófica da arte, que visa expressar aquilo que a arte é incapaz de fazê-lo. Ela não expressa necessariamente a beleza dos objetos, mas o subjetivo inerente a eles e a arte, a qual, na incapacidade de expressão, acaba se expressando.

Max Weber, no livro *Ciência e Política: duas vocações* (1989), afirma que a existência da *Estética* ocorre a partir da existência de obras de arte. Ela tem por objetivo averiguar as condições de surgimento do estado de coisas, contudo não indaga se a arte não adquirirá, porventura, uma aparência diabólica, contrária à aparência de Deus, ou se seu espírito será profundamente aristocrático ou antifraterno.

A violência tomada como objeto de observação, de discussão, de contemplação possibilitou a origem do termo ‘estética da violência’. Consoante pesquisas de Sérgio Schaefer (2012), esse termo surge pela primeira vez no livro *Dialética*, escrito pelo filósofo e sociólogo Karl Marx. Nesse livro, o sociólogo, influenciado por Immanuel Kant, atribui valor à atividade orgânica e violenta do ser humano. Assim, na visão desses filósofos, a violência, que é primária, não pode ser impedida de manifestação, mas pode ser direcionada de modo ideológico para o sentido político, objetivando resultados sociopolíticos, vinculados às necessidades da classe operária.

Para Sérgio Schaefer (2012), a estética da violência toma por base a violência real, a mesma que está presente no mundo desde sempre, podendo ser compreendida como o processo segundo o qual a violência real é captada, inspirada, provocada, impulsionada, por meio do exagero ou não; e, por fim, representada e seguida de um sentimento estético, que pode não ser belo, mas feio. Dada essa contemplação que tende a ser por demais complexa, tenha, talvez, levado Jean Baudrillard a perceber que a grande tarefa do Ocidente foi a estetização do mundo, pois até o mais marginal e o mais banal, até o mais obscuro são estetizados. Tudo adquire força e é digno de expressão e contemplação.

Roger Dadoun afirma, na parte *Figuras da violência*, do livro *A violência: ensaio acerca do homo violens?* (1998), que o homem é objeto de representação e de estética desde a época de formação do *Homo sapiens*. Nesse período, havia a presença de mais imagens de violência do que imagens de paz, havia mais desentendimento e desigualdade do que “diálogo”. Isso pode ser percebido, sobretudo, quando se revisita a Sagrada Escritura, no livro de Gênesis, que narra a expulsão de Adão e Eva do paraíso, o dilúvio, o assassinato de Abel por Caim – por este ter tido sua oferta recusada por Deus – iniciando, assim, a violência na vida do ser humano.

Da época dos templos babilônicos, a violência também estava presente com os seus deuses violentos e multiformes, que protegiam os gigantes seres alados, suas extensas e espessas muralhas, a habilidade em batalhas de seus guerreiros, a performatização dos exércitos em campos de batalha e a destreza com as armas apontadas em prol de um objetivo comum: o massacre do inimigo.

Na Idade Média, a maior parte dos historiadores concorda em reconhecer a violência devido à insegurança da vida cotidiana e a onipresença da extrema violência nas resoluções de conflitos entre os homens. Isso era, constantemente, presenciado nas cidades por meio das confusões e das rixas frequentes; nos passeios à noite, dos que se era quase impossível não ser vítima de um furto, muitas vezes, acrescido de violência física.

Nesse período, a violência ilegítima, clamada por qualquer indivíduo, era princípio de cumprimento de obediência da verdade supostamente legítima, manifestada por meio de recurso de poder arquitetônico, retórico e bélico. Este, elaborado para a manutenção do poder maior visava ao “[...] convencimento ‘pacífico’ e, depois, pela fogueira, à estética dos discursos do fogo purificador [...]” (SILVA; SILVA, 2014, p. 90).

Na Modernidade, principiada com a Revolução Francesa, conforme Silva e Silva (2014), as efervescentes mudanças de paradigmas instituidores da verdade, da beleza e da violência tornam-se mais presente no cotidiano do homem e nas obras de arte. O poder do saber instituído pela religião é substituído pelo poder da racionalidade, o que resulta no ápice da estética ligada ao homem e à violência deste pela razão. A contemporaneidade segue com a razão do homem como fundamento da estética e da violência. Ambas se confundem à medida que uma não se desagrega da outra.

O pesquisador Jaime Ginzburg, especialista em estudos sobre a violência na ficção, no livro *Crítica em Tempos de Violência* (2017), apresenta Hegel sendo um dos pioneiros na abordagem da violência na escrita literária, com a representação do personagem Aquiles. A atuação desse personagem, na épica, é mostrada por meio de ações cruéis, detentoras de valores afirmativos e consideradas belas por seu criador, Hegel, que as isenta de alguma crítica que seja contrária à lógica social vigente, pois a crueldade de Aquiles é oriunda de uma vontade superior e visa a objetivos coletivos, sem vontade autônoma: agir com violência para resguardar o nacionalismo e a unidade do território, “[...] fundamentalmente como exercício da soberania política [...]” (GINZBURG, 2017, p. 68), e conforme a necessidade de obediência ao destino, que é inquestionável pela razão humana, e determina a vitória ou a derrota, a preservação da vida ou o encontro com a morte.

Diante dessa incumbência, as ações violentas de Aquiles são autorizadas e legitimadas, excluindo o personagem de punição. As crueldades dele, assim, não representam a fealdade nem problema para o belo e para a moral, pois elas estão dentro do campo de parâmetros aceitáveis pela sociedade da época.

Na perspectiva de Ginzburg (2017), Aquiles é um cruel agente que afirma o poder da nação, sendo, assim, um constituinte do ciclo natural do homem e do gênero épico. Ele é parte integrante da obra literária como um valor afirmativo. A violência do agente é permitida a partir das ordens de seres superiores. Hegel propõe que as ações do herói épico visem ao cumprimento de um destino aceitável na época de produção da ficção, configurando a narrativa epopeia “[...] um dever-ser, em que determinações externas firmam as condições da atividade humana [...]” (GINZBURG, 2017, p. 71).

Na configuração de Aquiles, analisada por Ginzburg (2017), Hegel mostra diversas formas de violência bárbaras, as quais, conforme o professor de filosofia Marco Aurélio Werle, no artigo *Hegel e W. Benjamin: variações em torno da crise da arte na época moderna* (2004), podem ser aceitáveis e passíveis de compreensão se observadas por meio de uma estética denominada ‘estética da contemplação’, que aprecia a obra de arte sob o paradigma da representação contemplativa.

Entretanto, o professor Werle explica que a contemplação idealizada por Hegel não tem laços tão estreitos com a visão subjetiva, é antes uma atitude dependente do modo objetivo de ver os objetos. E o espírito contemplativo pode atingir uma configuração de arte na intuição. Por esse motivo, o aspecto da contemplação subordina-se ao que é visualizado, e o conteúdo é que adquire uma forma sensível. Nesse raciocínio, “[...] a estética de Hegel tem de ser apreciada não segundo um ponto de vista subjetivista, o da contemplação, e sim concreto-objetivo, o da intuição como *medium* sensível da arte [...]” (WERLE, 2004, p. 37).

Entre o final do século XVIII e início do século XIX, não apenas a violência, como também o crime e o criminoso são vistos, com interesse, como objetos propícios à estetização. Foucault (1999) nota esses elementos a partir do surgimento de um gênero do discurso, de certa semelhança com o gênero crônica, nomeado de “últimas palavras de um condenado”. O texto era apresentado em duas partes: a primeira era a narrativa “objetiva” dos acontecimentos, escrita por indivíduo anônimo; a segunda era um tipo de cantiga de lamentação do condenado, o qual era o mesmo que falava na voz do assassino. Tem-se nessa parte uma espécie de “[...] posição lírica do sujeito assassino [...]” (FOUCAULT, 1996, p. 219).

Nesse texto, de caráter predominante narrativo, publicado como notas em jornais e, posteriormente, em folhetins, o criminoso consagrava sua própria punição ao narrar seus crimes, o que constituía para a justiça a continuação do processo de condenação do criminoso e a fundamentação da verdade das infrações cometidas.

O resultado desse tipo de publicação, que visava à venda e ao lucro rápidos, acabou por tornar o condenado em herói pela atrocidade¹ de seus crimes, largamente divulgados, ou até mesmo pela afirmação de seu arrependimento por ter praticado a infração. Quaisquer que fossem a natureza e a gravidade dos crimes, ou seja, “[...] contra a lei, contra os ricos, os poderosos, os magistrados, a polícia montada ou a patrulha, contra o fisco e seus agentes [...]” (FOUCAULT, 1999, p. 82), o criminoso aparecia como um indivíduo proclamado, podendo elevar sua narrativa ao nível de uma epopeia, devido à atenção, à curiosidade e a certo interesse político que as classes populares dispensavam a esse tipo de enredo, no qual se podia encontrar lembranças e conteúdo para discussão.

Foucault (1996) atribui a popularidade dessas narrativas, veiculadas em folhetins, à composição realizada por detalhes, possíveis circunstâncias e explicação para o crime, além do uso de palavras do cotidiano e dos títulos “atraentes”. A maior parte delas apresentavam “[...] a história sem senhores, povoada de acontecimentos frenéticos e autônomos, uma história abaixo do poder e que vem chocar-se com a lei [...]” (FOUCAULT, 1996, p. 216).

Narrativas oriundas de simples confrontos de rua, em que a ruptura com o limite, sem interrupção, é transposta para um acontecimento nada normal, o assassinato. Este passa a ser o ápice da história e do crime, pois “[...] estabelece o equívoco do legítimo e do ilegal [...]” (FOUCAULT, 1996, p. 216). Essas narrativas, que já circulavam no início de século XIX, enaltecendo uma e outra face do criminoso e do seu assassinato, naturalizavam a violência e, com frequência, manifestavam o desejo dos leitores de saber e de contar para outros indivíduos como homens comuns puseram-se contra o poder, transpuseram a lei, expuseram-se à morte pela morte.

Com esse tipo de conteúdo e naquele formato, a narrativa do criminoso designava semelhante importância a que certos jornais davam aos mesmos fatos de crimes, desenvolvendo-a sob o mesmo padrão de seus concorrentes, como orienta Foucault, ao descrever a fórmula do sucesso dessas narrativas:

[...] mudar de escala, aumentar proporções, fazer aparecer o grão minúsculo da história, abrir ao cotidiano o acesso da narração. Para operar esta mudança é preciso, por um lado, fazer entrar na narrativa elementos, personagens, nomes, gestos, diálogos, objetos que na maioria das vezes aí não têm lugar por carência de dignidade ou importância social. (FOUCAULT, 1996, p. 216)

¹ Para Foucault (1999), a atrocidade é um caráter próprio de certos grandes crimes, em que leis naturais e positivas, humanas ou divinas foram violadas, cujos atores das práticas criminosas suscitam horror.

A crescente glorificação do criminoso nesse tipo de folhetim por parte dos leitores, que sabiam da imoralidade praticada, banalizou os crimes e preocupou os representantes da justiça, que viram o perigo de os infratores tornarem-se em “exemplos” a serem seguidos, já que a população procurava reconhecer o rosto dos criminosos que tiveram seu momento de glória e suas histórias de vidas contadas, com ênfase, pelos jornais (FOUCAULT, 1999). Por esse motivo, as autoridades impediram a continuação da impressão desse tipo de folhetins.

Foucault (1999) explica que os folhetins, uma vez impedidos de serem publicados, deram lugar ao surgimento e ao desenvolvimento de uma “literatura do crime”, que se diferenciava das narrativas dos folhetins por glorificar o crime como uma “bela arte”, cujos personagens eram considerados “seres de exceção”, revelando sua monstruosidade nos fatos e desvelando a face cruel dos poderosos. O filósofo percebe essas características em evidência partindo do romance negro o *Quincey*, ou do *Château d’Otrante* a Baudelaire. Nessas obras, que passam a conquistar os leitores da classe média, “[...] há toda uma restrita estética do crime, que é também a apropriação da criminalidade sob formas aceitáveis [...]” (FOUCAULT, 1999, p. 84), ou seja, os leitores, apropriando-se dessas formas, tentam desvendar a grandeza e beleza do crime, já que nele há perversidade, e a perversidade é característica de um “ser privilegiado”.

Para Foucault (1999, p. 85), a grandeza e a beleza do crime “[...] é a afirmação de que a grandeza também tem direito ao crime e se torna mesmo privilégio dos que são realmente grandes [...]”. Com essa visão, o filósofo nota o crime como um “grande acontecimento” a partir da literatura de *Gaboriau*, em cuja obra, diferentemente dos folhetins, o criminoso é enaltecido por suas astúcias, sutilezas e sua inteligência, tornando-se, muitas vezes, insuspeitável; e, ora lutando com o detetive, ora fugindo desse profissional, constituirá a essência do confronto.

Essa literatura do crime ou literatura policial, tomando a posição dos folhetins, não glorifica mais o infrator rústico, nem o heroiciza por seu suplício, mas sim, enaltece um criminoso que tem má índole e inteligência. Esse gênero transpõe para outra classe social a mesma fama de que o criminoso popular havia sido cercado, e os “[...] grandes assassinatos tornaram-se o jogo silencioso dos sábios [...]” (FOUCAULT, 1999, p. 85). Nessa perspectiva, conforme Foucault (1999), o gênero tem por função, sobretudo, mostrar que o criminoso está inserido em um mundo desvinculado da existência cotidiana e familiar, o que caracterizou o *bas-fond*, na obra *Les Mystères de Paris*, de Rocambole; a loucura, em certas obras da segunda metade do século XIX; e o “crime dourado”, que versa sobre um tipo de delinquência de “grande envergadura”, da obra de Arsène Lupin.

Do exposto, nota-se que, desde o noticiário policial, as crônicas, os folhetins, até chegar à literatura de crimes, se tem produções de “histórias de crimes” há mais de dois séculos, ou seja, uma grande quantidade de narrativas de crimes, nas quais, principalmente, a infração aparece como rotina, mas, ao mesmo tempo, monstruosa e potente ameaça para a vida cotidiana; por outro lado, elas parecem estar longe do cotidiano por sua origem em atos cruéis e grotescos, pelo que as move, pelo lugar onde elas acontecem, sempre elevando-as a um exotismo que pode atrair o leitor.

Em suma, percebe-se que homem, violência e estética estão em consonância há bastante tempo, exibindo, por meio da (des) harmonia de seres humanos, a sua discutível sincronização. A história da evolução humana foi (e ainda é) uma constante barbárie², que traduz a fealdade humana. A estética da violência toma a barbárie do homem como objeto artístico e vai conseguir expressar que “[...] nada é feio em si, mas sim em relação à realidade da destruição existente na sociedade capitalista, na qual o destrutivo vem junto com a violência [...]. A violência e a destruição não são significados, são significantes.” (SCHAEFER, 2012, p. 73).

Se a violência, com suas causas e formas complexas, normalmente provoca debates sobre, por exemplo, “[...] as diversas formas de administrar o Estado, espalha acusações, deixa a população amedrontada e perplexa, a transposição da violência urbana para a literatura também não deixa de ser polêmica [...]” (RESENDE, 2008, p. 33). Na literatura brasileira, produzida na segunda metade do século XX, alguns escritores que tomam as diversas formas de violências como objetos de representação e estetização, são pouco compreendidos, já que representam a violência acontecendo pelo impacto dos atos agressivos, característicos de uma realidade existente, presente a partir da imposição de indivíduos, que têm o poder legitimado, desferido, sobretudo, no campo inimigo e na classe proletária.

Na intenção de aprofundar o estudo do tema, mostra-se a representação da violência em algumas ficções brasileiras emergindo, então, para a contemplação ou repulsa, e possibilitando a constituição de um tipo de beleza, que desponta para a banalidade e naturalização da violência em épocas diversas. Assim, no próximo subitem, segue-se apurando a representação da violência com revisitações teóricas e discutindo certas ficções brasileiras, cujas narrativas têm a violência figurada pela imposição da força, pela destruição dos interesses coletivos, por resultados de sedimentações históricas ou por circunstâncias extra-artísticas.

² Na barbárie, para Zygmunt Bauman (2007), não há regras vigentes da civilidade, por isso tudo que alcance os resultados almejados pelo agente da agressão, é aceito.

2.1.1 O Homem e a Violência como Objetos Estéticos na Ficção Brasileira do Século XX

Sabe-se que a ficção capta elementos do contexto histórico da realidade vivida no momento da produção e, no início do século XX, no Brasil, a violência já podia ser encontrada como objeto de estética, em decorrência de dois colossais fatores na história do país, à época do período colonial: primeiramente, os colonizadores portugueses investiram no massacre da população indígena. Em seguida, ocorreu o tráfico de negros do Continente Africano que enveredou para o assassinato sangrento de milhares de negros (homens, mulheres e crianças), que não se dispunham à obediência das ordens de seus senhores ou não possuíam condições físicas favoráveis para o trabalho escravo.

Nesse período, “[...] a escravidão representou um exercício sistemático e calculado de coerção³ pela violência, sendo o governo brasileiro, durante o império, o agente dessa coerção [...]” (GINZBURG, 2017, p. 210). Ambas as atitudes de massacre somadas a agressões (estupros, torturas, linchamento) foram motivadas pelo patriarcado. Este constitui uma relação de poder tradicionalmente caracterizado pela ilegalidade e pelo arbítrio, ao qual demais membros da família e os desfavorecidos economicamente devem se submeter.

A violência se fez notória também pela política do autoritarismo, cuja relevante função nas relações sociais era proporcionar condições para que as agressões contra outro indivíduo tornassem, para muitos, ações naturalizadas, passando, então, despercebidas as várias formas de crueldade e a trágica prática de assassinatos persistentes ainda na atualidade. Embora tenham acontecido algumas transições políticas, essa prática autoritária não foi, completamente, afetada pelas mudanças institucionais, muito menos pelas eleições livres, persistindo um nível bem alto de conflitos violentos, sem intervenção do sistema judiciário.

É com base nesse cenário sociopolítico que o pesquisador Karl Erik Schollhammer, no livro *Ficção brasileira contemporânea* (2009), defende a ideia de que a violência, que vai perdurar em quaisquer formas de governo do país, não pode ser desvinculada da sociedade, já que é constitutiva da cultura brasileira, sendo um dos motivos da elevada quantidade de ficções em que imagens de violência fazem parte das experiências coletivas da população, desde o período colonial até os dias atuais.

Para esse pesquisador, a representação constante da violência nas ficções e de outras fissuras sociais, como: crime, sexo, morte são quase impossíveis de não serem aceitas, quer sejam como objetos de estética, quer sejam como motivadores de enredos, porque acabam por

³ Ato ou efeito de coagir. Coagir 2. Obrigar usando de violência; forçar. (FERREIRA, 2010, p. 171).

possibilitar a contemplação ou choque do real e podem conduzir a narrativa por vieses inusitados, apresentando-se em formatos diversos, por exemplo, em forma de uma mistura de reflexão, de crítica e de denúncia de realidades parciais e marginais, o que possibilita ao leitor desvelar o lado obscuro da sociedade e do homem brasileiros.

Na revisitação de algumas ficções do início do século XX até os anos de 1970, a presença da violência é notória, contudo, sob diferentes caracterizações, a saber:

Em Euclides da Cunha, com *Sertões* (1902), Graciliano Ramos, com *Vidas Secas* (1938), Raquel de Queiroz, com *O Quinze* (1930), Jorge Amado, com *Capitães de Areia* (1930), a violência está marcada pelos resíduos do imperialismo, aliada à condição de pobreza do homem do campo, e sugerindo perplexidade.

Em José Lins do Rego, com *Menino de Engenho* (1932), Armando Fontes, com *Os Corumbás* (1933) – representantes da região Nordeste – e, na segunda metade do século XX, Érico Veríssimo, com *Incidente em Antares* (1971), e Dynélio Machado, com *Os Ratos* (1944), escritores e representantes da região Sul do país, a violência, desta vez, está relacionada à decadência da aristocracia rural, à ascensão da burguesia e à massificação de indivíduos do centro urbano. Não menos importante nesse período e entre os escritores modernistas, aparece Clarice Lispector refletindo de forma mais particular sobre a violência na representação da árdua posição da mulher brasileira, bem como na opressão e na falta de perspectivas da imigrante nordestina, ambientada no grande centro urbano, em *A hora da Estrela* (1977).

Considera-se relevante dizer que a ficção tanto de Clarice Lispector, em *A hora da estrela* (1977), quanto a ficção de Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas* (1956) são valorosas para as gerações seguintes de escritores, pois, além de os ficcionistas discutirem problemas da sociedade brasileira, nos quais diversas formas de violência são percebidas, mostram o atraso e as dificuldades existenciais de uma maioria que começa a sentir a opressão do capitalismo, posicionando-se fora do círculo de indivíduos que usufruem dos bens básicos de consumo e dos bens de prestígio, o que acaba ocasionando mais violência.

Na relação entre violência, expressão nacional e narração enfatizando personagens marginalizados, a professora Regina Zilberman, em seu artigo *Literatura brasileira contemporânea: a busca da expressão nacional* (1994), considera inovadoras a maior parte do conjunto de narrativas de Graciliano Ramos e Clarice Lispector, por causa do ponto de vista escolhido para relatar os acontecimentos, que contempla a voz de personagens oprimidas, cuja presença explicitam certos valores morais sob a ótica dos escritores. Assim, é graças ao pioneirismo de C. Lispector e G. Ramos, segundo Zilberman (1994), que a literatura brasileira

vai, posteriormente, apresentar reflexos da vida nacional, por meios do olhar da classe marginalizada, diferenciando-se da ficção da primeira metade do século XX, na qual, além de a voz narrativa ser aquela de um narrador burguês, que tão somente privilegiava representantes da burguesia e da nobreza, e com ela não há catarse, pois o narrador conserva o distanciamento de sua classe e condição, distanciando-se de qualquer contaminação desse universo que parece ser interessante a ele mesmo e que, por isso, pode ser propício à contemplação.

Em muitas dessas ficções situadas no início da segunda metade do século XX, a representação é de valorização da paisagem, dos ideais nacionalistas e do velamento das chacinas ocorridas durante o império, articulado aos interesses políticos da elite. Essa representação continua presente no período do governo de Getúlio Vargas que, visando à manutenção dos ideais conservadores, manipula o pensamento autoritário de forma que passe mascarado de democrático, no uso de ideologias conservadoras.

Nesse período, o ocultamento da violência sistematizada no contexto real, acrescida da inserção do país à consolidação industrial e modernizante da indústria, predominam no cenário real, considerando naturais todas as formas de experiências desrespeitosas e agressivas à vida humana, sobretudo na década de 1970, em que violência e urbanização acelerada e desigual, são aguçadas pelo capitalismo que não para de avançar.

Esses fatores proporcionaram significativas transformações na ficção, por causa do provável confronto entre as formas de produção industriais e as formas de consumo. A principal foi uma reconfiguração da estética da violência, que surgiu com o propósito de responder à situação política e social do período, buscando uma expressão que se adequasse à complexidade de experiências diversas sob o prisma da violência (PELLEGRINI, 2002).

Em 1975, o Estado passa a investir em uma espécie de incentivo à cultura e cria uma Política Nacional da Cultura, cuja consequência foi a inserção da cultura nacional no cenário empresarial, estreitando a relação entre a ficção, a política, a cultura e o mercado. Isso levou muitos ficcionistas a reagirem de forma contrária ao que o governo almejava, demonstrada pela produção de uma escrita literária “violenta”, como delatora das medidas repressoras do poder público, sob o regime do Estado Novo e da Ditadura Militar, sobretudo, como a história das práticas de violência coletiva, exercidas pelo órgão estatal, com forte aparelhamento burocrático militar, mostra a crueldade, os extermínios humanos e as perseguições sem fundamentos. Todas essas ações eram sistematizadas, elaboradas pela elite militar e calculadas nos mínimos detalhes.

Na análise empreendida por Pinheiro (1991), essa repressão e a censura pelo Estado, a partir da década de 1960 até o início da década de 1980, via atos de violências, tiveram como justificativa a de ser a única possibilidade de garantia e manutenção da ordem, e afirmação da soberania. A aplicação da força violenta foi permitida e legitimada, já que as leis militares, em que o exercício da violência foi apresentado como meio necessário para proteger a sociedade, advêm de construções históricas e sociais, as quais consideram ser difícil manter o controle sem a prática da agressão a seres humanos. Essa agressão, na percepção do estudioso, é a brutal força, a mesma dos campos de guerra e extermínio dos campos de concentração alemãs, que mostra o poder e o controle do Estado sobre aqueles que infringem as leis ou aqueles que, mesmo veladamente, discordam do ideal estatal, figurado na ação policial.

Todos aqueles indivíduos que desobedecem às normas do poder vigente foram considerados criminosos e passíveis de eliminação do meio social sob a justificativa de que o controle não pode ser exigido pelas mãos de bandidos, pois eles configurariam uma ameaça à sociedade com a prática da violência ilegítima; ao contrário quando do uso de tortura por agentes de segurança pública como estratégia para a obtenção de informações, que impõem parâmetros do emprego de violência, sob a justificativa de exercício da legalidade. Essa segurança parece ser semelhante àquela do século XVIII, que de certa maneira acrescenta, ou faz funcionar, “[...] além dos mecanismos propriamente de segurança, as velhas estruturas da lei e da disciplina [...]” (FOUCAULT, 2008, p. 14), procurando criar um ambiente regulamentador em função de certos acontecimentos, inseridos sob a justificativa de um contexto passível de transformação.

A filósofa Hannah Arendt (2013) explica que o Estado age com violência – porque não consegue elaborar condições de controle isento de violência – sob uma máscara de preservação dos direitos e da paz da coletividade; no entanto, o interesse real é o predomínio da garantia de interesses individuais distintos do mundo público.

A violência do Estado aliada à censura e à repressão empreendidas sem medidas, se analisadas pelo ângulo de propulsão de temas para a ficção, permitem refletir que o Estado, quando agiu de modo a constrianger a criação da arte, incentivou a produção de uma escrita empenhada em reforçar os ideários nacionais, o que fez com que crescesse significativamente a quantidade desse tipo de produção, cuja abordagem versava sobre a conduta repressora e violenta da condição sociopolítica e cultural do período, adquirindo relativo sucesso, principalmente, em razão de terem proposto renovações de linguagem, abdicarem de valores da tradição, proporcionando imagens e o fascínio pela crueldade por meio da contemplação. Diante

da proposta de uma ficção mais próxima ao contexto dos acontecimentos e da linguagem reais, assassinatos passam, então, a interessar gradativamente ao escritor e ao leitor.

É inevitável, desse modo, o crescente aparecimento de escritores com o desejo de inaugurar ficções voltadas à estética da violência, que promovam o choque, que estejam debruçadas sobre a complexa relação entre violência, indivíduo e cultura, e que apresentem uma conexão à sensação de horror, aliadas à ambição de representar um cenário de repressão, que transborde resquícios do poder repressivo do Estado e do caos político nacional, impulsionando tensão e intensificando experiências de sofrimento. Tudo isso é acrescentado à avaliação estética.

Dos ficcionistas imbuídos desse desejo de representação, Rubem Fonseca, em *Os pioneiros* (1963), em *O cobrador* (1979), em *O caso Morel* (1973), e Plínio Marcos de Barros, em *Querô, uma reportagem maldita* (1979), são os marcos do tipo de ficção que inaugura a configuração de violência crua e sem máscaras. As ficções dos dois escritores apontam para a narração da violência que evidencia o individualismo e o desprezo do homem por seu semelhante, características de uma sociedade acometida pela violação dos direitos humanos.

Nesses ficcionistas, na análise de Ginzburg (2017), sobretudo em R. Fonseca, a configuração da violência se mostra desvelada e “[...] não tem na vida brasileira apenas um lugar casual, ou incidental; ela tem função propriamente constitutiva: ela define condições de relacionamento público e privado, organiza instituições e estabelece papéis sociais [...]” (GINZBURG, 2017, p. 221).

Destaca-se das produções de Rubem Fonseca a obra intitulada *O Cobrador* (1989), em que a violência brutal, seguida de mortes é uma constante, o que é considerado um marco para a literatura brasileira, pois, com essa espécie de atração à agressividade, à negatividade, a estética inaugurada pelo autor possibilita a expressão de violências. Essa obra passa a ser uma obra de referência, por conter as mais diversas formas de violência apresentando-se cruamente e como elementos centrais, o que pode colocar o leitor em situação desconfortável. As numerosas e chocantes cenas de violências e atitudes de frieza dos personagens abalam os padrões sociais.

A estética da violência fonsequiana, renunciando ao modelo convencional de representação, já que este dificilmente transmitiria a perplexidade que as experiências de choque proporcionam, permite a interpretação da existência de ligação entre o que se lê e as possíveis reações incontroláveis daquilo que se acabou de ler, ou seja, é possível que se experimente sensações de repulsa ou empatia, quando se depara com cenas de homicídios e

destruição, por exemplo, tomando por fundamento a organização de valores e as experiências cotidianas como formadoras dessas reações. Nela, há a possibilidade de se deparar com personagens de diversos tipos sociais, desvelando a realidade urbana, na apresentação de um tipo de violência que se desdobra para a violação de direitos na presença do crime, da violência econômica, da violência sexual e da violência social.

Nessa estética fonsequiana, denominada por Alfredo Bosi de *brutalista*, por apresentar cenas não belas, nem românticas, mas com cruéis violências, a narração pela voz de um criminoso constitui uma estratégia singular do escritor que aproxima mais o leitor do choque, já que o narrador é o agente de atos de violências ficariam mais visíveis a audácia e a imposição agressiva e desumana desse personagem da periferia que se expressa com força vital e ênfase, para tornar convincente aquilo que conta. Essa estratégia, para Ginzburg (2017), representa a expectativa de criação de um efeito de verdade, buscando apresentar uma estética de renovação da expressão literária. Essa narração em primeira pessoa – a do marginal social – é percebida um ‘novo’ modo de apresentar a narrativa, pois aguça tanto a atenção para o que está sendo mostrado e contestado, quanto torna possível a obtenção de resposta para isso.

Na perspectiva da estudiosa Regina Dalcastagnè (2008), a narração em primeira pessoa por Rubem Fonseca é um tipo de direcionamento da atenção às agressões do cotidiano, recaindo sobre a classe de indivíduos marginalizados, que levanta questionamentos sobre o que é interno e externo, o que está no centro ou às margens e desperta uma consciência tanto estética quanto política, possivelmente existente nessas relações, haja vista o período de repressão e censura que atravessava o país.

Karl Erik Schollhammer (2009) define a estratégia do autor de *O Cobrador* como um recurso estético importante para que o leitor identifique possíveis ambiguidades no caráter dos personagens: quando esses personagens representam um indivíduo bondoso, obediente às condutas morais; ou quando eles, suscetíveis ao meio social, agem de modo violento, por falta de oportunidades de ascensão nas suas vidas.

A estética de violência fonsequiana contempla fenômenos incrustados na realidade do indivíduo abafado pelo quadro crescente da expansão industrial, que clama por atenção. Apresenta violências que ultrapassam o aspecto natural e que acrescenta outros aspectos na narrativa como os problemas sociais do Brasil, que passam a ser mais visíveis de atenção diante da presença impositiva do poder autoritário; o que, para Pellegrini (2008), delinea o início de uma reconstrução de ficção, em cujo cenário o caos já estava instaurado na história política do país.

Pensa-se que, de modo semelhante a Antônio Cândido, no texto *A Nova Narrativa*, o estilo de ficção de Fonseca e de Barros determina uma ficção isenta de parâmetros críticos e de categorias como a “[...] Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia, porém presente o Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força [...]” (CÂNDIDO, 1989, p. 213), que é o elemento capaz de provocar o choque e este adentrar ao imaginário do leitor com vigor, mas que não é objeto de fácil análise.

Do surgimento, da aceitação e da recusa das obras desses ficcionistas, sobretudo R. Fonseca, que desafiava o aparelho estatal ao, supostamente, por em risco a moral e a boa conduta dos brasileiros, a ficção brasileira começou, dessa forma, a “[...] dialogar com seus representantes, mostrar-se aliada e manifestar suas inquietações e necessidades numa linguagem em que os principais interessados, alçados à condição de sujeitos, se reconheciam [...]” (ZILBERMAN, 1994, p. 76).

A presença de uma estética da violência é o principal atrativo e diferencial entre a literatura do início do século XX e da literatura da segunda metade do século XX: na primeira, a estética é idealista, é a do belo; na segunda, a estética é do negativo, do feio, da destruição. Esta “[...] supõe delimitar os parâmetros dos interesses de contemplação de agressão, fratura, mutilação, destruição de corpos, no interior das vivências artísticas [...]” (GINZBURG, 2017, p. 28), já que muitas imagens estéticas estão carregadas de conteúdo histórico, enraizadas no tempo e no espaço.

O surgimento desse tipo de estética pode ser explicado pelo “[...] autoritarismo que não termina com o colapso das ditaduras, mas que sobrevive às transições e sob os novos governos civis eleitos, porque independe da periodização política e das constituições [...]” (PINHEIRO, 1991, p. 46). Ele está inscrito na política, na cultura e na sociedade brasileiras, e as marca, diretamente, haja vista a presença de sistemas hierárquicos, implantados pelas classes dominantes e ainda reproduzidos com frequência.

Por meio das violentas ações desencadeadas por esse autoritarismo, muitos ficcionistas encontram as “[...] motivações, chaves e sinais de um campo complexo de referências articuladas [...]” (GINZBURG, 2017, p. 131) com a sociedade. Os conflitos do contexto real e as múltiplas experiências pelos quais passam o ser humano não são desconsiderados da obra artística. Esta é, antes de tudo, para T. Adorno (1970), um resultado de expressão da coletividade, por isso entende-se que a presença e ênfase em agressões fatais, em alguns momentos, arriscam-se de ser justificadas pelos conflitos intersubjetivos motivados por processos histórico-sociais, que permitem a prevalência de carências sociais na maioria.

Todavia, é na última década do século XX que a ficção pôde “[...] ser compreendida em termos de re-simbolização da violenta realidade emergente dos confrontos sociais no submundo das grandes cidades [...]” (SCHOLLHAMMER, 2008, p. 63), porque alguns escritores representaram, por meio da estética da violência, a degradação da vida humana em todos os sentidos: mais violações, mais destruição, tendo por imagens estéticas o cenário e o indivíduo pobres, metropolitanos, permeados de conflitos, de intolerância e de crises, buscando expressar o sensível, o qual foi necessário para a ficção ser obra de arte e para que, por meio dela, o objeto estético pudesse ser visto, contemplado ou rejeitado, graças à lenta e cambiante transformação da estrutura socioeconômica e demográfica do país. Assim, expressões adequadas a essa complexidade surgiram e fizeram notória uma experiência ainda mais repleta de violências.

Esse tipo de representação, em que não escapam as violências já contempladas por Rubem Fonseca, nem perde força e lugar, permite ao leitor dos anos 1990 captar a complexidade inerente à sociedade, por meio de acontecimentos do cotidiano. Ele relewa a realidade de chacinas, de intervenções militares nas periferias contra o tráfico, contra o jogo do bicho, a moralização violenta das polícias militar e civil, expostas massivamente pela mídia, que impulsionam ou não mobilizações comunitárias e não-governamentais contra os atos de violência urbana. Foi por esse viés que a ficção finissecular se aproveitou do quadro muito mais do caótico, estritamente ligado às barbáries humanas, e progrediu para fazer notar as intempestividades agressivas do ser humano.

Esses fatores desenvolveram no leitor, que também estava imerso em um ambiente caótico, um interesse favorável à ficção, cuja estética centraliza a violência, já conhecida grande parte da população periférica brasileira, em suas múltiplas possibilidades de apresentação: da violência doméstica à violência acontecendo dia e noite, nas ruelas das periferias das grandes metrópoles; da violência que segrega à violência homicida.

Para Schollhammer (2000), são múltiplos os conflitos que se apresentam em constância e que permitem enxergar as hostilidades do passado, motivando muitos leitores a buscarem uma ficção que pudesse levá-los ao entendimento da violenta realidade que vivem. Ter-se-á, então, cada vez mais escritores ansiando produzir ficção para também usufruírem de novas formas de experiência estética, ligadas à preocupação, velada ou não, de testemunhar e/ ou de denunciar os aspectos inumanos da realidade contemporânea.

Desse período de final do século XX, duas obras, devido ao sucesso de vendas e de críticas literárias, são referências em que a estética da violência é utilizada para representar

situações-limites e inumanas de indivíduos periféricos: *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, e *Estação Carandiru* (1999), de Drauzio Varella. Ambas obras instigaram a atenção dos críticos por causa da proposta de legitimidade ficcional, sobressaindo-se de outras produções literárias do mesmo período.

As obras são prenes de descrições de violências sórdidas entre mendigos, prostitutas, ladrões, traficantes de grupos rivais e policiais corruptos, que, por essa razão, são consideradas bem mais atraentes e valorosas para o testemunho da rotina no submundo metropolitano. Suas narrativas, que abrangem espaços excludentes: uma periferia de uma metrópole, em *Cidade de Deus*, e um presídio, em *Estação Carandiru*, contêm a força da expressão narrativa, inferindo da constância de múltiplas matizes de violências à complexidade de experiências de indivíduos segregados ao caos.

Elas, respectivamente, apresentam como narrador principal um ex-morador da periferia, que atribui à obra o mesmo nome do local real, onde se passa a história; e o médico, Drauzio Varella, cujo trabalho realizado por mais de dez anos era diretamente com os presidiários do Carandiru. Ambos os narradores se prestam a intermediar os relatos das populações marginalizadas, que dão a impressão de transmitir ao público confiança às histórias apresentadas.

A crítica afirma que *Cidade de Deus* é resultado de uma mistura entre trabalho sociológico e ficção, uma vez que o jovem escritor e pesquisador, Paulo Lins, ex-morador da favela Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, mostra a formação da favela, que ocorreu no final dos anos 1970, e a disputa entre os bandos rivais, liderados por Zé Pequeno e Mané Galinha. Muitos dos acontecimentos do cotidiano da periferia, onde residia o narrador, contribuíram para a estética traumática revelar uma aventura complexa e quase completa pela região em que os moradores convivem com o incomum banalizado.

A maior parte dos personagens é criminoso, representada com brutalidade, que subjuga quase todos os moradores a agirem com violência; está associada diretamente à bandidagem, e visa à obtenção de recursos para o tráfico de drogas. Toda a violência empreendida tem foco no enriquecimento ilícito do próprio agressor. Adquiridos os bens de valores, o poder (já que andam armados) e a fama, eles desferem ameaças a muitos residentes do local, fascinam outros, sobretudo os adolescentes, que passam a desejar usufruir da mesma condição.

Paulo Lins confessa que parte de sua obra se apoia em entrevistas realizadas com os moradores para os projetos “Crime e criminalidade nas classes populares” e “Justiça e classes populares”, no período de 1986 a 1993, sob a coordenação da antropóloga Alba Zaluar, que já

havia lançado um livro sobre a etnografia da Cidade de Deus. Por esse motivo, o crítico Roberto Schwarz considera a literatura de Lins uma experiência singular, que explora possibilidades exorbitantes de tensão, de choque, de violações pela e contra a classe popular.

Para Regina Dalcastagnè (2008), a obra de Lins é fruto de encenação de uma favela como metáfora da sociedade carioca. O escritor adota, em constância, a estética da guerra que disputa o poder, em prol da ascensão social e da aquisição do dinheiro, e toma variadas tendências estéticas: ora em cenas explícitas de violência, ora cenas de violência simplesmente sugeridas ou cortadas, no desenrolar dos fatos, explica Dalcastagnè (2008).

Não muito distinta da ficção de Paulo Lins, a obra *Estação Carandiru* também mostra certa naturalização da violência e certo rompimento de laços familiares e afetivos, pois são numerosas e variadas cenas de crimes atrozes que se sucedem em ritmo frenético e cortante, até que o leitor as perceba como naturais naqueles ambientes, o que ratifica a presença da desarmonia entre o tecido social e o caos urbano brasileiros.

Tem-se a impressão de que é constante a preocupação do autor dessa obra em criar verdades absolutas ou definitivas sobre a degradação da vida humana consumida pelas armadilhas da barbárie imprevisível; de que a violência, embora seja apresentada por um narrador em 3ª pessoa, é instituída como elemento central, rondando cenários degradantes, relatando as misérias, os homicídios, por meio da linguagem típica do *lócus*; e uma vez ou outra, esse narrador concede voz aos agentes de agressões para contar as suas versões dos acontecimentos.

Entretanto, fica evidente que a maior parte das cenas são transposições da realidade dos presídios brasileiros em que “[...] *la fascination de l’horreur, la libération du mal par le mal, de la violence par la violence, semblent si encrustées [...], tendent à devenir toujours plus extremes: une cruauté inédite dans le vécu du criminel [...]*”⁴.

Paulo Lins e Drauzio Varella, na acepção de Dias (2008), se empenham em confirmar a destruição da vida humana e tentam prendê-la, por meio das linguagens jornalística e testemunhal, para evitar que ela continue a ser ignorada ou, talvez, para que “[...] a desmedida relatada da aberração, da brutalidade, já distendida pelo discurso seco, direto e pela palavra-vitrine, devesse ser repisada à exaustão até parecer fixada [...]” (DIAS, 2008, p. 30). Usufruem da violência brutal e real como um elemento de crítica, de investigação e de choque no funcionamento das relações sociais, que ora é o próprio mal, ora visa reprimir o mal do outro.

⁴ “A fascinação do horror, a liberação do mal pelo mal, da violência pela violência parecem estar tão incrustadas [...], tendem a se tornar sempre mais extremas: uma crueldade inédita na experiência do criminoso [...]” (LAPLANTE, 2001, p. 114, tradução nossa).

Tanto em *Cidade de Deus* quanto em *Estação Carandiru* os atos de violências se apresentam em constância, assim como nelas é presente ainda a ideia de que, até a década de 1990, “[...] perdura um Estado que mantém relações ambíguas com a sociedade: autoritário e violento para com a grande maioria da população; dócil e transigente aos interesses da elite [...]” (VIEIRA, 1991, p. 90). A presença dessa ambiguidade é revelada por meio de cenas que denotam a violência extrema do homem de poder para com seu semelhante despossuído dele, reificando a barbárie em recortes precisos que versam para uma brutalidade sem medidas.

Nesse período, em que a violência real castigava intensamente a sociedade brasileira, agressões de graus e formas diversos pareciam ser inseparáveis das várias fissuras sociais e proporcionaram à ficção transformar em uma base para os enredos. As pressões econômicas, a elevação do nível de vida de muitos cidadãos, o crescimento demográfico, a multiplicação de diversas riquezas e a necessidade de segurança, sendo essa uma consequência inevitável de tudo isso que foi “[...] gradativamente sendo percebida como um dado simbólico portador de grande potencial de agregação de valor [...]” (PELLEGRINI, 2008, p. 48).

Nessa ficção finissecular, percebe-se que, além de o número de assassinatos ser em maior quantidade, a morte está representada aos leitores e aos demais personagens do enredo como um castigo, que pode se tornar em espetáculo. Os personagens criminosos parecem ter passado por um processo de despersonalização que enrijeceu as suas condutas, favorecendo ações cada vez mais bárbaras, ao estimulá-los ao uso e abuso da violência extrema. Os narradores, protagonistas ou não, apelando para uma descrição detalhista do assassinato da vítima, por mais cruel e violento que tenha sido o crime, não livram o leitor do terror ou da sensação de náusea.

Os crimes, muitas vezes, cometidos durante o dia, em qualquer parte da cidade ou da periferia, e os criminosos sem preocupação em manter o anonimato, explicitam o desprezo total pela vida humana e implicam uma violência instantânea, que entra em um ciclo de reabsorção, culminando em cenas hiper-realistas e desencantadas da vida.

Patrícia Melo é mais uma ficcionista desse recorte temporal, que se destaca pela estetização do excesso e da exacerbação da violência, presentes na obra *O matador* (2009), cuja narrativa prioriza a voz de indivíduo pobre da periferia, e não deixa despercebida, assim como Lins e Varella, a representação da violência em larga escala, proporcionando várias interpretações, de modo a refletir a problemática relação entre violência crua, legitimada e sociedade brasileira, por meio de cenas inquietantes, chocantes, que sinalizam para a complexa relação crueldade e desumanidade.

Além da temática da violência, a escritora faz uso de técnicas narrativas que consistem, entre várias, na fusão temporal: do passado com o presente, no uso de discursos diversos, como o religioso: “[...] Meu Deus, tenho muita pena de ter pecado, pois mereci ser castigado, ofendi a Vós, meu pai e meu salvador, perdoai-me, Senhor, não quero mais pecar [...]” (MELO, 2009, p. 165); e o publicitário: “[...] Mappin, / venha correndo, / Mappin, / chegou a hora, / Mappin, / é a liquidação!” (MELO, 2009, p. 11); e do uso da linguagem sofisticada com a linguagem coloquial, a qual, algumas vezes, versa para termos preconceituosos, obscenos, referindo-se às várias classes sociais que estão sendo representadas, como se lê em: “O vigilante da minha empresa foi assassinado a tiros por esses filhos da puta [...] a única coisa que quero é matar esse neguinho [...]” (MELO, 2009, p. 74).

Nesse último fragmento, observa-se que a linguagem coloquial é permeada pelo marginal, pela sujeira, pela agressividade, reforçando na narrativa a presença de um ambiente naturalmente violento. Schollhammer (2000) reflete que a adoção da linguagem desrespeitosa constitui uma estratégia da ação de narrar para exacerbar a subjetividade de personagens, o que gera impacto e, às vezes, aversão do leitor perante a narrativa que perambula pelo submundo urbano. O estudioso entende que esse meio marginal concede violências à própria linguagem e possibilita ao escritor manipular o discurso desnudo de artifícios linguísticos que poderiam suavizar as cenas. Então, absolutamente, não passa despercebida a violência, que se configura também via linguagem.

No plano geral, a obra de Patrícia Melo, a de Paulo Lins e a de Drauzio Varella atestam modificações na forma de narrar e a permanência da violência como objeto de representação na literatura brasileira estando debruçadas, assim como algumas das ficções das décadas de 1960, 1970 e 1980, sobre os mesmos movimentos maléficos de nossa sociedade: violação dos direitos humanos, terceirização da violência, pressão do capitalismo para a adoção de estilo de vida consoante à aquisição de bens materiais de prestígio, o menosprezo da burguesia que “segrega” o indivíduo pobre, as relações sociais efêmeras e fragilizadas pelo desejo de conquistas individuais imediatas. De posse de semelhante constatação da realidade, T. Adorno se permite dizer que “[...] a amplitude do empenhamento prático das obras de arte não é, de resto, unicamente determinada por elas, mas muito mais pelo momento histórico [...]” (ADORNO, T., 1970, p. 277).

Parece que, com o reconhecimento da crítica, tanto a ficção de Patrícia Melo quanto a ficção de Drauzio Varella e Paulo Lins solidificaram o processo democrático que garante certa sensação de liberdade e “[...] assegura a representação popular nas instâncias de poder [...] e,

sobretudo, provoca uma inédita preocupação com a necessidade de inclusão, por diversas formas, de todas as camadas da população no processo de criação e difusão da cultura [...]” (RESENDE, 2008, p. 24). Ademais, elas ratificam que a produção literária brasileira nunca esteve tão próxima da realidade marginal e da violência das grandes cidades, pois é visível, sobretudo, a existência de um compromisso de ficção representativa com uma realidade que é histórica e passível de reconhecimento. Esta realidade que “[...] não é objeto exterior à ficção, mas a potência de transformação e de criação que nela se expressa [...]” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 59).

Reflete-se, com base nos comentários das obras citadas, produzidas na última década do século XX, que a ficção prioriza a amostragem de uma irrupção do real não como a representação mais verídica e possível da realidade marginal; mas, sim, como uma espécie de exposição direta, por mediações simbólicas que podem suscitar horror, aversão, abjeção, centrada em experiências capazes de constranger, pois, na realidade, à medida que a violência aumenta, os abusos persistem e as pessoas procuram meios privados de proteção, gerando um círculo vicioso que só vai resultar no aumento das agressões.

Se se considera que “[...] a obra de arte só se torna expressiva pelo contexto em que está integrada, pode ser o contexto em que ela surgiu, pode ser outro contexto posterior em que ela está sendo contemplada [...]” (SCHAEFER, 2012, p. 164), afirma-se, então, que a ficção brasileira finissecular torna-se inédita por apresentar histórias sob um prisma repaginado de violências, que mostra o desrespeito à vida humana como uma possibilidade de reafirmação do patriarcalismo e do autoritarismo constituintes da formação social, cuja história sangrenta de colonização e exploração ainda perpassa todo o território nacional.

Na década seguinte, anos 2000, a proposta de uma ficção em estreita relação com a violência e a degradação humanas, expressa também pela estética da violência, persiste sob influência da geração de 90. Perrone-Moisés (2016) analisa que a maior parte da ficção do novo milênio se destaca por causa da força de sua expressividade no uso de estratégias, como a originalidade, “[...] porque o gosto pela informação nova é atemporal [...]” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 36), o exercício livre e consciente da linguagem, a intenção de representar uma realidade, cuja cultura é caracterizada por valores que se opõem, a capacidade de criticar comportamentos individuais e coletivos, e formular perguntas, sem visar à obtenção de respostas completas e definidas.

A estudiosa registra ainda que houve sutis, porém, significativas mudanças nos diálogos e nas descrições. Estas passam a ser detalhes de realidades parciais e aparentemente sem

relevância, sendo uma forma de os ficcionistas do novo milênio preservarem “[...] o que a vida tem de mais precário e perecível num mundo em acelerada transformação [...]” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 109). Além disso, a desvalorização do belo proclamado por Kant, ou seja, as belas expressões verbais, são evitadas por serem consideradas *kitsch*. Os elementos de valor na ficção passam a ser a veracidade, a força de expressão e de comunicação. Nesse sentido, o anseio de libertação da convenção narrativa tradicional (estilo de Virginia Woolf, Oswald de Andrade, por exemplo) é assimilado pela adoção de outros valores e estratégias que denotam uma “despreocupação” com a estética do “belo” modo de narrar.

Com apoio nesse estudo de Perrone-Moisés (2016), é possível dizer que diante de uma breve e geral comparação do clássico romance *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, com a ficção *Estorvo* (1991), de Chico Buarque, por exemplo, de forma global, as narrativas são distintas não apenas pelo período e local de produção, mas, principalmente, porque a estética da primeira narrativa pretende criar a ilusão de realidades, criticando o comportamento burguês por meio de longas e cansativas descrições e de uma estilística restrita à compreensão do leitor culto. Enquanto a estética da segunda produção – *Estorvo* – enfatiza as agressões físicas para descortinar realidades aparentes, apresenta contornos menos visíveis, evita o psicologismo dos fatos, mostra que a beleza da narrativa é oriunda do vigor da palavra, do choque, da fragmentação ao extremo (seja da trama, seja do ponto de vista do narrador), da fusão do presente com outros tempos, da diminuição da distância entre o narrador e personagens e, sobretudo, da apresentação de espaços ambientados em grandes e violentas aglomerações urbanas, informando algo sobre a sociedade, no tempo recortado. Acreditando nesse recorte de apresentação, essa ficção visa à “[...] procura de dizer o que ainda não foi dito, com vocabulário e sintaxe conhecidos, ‘normais’ [...]” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 248). Dessa comparação entre as obras, atesta-se que algumas metamorfoses e transfigurações mencionadas são produtos que se desviaram ao longo do tempo, em prol da atenção do homem subjugado às fissuras de seu meio.

Nessa perspectiva, o rompimento com a ficção tradicional deu-se na parcialidade, porque o interesse pela ficção permaneceu. Verifica-se o não desaparecimento do romance, como havia suposto o teórico Georg Lukács, mas uma reconfiguração – mais curta, seca e agressiva – do modo de contar histórias, que, muitas vezes, estão distantes do romantismo. Houve, na realidade, o surgimento de uma ficção marcada por um rompimento ou outro estágio da ficção tradicional. É uma ficção, se se pensa consoante às reflexões das estudiosas Regina Zilberman

(1994) e Tânia Pellegrini (2008), que se apresenta como projeção violenta e distorcida de múltiplas realidades que compõem a vida humana.

Desse modo, chega-se à conclusão – não definitiva –, comungando do pensamento de que em muitas ficções:

[...] o que se vê hoje como novidade, na relação entre violência e representação, são sua concretude e seus modos de manifestação: tanto a violência real quanto a representação violenta, via realismo, parecem vir de toda parte, atingindo os mais diferentes segmentos sociais e eclodindo em qualquer contexto. (PELLEGRINI, 2012, p. 38-39)

É desse tipo de representação da violência que Patrícia Melo se destaca de outros ficcionistas de sua geração, pois por meio da proposta da estética da violência, a escritora possibilita ao leitor enxergar, sob o ângulo político-social, a violência terceirizada, além de reafirmar a ideia sustentada pela filósofa Marilena Chauí, de que não se vive em um país pacífico onde as desigualdades social e econômica não representam apenas uma problemática, sugerem o entendimento de que “[...] a realidade social é violenta e autodestrutiva em consequência de uma violência maior do próprio sistema [...]” (SCHOLLHAMMER, 2000, p. 244).

Ademais, o destaque da escritora ocorre porque, em *O matador* (2009), ela apresenta Máique, o protagonista que age sob o título de justiceiro e, posteriormente, de matador de aluguel para uma empresa homicida. É um cidadão comum, habitante de uma periferia, que age sob contrato, acordo ou cumplicidade de outros agentes sociais – notadamente policiais, comerciantes locais, moradores tradicionais da classe média –, os quais não se envolvem diretamente nas ações. Assim, o personagem é celebrado, já que constitui uma forma de proteção à população, sobretudo, a periférica. Por esse tipo de narrativa, torna-se possível o questionamento de valores, modos de vida, além de expressões particulares da vida ordinária.

A ficcionista que, na maior parte de sua produção literária, representa o caos urbano de violências e o homem cada vez mais agressivo, demonstra problemas enraizados na sociedade, que podem levar o leitor à indagação de uma realidade que ele talvez intencione não enxergar. Ela, que tem reconhecimento internacional, publicou outras obras, além de *O matador*, com as quais também se destacou no mercado literário e televisivo. Sobre essas obras e outros trabalhos da escritora, comenta-se, no capítulo a seguir, por se considerar o percurso profissional da autora, que é vasto e diverso, uma fonte rica em conhecimento literário.

3 PATRICIA MELO E SEU EMPENHO NA REPRESENTAÇÃO REALISTA

O cenário urbano era sutilmente explorado no final do século XIX. Os chamados “espaços de exclusão”, nos termos de Pellegrini, faziam-se presentes nas narrativas, por exemplo, na ficção de Aluísio de Azevedo, *O cortiço* (1890). Tais espaços excludentes, consoante à estudiosa, eram as formas mais degradantes de habitação popular coletiva: os cortiços e as casas de pensão. Neles, estava a “matéria-prima” do indivíduo, ou seja, o indivíduo que resistia, pela própria condição ínfima de capital, à imposição do estilo de vida europeu-burguês. Escravos libertos, prostitutas, bandidos, homossexuais, pobres imigrantes, ex-presidiários, obedientes a uma espécie de código naturalista na literatura, delineavam um quadro em que seria impossível estar isento de violência, dada a situação determinista de conflitos sociais gerados em prol da sobrevivência.

Salvatore D’Onofrio, no livro *Teoria do texto I: Prolegômenos e teoria da narrativa* (1995), salienta que a ficção centrada em espaços urbanos foi, (e continua sendo), uma tendência global da arte. Essa tendência é a mesma que origina o romance policial nos Estados Unidos, em consequência das aglomerações urbanas, desencadeadas a partir da Revolução Industrial. Ela coincide com o momento social, posto que a trama, além de envolver o cenário urbano abafado pelos trabalhadores da classe operária, é reflexo da própria violência e criminalidade, haja vista o grande acúmulo de pessoas em espaços restritos, submetidas a condições precárias de higiene e segurança, sendo, portanto, o cenário mais adequado para a proliferação de assassinos.

Esse cenário é também, massivamente, apresentado nas ficções brasileiras do início do século XX, dando origem a narrativas marcadas pela violência e pela criminalidade nas ruas das metrópoles, como Rio de Janeiro, São Paulo e Recife. São cenários fechados de investigação dos crimes, investidos sumariamente pelo romance policial ou romance enigma, que dão lugar às cenas de práticas ilícitas ambientadas em lugares privados, em becos escuros, encruzilhadas ou nos submundos das cidades. Assim:

A cidade – real ou imaginária – torna-se, então, o *locus* de conflitos absolutamente privados, mas que também os conflitos públicos que invadem a vida e o comportamento individuais, ameaçam o presente e afastam o futuro, que passa a parecer impossível. (RESENDE, 2008, p. 33)

Nesse contexto, a aglomeração urbana contribui para o “[...] 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 [...]” (D’ONOFRIO, 1995, p. 168), e ainda proporciona aos ficcionistas inspiração em conteúdos diversos, capazes de agradar ao leitor de quaisquer classes sociais.

Os cenários notados por Tânia Pellegrini (2012) são locais onde profissionais legalizados ou não perseguem e interrogam marginais, abandonando o tipo de análise investigativa que, encorajada a questionáveis deduções, tomava por base vestígios e frágeis evidências. Neles se torna crucial a presença da violência física e a exploração de elementos de ação, acompanhada da linguagem própria dos personagens marginais: gírias, palavrões, palavras de conotação sexual e a linguagem coloquial, que servem para melhor expressar a violência. Acrescenta-se que nesses cenários, presenciam-se cenas de violência como principal atração já banalizada pelos veículos de comunicação, que miram absorver o pensamento crítico do ser humano, impossibilitando-o de fazer distinções entre o lógico e o ilógico, e de se situar no mundo real.

Sabe-se que as transformações históricas (da economia, dos meios de comunicação e da tecnologia) impulsionaram as deteriorações das relações entre os homens. O homem residente na metrópole da segunda metade do século XX, embora estivesse em meio à multidão, no ritmo frenético da metrópole, desenvolveu um sentimento de solidão que estaria relacionado a uma espécie de problemática existencial. Esse homem urbano, que se consideraria “[...] o novo homem cedeu lugar ao homem violento [...]” (LINS, 1990, p. 51). Ele, assim como o bárbaro, visa combater os demais homens, destacando-se deles ao reagir com violência sob quaisquer hipóteses de provocação.

A impulsividade desse homem metropolitano apresenta-se como “[...] a única alternativa de um universo anônimo dilacerado pelo conflito entre o eu e o outro, o choque entre o interior e o exterior [...]” (LINS, 1990, p. 51). Nesse homem, em cenário propício a violências, onde o crime é uma cena diária, a introspecção não seria possível, sendo a agressão o único recurso usado para transbordar as emoções desse indivíduo. Em consequência desse comportamento, indivíduos dos aglomerados urbanos acabam por se dividirem em dois grupos: “[...] entre ‘bons’ e ‘maus’ – os ‘bons’ os que se adaptam; ‘maus’ os que não se adaptam [...]” (LINS, 1990, p. 44), perante as situações de violência massiva do cotidiano. Os bons são todos aqueles que obedecem às regras impostas, enquanto os homens maus são todos que se mostram contrários às leis vigentes.

Na ficção finissecular, as cenas quanto mais próximas do cenário real, mais conseguem traduzir as imagens da obra que “[...] mais podem ser classificadas de ilógicas e incriticáveis pela razão ou pela consciência [...]” (SCHAEFER, 2012, p. 169). Cenários multiplicam as possibilidades de apreensão do real via recursos da violência urbana, haja vista que eles refletem fenômenos do cotidiano e ratificam o condicionamento do leitor da obra a conteúdos diversos,

por exemplo, à criminalidade, à história, à mudança de comportamento do homem, aos avanços tecnológicos, enfim, ao cenário social, econômico e cultural do país.

Nessa ficção, parece que a violência, visando ao prestígio ou à vingança, confirma o princípio de conservação de agressões como recurso de conquistas imediatistas. Nela, quando acontece o crime, este é “[...] cometido porque traz vantagens. Se a ideia do crime fosse ligada à ideia de uma desvantagem um pouco maior, ele deixaria de ser desejável [...]” (FOUCAULT, 1999, p. 114). Talvez, por isso, a presença da violência e do crime na forma *hard*, nos termos de Lipovetsky, em algumas das narrativas finisseculares, nas quais não resta mais às personagens nenhum código moral para ser transgredido, restam-lhes apenas “[...] a fuga para diante, a espiral extremista, o requinte do pormenor pelo pormenor, o hiper-realismo da violência, tendo por único objetivo a sideração e a sensação instantâneos [...]” (LIPOVETSKY, 2005, p. 127).

Nessa mesma linha de pensamento, Tânia Pellegrini (2012) considera, nessa ficção finissecular, o cenário da/periferia um território contestado, onde impera a lei da própria defesa à mão armada, e nela é praticamente impossível o convívio sem a presença da violência constante e da degradação extremas, as quais tendem a ascender. Para a pesquisadora, os cenários são de referência concreta, que se “[...] misturam a uma presença maciça da cultura popular, pervadindo as vidas de personagens vazias, apáticas e anódinas [...]” (PELLEGRINI, 2012, p. 61).

Nessas personagens, acrescenta a estudiosa, há o delineamento de uma imagem reconfigurada da realidade urbana que tende a revitalizar a ficção tradicional, substituindo “[...] a dicotomia entre campo e cidade pela apresentação de uma realidade cindida em centro e periferia, em favela e asfalto, em cidade e subúrbio, bairro e orla, ou cidade marginal e cidade oficial [...]” (PELLEGRINI, 2012, p. 59).

Os ficcionistas, portanto, por meio de cenários caóticos, mostram *locus* e agentes de crimes, reinventando e reinscrevendo a morte pela representação de indivíduos transgressores de leis, na forma de figuração das diversas vivências e sensibilidades limites, e tornando invisíveis as constantes mazelas sociais que atravessam o meio urbano contemporâneo.

A proposta do livro *O matador* (2009), de Patrícia Melo, reporta às considerações de Theodor Adorno (1970), que é insistente em afirmar que a arte é capaz de se tornar consciente das idiosincrasias presentes no social. Ela produz subjetivamente e realiza de modo concreto seu modo de ver, de perceber, de conceber a realidade. Com essa intenção, a ideia de arte, além de não poder fugir totalmente de uma representação do cenário real, sob o risco de cair no

absurdo, pode extrapolar as realizações individuais, pois o ponto de vista estético acaba ultrapassando o individual e o empírico na obra, para alcançar o universal artístico, representante da concretude humana. Por isso, conforme T. Adorno (1970), é necessária à arte uma estética adequada aos conflitos cerceando o universo sócio-histórico dessa arte.

Desse modo, entende-se que a ficção em estudo propõe apresentar ao leitor a representação da violência, em que a estética da violência na narrativa é recurso capaz de aguçar sensação de estranheza, próxima da concretude da realidade, passeando ora pela objetividade, ora pela subjetividade artística.

Patrícia Melo Moraes de Guimarães Barreto, nascida no dia 02 de outubro de 1962, em Assis, interior do Estado de São Paulo, compõe a lista de escritores contemporâneos que retratam a vida nos caóticos centros urbanos. É bastante conhecida por suas obras integrarem o gênero policial e por apresentarem análises das mentes de criminosos. É casada com o maestro John Neschiling. Tem uma filha, chamada Luíza, fruto de um relacionamento anterior. Atualmente, reside com sua família na Suíça.

A escritora iniciou seu ofício escrevendo roteiros, minisséries e novelas para a televisão. Escreveu, para a Rede Bandeirantes, a minissérie *Colônia Cecília*. Em seguida, a convite de Walter Avancini, em 1985, escreveu roteiros para telecuriosos de programas como *Globo Ciência* e *Globo informática*, da Rede Globo.

Durante cinco anos, Patrícia Melo exercitou esse estilo de escrita, debruçando-se sobre temas educativos antes de seguir para a ficção. Desse período, são também resultados a sinopse para uma novela sobre Anita Garibaldi, para o SBT, que não chegou a ser produzida; e em 1992, escreveu a novela *A Banqueira do Povo* para Rádio e Televisão Portuguesa (RPT), que conquistou 70% da audiência do horário nobre, o que lhe deu certa notabilidade no mercado editorial em 1993, ano da exibição. Em 2001, para o cinema, roteirizou *Cachorro!*, inspirado na obra de Nelson Rodrigues, cuja temática recai sobre visões do adultério, e tendo como direção José Henrique Fonseca, o filho de Rubem Fonseca. Em acréscimo à lista de trabalhos para a grande tela estão ainda: *O Xangô de Baker Street*, com base no romance homônimo de Jô Soares, e as adaptações dos livros *O caso Morel* e *Bufo & Spallanzani*, ambos de Rubem Fonseca. Esses trabalhos geraram resultados positivos e muitas críticas por parte do telespectador. P. Melo, em entrevista concedida à jornalista Andrea Fornes, da *Folha Uol*, confessa: “[...] Sempre quis trabalhar com cinema e televisão. Nunca pensei em literatura. Mas cinema e TV dependem de muita gente, e nos livros os personagens trabalham para você de graça [...]” (MELO, 1996, não paginado).

Patrícia Melo, já familiarizada com a linguagem cinematográfica e com as técnicas televisivas, lança-se à escrita ficcional de romances. Seu primeiro trabalho foi o romance *Acqua Toffana*, publicado (paralelamente a outros trabalhos dramaturgicos e televisivos) em 1994, e já trazia marcas do cinema, o universo impregnado de estresse, solidão e, principalmente, de violências, o que viria a caracterizar sua obra.

O romance *Acqua Toffana* (1994) está dividido em duas partes. Estas apresentam narrativas independentes, aparentemente sem conexão uma com a outra. A primeira história é apresentada por uma voz feminina, enquanto a segunda história, por uma voz masculina, ambas estão ambientadas nas capitais de São Paulo e do Rio de Janeiro, respectivamente.

Na primeira trama, uma jovem mulher, anônima, de vinte e dois de idade, casada com Rubão, que trabalha no Canal 8, como editor do programa de TV, *Fornada especial*. Ela passa o dia inteiro trancada em seu apartamento, assistindo à televisão, pois não tem vínculo empregatício, nem gosta de sair de casa (não vê motivos para isso). A jovem sofre de crises de perseguição e de ciúmes do marido. Então, relata ao delegado Doutor Otávio suas suspeitas da traição do marido e acusa o companheiro de tentar contra a vida dela, despejando na bebida dela bacilos de Koch e *acqua toffana*.

Na segunda parte do romance *Acqua Toffana*, o narrador-protagonista é um homem, funcionário público há 25 anos, escriturário em um cartório da capital do Rio de Janeiro. Ele é casado e tem um casal de filhos. O narrador inicia o episódio a partir do dia em que a vizinha do sétimo andar, dona Célia, cinquenta anos, para-o para pedir-lhe uma informação. Desde esse dia, ele começa a ter pensamentos de violência contra a vizinha, pois ela, além de tê-lo incomodado, desagrada-o pela avantajada estrutura corporal. O homem, dada a sua separação com a esposa, inicia o processo de conquista de Célia com a finalidade de assassiná-la, já que a mulher lhe enoja. Após vários planos, no que se refere a pensamentos, para assassinar Célia, o homem, ao descobrir que ele tem câncer, desiste da ideia do homicídio.

Em 1995, P. Melo publica *O matador*. Com este romance, Melo, apesar da ácida crítica de Schollhammer, para quem o resultado desse livro “[...] 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 [...]” (SCHOLLHAMMER, 2000, p. 54), obteve considerável visibilidade e sucesso no mercado literário.

Em 1998, publica o livro *Elogio da mentira*. Em 2000, o livro *Inferno*, pelo qual foi vencedora do Prêmio Jabuti em 2001. Na sequência, em 2003, lança no mercado literário *Valsa negra*. Este romance, cujo título inspirado na “Valsa da dor” de Heitor Villa-Lobos, é narrado

em primeira pessoa e conta a história de um talentoso e famoso maestro que tenta manter, de modo pacífico, o relacionamento com a sua segunda esposa, uma linda judia violonista da orquestra, trinta anos mais nova, chamada Marie. É esta personagem que encanta e “enlouquece” o maestro, o qual sofre de constantes ataques de nervos devido ao ciúme desmesurado, perdendo o equilíbrio entre a razão e as pulsões emocionais, e se torna um indivíduo passional, mesquinho e rancoroso.

A narrativa de *Valsa negra* (2003), se comparada à narrativa de *O matador*, iguala-se na apresentação do protagonista inseguro, violento, que age por impulso e acaba fazendo algo que não havia desejado. Ademais, o encerramento da trama, dentre outras passagens da narrativa, sugere confirmar o título de romance policial concedido às obras de Patrícia Melo, pois longe de terem “finais felizes”, apresentam desfechos inacabados, ou em “construção”, que podem empolgar ou decepcionar o leitor mais experiente, ansiando pela “continuação” das tramas. Em *Valsa negra*, nota-se que Patrícia Melo intensifica o ciúme, a sensação de traição e as neuroses individuais, experimentadas na personagem da primeira narrativa de *Acqua Toffana*.

Em 2006, Patrícia Melo publica *Mundo perdido*, que retoma o protagonista de *O matador*, ao retratar a trajetória de Máiquel pelo território nacional, à procura de Érica, sua ex-namorada, e Samantha, sua filha, fruto da relação de sua ex-esposa, Cledir. Talvez, devido ao sucesso de *O matador* (1995), quase dez anos depois, Melo tenha decidido continuar a trama de Máiquel.

Em *Mundo perdido* (2006), durante a trajetória de procura, o protagonista ignora leis, justiça e vive histórias que revelam o outro lado do Brasil, talvez até mais sórdido do que o lado apresentado no primeiro livro, pois as pessoas sabem que ele é criminoso e está sendo procurado, mas elas o apoiam. Pelo olhar e voz de Máiquel, a violência física (ainda que presente em alguns momentos da narrativa) não é mais tão enfática como na trama de *O matador*. Porém, outros tipos de violência estão presentes nessa narrativa. É a decomposição moral produzida em meio à corrupção e ao interesse individualista, pelo oportunismo, e ainda o efetivo desaparecimento de estruturas e instituições sociais sólidas que se fazem evidentes, configurando diversas violências na trajetória de busca. Assim, transitando por Bolívia, Roraima, Amazônia, Belém, entre outros lugares por onde passa, Máiquel ratifica a presença e banalização da violência e da vida humana, até encontrar Érica e Samanta, e assassinar o pastor Marlênio.

Em 2008, Patrícia Melo publica o livro *Jonas, o Copromanta*. Em 2010, *Ladrão de cadáveres*. Neste romance, o narrador-protagonista, que há um ano mudara-se para Corumbá, após o suicídio de uma ex-funcionária da empresa de Telemarketing em São Paulo, onde era gerente, presencia um acidente de um avião monomotor, enquanto descansava às margens do rio Paraguai. Ao averiguar se havia algum sobrevivente, depara-se com um único indivíduo, o piloto, já falecido. Decide furtar, então, os objetos do cadáver, dentre eles um pacote de cocaína. Dá-se, assim, o início da trama. O jovem e sua namorada – policial e chefe do necrotério da cidade onde vivem – compram um cadáver para extorquir os pais do piloto morto no acidente e, assim, obter recurso financeiro para, além de pagar ao chefe do tráfico de drogas, a quem o jovem deve uma vultosa quantia, comprar um sítio e casar-se com a namorada.

Nesse romance, o narrador-protagonista, subitamente, acaba envolvido em acontecimentos, dos quais somente por meio de atos de violência consegue se safar. Assim como Máique, de *O matador* (2009), o protagonista está inserido em um mundo onde as drogas e a corrupção são determinantes para a sobrevivência ou morte de indivíduos do centro urbano. Em 2011, Patrícia Melo publica *Escrevendo no Escuro*, em 2014, *Fogo-fátuo*. No total, a escritora soma onze títulos, até 2017, ano de publicação de seu último livro *Gog Magog*.

Todas as obras citadas são do gênero romance. Do primeiro ao oitavo livro, *Ladrão de cadáveres* (2010), observa-se que, direta ou indiretamente, Patrícia Melo retrata as realidades de grandes centros urbanos, o que traz à tona a questão da violência imbricada em indivíduos impulsivos e agressivos, que têm dificuldades em administrar suas angústias, suas incertezas seus medos e a própria convivência entre seus semelhantes. Toda essa realidade é representada sob forte influência do estilo de ficção de Rubem Fonseca, escritor com que ela tem mais apreço. Ela é, declaradamente, nos termos de Pellegrini, “[...] discípula confessa de Fonseca [...]” (PELLEGRINI, 2002, p. 368).

Nota-se na escrita de Patrícia Melo a herança de Fonseca para a representar a realidade violenta das metrópoles acontecendo por meio da sobreposição das imagens, da linguagem enxuta, direta, repleta de expressões coloquiais, gírias, termos obscenos, do ritmo rápido da narrativa, da violência, da ausência de marcação na troca de vozes, por exemplo, “[...] coisa boa que aconteceu foi ver a mulher do seu Humberto meter a mão na cara dele, seu otário, ela disse e paf, ele ficou com voz de choro [...]” (MELO, 2009, p. 94). Além disso, podem ser percebidos os recortes nas cenas, o hibridismo, mesclando gêneros diversos: “[...] O jornal exposto na banca da esquina, presa a quadrilha que assaltava carros blindados. Fuja, dizia Cledir. Chame

a polícia, eu vou me entregar. Some daqui, saia da cidade. Acho que foi Cledir que me enfiou num táxi [...]” (MELO, 2009, p. 20).

A ligação entre P. Melo e R. Fonseca continua com trocas de roteiros e adoção de personagens por P. Melo. Nesse último caso, o personagem mais famoso, resgatado pela escritora, é o do conto *O cobrador* (1979), primeiro livro homônimo do contista carioca. Dr. Carvalho, o dentista, aparece pela primeira vez na ficção de Rubem Fonseca. Esse personagem, na ficção de P. Melo, vai estimular e inserir no mundo do crime o protagonista do livro *O matador* (2009). O regaste acontece logo no início desse livro, trazendo os mesmos elementos já citados por R. Fonseca em *O Cobrador*, como a dor de dente, um personagem marginal desequilibrado, o crime e a violência cruel e naturalizada. Nesse livro de Patrícia Melo, a temática da violência cruel do jovem protagonista, que se torna matador de aluguel, almejando usufruir dos mesmos confortos que os burgueses, denota traços do estilo de narração de R. Fonseca.

O protagonista de P. Melo, assim como o de Fonseca, em *O cobrador*, é um marginal, de origem miserável, que objetiva conquistar seu lugar na sociedade por meio da prática de crimes, que se aperfeiçoa na arte de assassinar e chega a sentir prazer ao praticá-la. Em ambas as narrativas há o retrato semelhante da banalização da violência, haja vista que os personagens matam sem piedade e com total indiferença.

Ademais da temática e de personagens de características antissociais: assassinos, marginais, fóbicos e psicopatas, estes vistos em *Acqua toffana* (1994) e *Elogio da mentira* (1998), semelhantes aos personagens de Rubem Fonseca, Patrícia Melo ainda mantém estreitos laços com o escritor quando descreve, com similar violência, rapidez e obscenidade da ficção de Fonseca, cenas em que o crime acontece.

No entanto, para Schollhammer (2009), a forte influência de Fonseca sobre Patrícia Melo não indica que haja total semelhança na escrita da roteirista com o contista, sobretudo, quando se trata da representação da violência. O pesquisador observa que P. Melo, embora tenha a mesma linguagem cinematográfica de Rubem Fonseca, que utiliza “*flashes rápidos*” e cortes bruscos, diferentemente do contista carioca, quase em momento algum, apresenta o tema da violência como protagonista, nem mesmo os atos de violência ascendem ao ponto de predominar na narrativa ou de impressionar o leitor. Entretanto, é válido notar que a “discípula de Fonseca” se enquadra na mesma proposta do escritor: tentativa de mostrar a violência do homem matando a si próprio.

Desde sua primeira publicação, a autora vem acumulando críticas positivas e negativas sobre suas obras. “O peso da arte é grande sobre o sujeito que a produz e a faz sempre renascer [...]” (SCHAEFER, 2012, p. 60). Não obstante, a autora conquista espaço e certo prestígio, pois, além de aparecer em pesquisas de muitos estudiosos como Nelly Novaes Coelho, Tânia Pellegrini, Karl Erik Schollhammer, conta com a admiração de Rubem Fonseca. Para o jornalista Pasche, que entrevistou Patrícia Melo, as obras da escritora têm sucesso devido ao estilo de romance policial e à abordagem da temática da violência “[...] com uma linguagem dada ao neonaturalismo típico de uma geração de escritores ramificados no tronco Rubem Fonseca [...]” (PASCHE, 2016, não paginado).

Para *O matador*, a crítica literária emite significativos elogios por julgar que a escritora também toca nesta problemática social – presente nos dias atuais –, proposta como objeto de investigação: o exercício da violência extrema e crua, legitimada pelas mãos de indivíduos que preferem resolver seus conflitos ao invés de acionar o sistema de segurança e justiça públicas, desenvolvendo mecanismos que julgam ser mais eficazes de solução e prevenção de conflitos.

Nesta declaração de Patrícia Melo para os entrevistadores Pedro Sasse e Júlio França: “[...] gosto de entender a realidade por meio da ficção. Gosto de pensar a realidade por meio da ficção [...]”, infere-se que, ao adotar a temática de violências, a escritora pretende diretamente remeter o leitor a enxergar e pensar sobre a realidade exposta (de modo quase semelhante aos noticiários de televisão) em que situações de violências presenciadas no mundo real fragilizam o indivíduo e tornam banais os crimes bárbaros. Sobre essa questão que, no capítulo a seguir, deter-se-á, tomando algumas passagens do livro em análise, que evidenciam a representação da violência cruel e legitimada, na periferia urbana, fazendo-se notar a ambição do narrador-personagem traduzida por ações violentas, mas o impulsionam a alcançar seus objetivos imediatos.

4 O MATADOR: Do Banal Cotidiano à Violência Legitimada

Muitos indivíduos sustentam a ideia de que as sociedades finisseculares são mais pacíficas do que as sociedades do início do século XX, porque os comportamentos foram moldados pelas regras da conduta civilizada e os controles sociais ampliados e refinados. Entretanto, o que prevalece é a sensação de que há muito mais violência do que no passado. Mesmo após o surgimento de legislações repressivas contra agressores violentos, que eram, particularmente, destinadas a controlar esse tipo de indivíduos, depara-se com uma espécie de criminalidade extrema e ascendente que vai ao encontro do descarte da vida.

Para além de uma reação impulsiva que requer a vingança imediata para o crime, o surgimento do justiceiro e a ação desse indivíduo, assassino terceirizado, se contrapõe, de fato, às ações das instituições estatais, porque existe uma desconfiança por parte do litígio com relação à eficiência da polícia, a qual deveria ser “[...] o cálculo e a técnica que possibilitariam estabelecer uma relação móvel, mas apesar de tudo estável e controlável, entre a ordem interna do Estado e o crescimento das suas forças [...]” (FOUCAULT, 2008, p. 241), para conter as ações criminosas; e existe, ainda algumas vezes, a reivindicação de outras formas de fazer justiça, geralmente formas mais cruéis de punição. Em alguns desses casos, a população conta com o apoio ilegal dos próprios agentes públicos locais.

No intuito de discutir essa problemática representada na ficção, neste capítulo, apresenta-se uma leitura da narrativa de *O matador* (2009), considerando as práticas de agressões exercidas pelo narrador como um ponto crucial de violação dos direitos humanos legitimada, para ratificar que a representação da violência na ficção brasileira na última década do século XX delinea a existência e o exercício da violência como um fator de crise social à qual todas as classes sociais estão susceptíveis. Intenciona-se, embora se saiba que seja muito comum que os processos de mudança social se deem por vias legais, mostrar a representação da violência como recurso de imposição de ordem e segurança, na emergência de conflito de interesses, sendo exigida de forma não pacífica, por vias ilegais. Com esse intuito, põe-se como perguntas norteadoras deste capítulo: de que modo a violência extrema, como recurso disciplinar, está representada em *O matador*? Nesta obra, é possível perceber a legitimação da violência não-estatal sugerindo uma problemática social?

Em busca das respostas, que encaminham a análise da obra, toma-se a noção de segurança compreendida por Michel Foucault, para quem a segurança é garantida por elementos que atuam uns em relação aos outros, “[...] graças e através de toda uma série de análises e de disposições específicas [...]” (FOUCAULT, 2008, p. 62), para discutir a legitimação da

violência sob o signo da transparência, mostrada sob formas de clichês e de estereótipos, modelada e banalizada, pois são várias as cenas de violências que se sucedem no curso da narrativa, com a tendência da autora do livro a estetizá-las.

Ademais, servem de suporte teórico os estudos de Jacques Laplante (2001), Yves Michaud (2012), Marilena Chauí (2018) sobre violência como evento de destruição da vida humana; Sérgio Adorno (2002), Paes Manso (2012), Teresa Caldeira (2000), Alba Zaluar (1998), Silvia Carbone (2008) sobre a violência como fenômeno banalizado nas periferias de metrópoles brasileiras; os estudos de Eric Hobsbawn (1994), Jaqueline Sinhoretto (2009), César Barreira (2006) sobre o surgimento e atuação de justiceiros e matadores de aluguel em prol da segurança privada; e ainda os estudos de Michel Foucault (1996, 1999, 2005), Hannah Arendt (2013) sobre violência e poder.

Ratifica-se que, ao revisitar alguns estudos teóricos de filósofos, sociólogos e antropólogos, intenciona-se não buscar explicações ou motivos de a violência acontecer e permanecer ainda em constância, mas, antes de tudo, nutrir a análise da ficção em estudo. Entende-se que é mais difícil aceitar a violência como objeto de representação na literatura brasileira sem ao menos se ter ciência da presença constante desse acontecimento no contexto real, representado na obra em estudo pela legitimação da violência, funcionando em paralelo e em desobediência aos direitos humanos, às leis, propondo uma legalidade alternativa, que acaba por destruir tanto as vítimas quanto os agentes das agressões.

4.1 Máiquel, a Gênese do Justiceiro

A carreira de crimes de Máiquel iniciou no primeiro assassinato do personagem contra Suel, um ladrão de toca-fitas. Esse homicídio de causa banal, haja vista que a vítima apenas ironizou o protagonista por aparecer com os cabelos loiros, constitui para Máiquel uma prova de coragem, de embate emocional, e certifica a educação machista e a preservação de valores patriarcais que recebera ao longo da infância. Dentro desse contexto, o narrador assassina como um homem que deve honrar seus dogmas machistas em coerência com sua atitude de dominação, pois, ao receber a crítica, Máiquel entende que Suel punha em dúvida a sua masculinidade:

Você está achando graça, Suel?
É engraçado, porra. Parece um gringo.
Vai ver que você pensa que sou veado. [...]
O problema é você me chamou de veado.
Ele riu. Chamei nada. (MELO, 2009, p. 15)

Essa atitude de Máiquel lembra o comportamento de jagunços, figuras emblemáticas, de extrema violência da literatura regionalista da década de 1930, que, movidos pela imposição do sistema simbólico de honra e vingança individuais, desferem impulsivamente agressões que julgam ser condizentes à verdadeira expressão de masculinidade. Esses jagunços, que lembram a atuação de Lampião, o mais célebre cangaceiro do Nordeste, impõem a sua virilidade porque desde criança aprenderam que para ser “homem”, tem de saber se defender e não levar desaforo para casa. Isso é visto, sobretudo, na cultura sertaneja, em que apanhar de outro homem é uma grande vergonha, é a representação da desvalorização da moral (BARREIRA, 2006).

A atitude dos jagunços, que tem essa conotação moral, reproduz os valores de uma sociedade conservadora, que determina quem são os bons ou maus cidadãos. Eles são, hoje, os justiceiros, os quais, por sua vez, são reflexos e produtos dessa sociedade, usando do poder que eles próprios se conferem para fazer uso da violência.

Máiquel agiu contra Suel como se fosse um jagunço, que perpetuava o confronto do sistema atual e global de justiça contra o sistema local de normatização individual regido pela honra, vingança e retaliação, sendo a questão de honra, virilidade e masculinidade fundamentais.

Vale lembrar que a vingança, como recurso de estruturas primitivas sociais, que visa à afirmação do respeito, da coragem, até antes de ser instaurado o Estado moderno, que passa a adquirir o monopólio da força física, era legitimada por esse tipo de sociedade. Essa vingança, contudo, dará indícios de enfraquecimento quando a sociedade moderna começa a se tornar cada vez mais individualista, ficando indiferente às provocações, mas priorizando a conquista e a proteção constantes de bens materiais.

O narrador, quando sofreu a crítica por parte de Suel, estava acompanhado da recém conquistada amorosa, Cledir, a vendedora do Mappin. Assim, era necessário mostrar-se digno de respeito diante da namorada, não deixar que terceiros duvidassem de sua heterossexualidade nem que o vissem como um indivíduo covarde, vulnerável e inseguro. Daí, o disparo contra Suel, como provação de respeito. Embora tivesse se arrependido de ter proposto o duelo com o ladrão, porque “[...] nunca tinha pego numa arma [...]” (MELO, 2009, p. 15), Suel é a primeira vítima de Máiquel.

Lembra-se que, a partir de meados do século XVIII, a justiça se impõe com mais vigor, impedindo que os cidadãos ainda tivessem o direito de resolver seus próprios litígios. Esses cidadãos deveriam, então, se submeter ao poder exterior, representado pelo poder judiciário. Acontece, então, a transição da justiça privada para a justiça pública, que detém a legitimidade

de atuação, até os dias atuais (FOUCAULT, 2008). Nesse sentido, dada a atitude sem intermédio legal, Máiquel agiu contrário ao poder de justiça pública, para sanar uma dívida própria e de cunho moral.

Silvia Carbone (2008), no texto de título *Justiceiros: agentes e vítimas da violência?* (2008), afirma que, muitas vezes, o justiceiro conhece a vítima. Esta pode ser um desafeto ou um delinquente que “perturba” a região, na visão de alguma pessoa que se sente incomodada por esse indivíduo. O justiceiro, no desempenho de seu papel de proteção, é visto pelos moradores como um “mal necessário”.

Em *O matador*, o narrador, dotado de certa ciência das leis do Estado e munido pelo sentimento de culpa, entende que matar um ser humano é crime. Essa afirmação constitui uma verdade convencionalizada pela sociedade e já há muito tempo é posta à aceitação e ao seu cumprimento. Assim, a lógica de quem comete homicídio é a de ser punido pelo Estado. Máiquel é consciente de que praticou um crime e espera ser punido, pois “[...] a função da polícia não é prender assassinos?” (MELO, 2009, p. 24).

Apoiado na verdade de punição e mais o sentimento de culpa, cujo preceito está relacionado à doutrina cristã, que instituiu o pecado, o qual revela oposição aos ensinamentos divinos, Máiquel crê no castigo como a representação de um meio de regular as infrações humanas. A todo momento, espera a polícia prendê-lo. No entanto, o narrador é ovacionado e agraciado pela própria polícia e pelos moradores com pequenos presentes. Exposto a essa situação, o protagonista é levado ao raciocínio de que matar ladrão é prestar um “favor”, executar um “bom serviço” à sociedade. Nasce, assim, Máiquel, o justiceiro.

Para Cruz-Neto e Minayo (1994), o justiceiro atua quando o Estado está ausente ou omite sua função de proteção e promoção de justiça aos cidadãos que reclamam reparação. Ele assume a tarefa de eliminação de indivíduos indesejáveis, que percorrem, majoritariamente, as favelas e os bairros populares. É um indivíduo comum, mas criminoso com *status* de defensor.

Teresa Caldeira (2000) reflete que o justiceiro surge, em meio à classe trabalhadora periférica, devido aos sentimentos de medo e vulnerabilidade em relação à ineficiência ou de injustiça dos agentes de segurança estatal, porque algumas pessoas dessa classe simplesmente não aceitam *status quo*. Elas buscam, então, alternativas superiores aos limites da legalidade, considerando o livre arbítrio de reagir privadamente e fazer justiça com as próprias mãos. Essas pessoas, assim, expressam seu descontentamento e sua frustração defendendo a vingança pessoal e apoiando o deferimento da força letal contra supostos criminosos. Para elas, os

criminosos, uma vez exterminados, deixam de constituir uma grave ameaça, sendo um problema a menos em suas vidas.

O justiceiro do final do século XX, muitas vezes, pode ser o único tipo de segurança ao alcance da população periférica, especialmente de comerciantes locais, já que a polícia não os protege, sendo pago, esporadicamente, para manter a região em ordem. Nessa situação, ele, “[...] como o bandido social não é um criminoso, [...] é um membro respeitado [...]” (HOBSBAWN, 1976, p. 42), deixando, temporariamente, de estar fora da lei. Embora a prática desse justiceiro não seja reconhecida formalmente pelo Estado, esse indivíduo acaba assumindo a função de protetor da região.

O justiceiro ainda pode adquirir o título de criminoso “nobre”, se, consoante Hobsbawn (1976), apresentar as seguintes características, atribuídas a um bandido social: a) ter se tornado criminoso por meio daquilo que considera injustiça; b) apenas assassinar em legítima defesa; c) nunca emigrar da região onde reside; d) ser admirado, ajudado ou até mantido pela população local; e) não ser inimigo dos agentes de poder público de segurança e de justiça, por isso, frequentemente, é bastante conhecido e seus crimes são notícias de destaque em jornais.

Uma explicação possível para a não criminalização desse justiceiro é a de que a comunidade e certos indivíduos, sob máscara de autoridades públicas, acreditarem ser justa e legítima a execução de delinquentes. Outra possibilidade é de que esse método extralegal de controle da ordem e do crime permanecer atado ao sistema oficial legal que, mesmo diante de certas mudanças nas estruturas sociais tradicionais e crenças, continua intacto nas ações exteriores.

A justiça do justiceiro, geralmente, é realizada pelo ato homicida. Este ato é compreendido por Sérgio Adorno (2002) por duas perspectivas: por um lado, conforme as leis institucionalizadas, é um crime contra a vida; de outro lado, o do não autorizado pelo Estado, apenas um meio de punição a outros diversos agentes de crimes. Neste caso, têm-se assaltantes, estupradores, ladrões que, às vezes, não são julgados e condenados pela Justiça, mas que são, por qualquer outro indivíduo, retirados do convívio social.

Isento de punição, o protagonista justiceiro passa a delinear uma naturalização e aceitação das investidas em agressões como um instrumento a favor dos moradores locais, além de passar a ser uma verdade aceitável para ele, que somente é digerida sem culpa, sem indecisões ou julgamentos morais prévios, após fazer mais duas vítimas fatais.

Matar passa a ser o meio mais “prático”, uma ação nada aleatória, uma forma de ação onde falha a lei jurídica. Predomina, então, um “código de ética” entre os criminosos e a

sociedade, ou seja, o indivíduo que se julga prejudicado, apresentando razões que justificam o ato de matar, é autorizado pelo meio social a agir de tal modo, em uma sociedade cujos valores éticos e humanitários já estejam criminalizados. Ainda assim, prevalece a lei estatal, consoante a qual, havendo violação dos direitos humanos, o agente estará passível de sofrer punição, prevista pela Constituição Federal do Brasil, do Código Penal (CP), 2015. Máiquel, desde então, em desobediência às descrições desse dispositivo legal, é um criminoso.

Diante dessa situação, refletindo-se com Dadoun (1998), o ato de violência praticado pelo narrador acontece em forma de contra violência, na tentativa de expurgar a violência do agressor e atribuí-la à vítima, a qual é apontada como a única e verdadeira culpada. Nessa circunstância, entende-se que Patrícia Melo mostra a essência do *homo violens*, evidenciando o lado agressivo do ser humano, e este é um “ser-contra”, que é a própria violência, tão somente pelo motivo de ser ou existir. E, no caso de tentativa de superação da violência do outro, a apresentação de um ser humano de estrutura violenta e o desferimento de mais violência contra o oponente são necessários.

Por outro lado, a sensação de alívio da culpa do personagem matador, se se considera os estudos de Ginzburg (2017) sobre formação social e violência, é reflexo de um processo de construção de indivíduo apoiado em hipocrisias e ações destrutivas do Estado: torturas, violência sistematizada, coações, que são responsáveis pela formação e solidificação de princípios políticos do país, ou seja, matar faz parte do alicerce do ser humano e da estrutura de uma sociedade.

O psicanalista e professor do Instituto de Medicina Social da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Benilton Bezerra Júnior, no artigo *Pobreza, agressividade e consumo: três observações sobre a violência no Brasil* (2006), ao discutir sobre a violência ser, de certo modo, aceita ou não, embora constitua uma problemática social, infere que a sociedade, em geral, age como se estivesse alheia à presença da violência porque essa sociedade parece entender que:

A violência visa sempre a um objetivo. Ela é um meio para alcançar um fim. Podem-se discutir a legitimidade do meio, a adequação dos fins, mas a ideia de que a violência tem um alvo que a distingue da crueldade, na medida em que esta parece bastar-se a si própria, abandona qualquer fim. (BEZERRA JÚNIOR, 2006, p. 51)

Com base nessa percepção do psicanalista, afirma-se que a atitude do protagonista, talvez não cause espanto no leitor, porque a imagem da violência mostra uma realidade bem próxima que pode não surpreender mais esse leitor. A chocante violência real das ruelas da periferia e a violência fria de Máiquel configuram uma espécie de normalização estética do lado mais grotesco da sociedade brasileira.

Pensa-se que isso acontece, sobretudo, com o morador da periferia que está, diariamente, no meio de confrontos reais e cruéis, na realização dos acontecimentos. Ele quando decide apoiar ou encobrir um justiceiro também se insere no ciclo de vingança, se contaminando com a violência, contribuindo para que os casos de violência se mantenham, não interrompendo, desse modo, o ciclo de vingança.

Paes Manso (2012) constata que os justiceiros, organizados em grupos ou atuando individualmente, em constante prontidão para execução sumária de suspeitos de crimes, tentavam controlar as regiões sob a lógica dos pensamentos: ‘bandido deve morrer’ e ‘eu só mato quem merece morrer’. Isso, ao ser legitimado, acaba gerando o efeito dominó, na constatação feita por Sérgio Adorno, pois, as pessoas em algum momento para se defenderem, também eliminam ou tentam assassinar os justiceiros. Então, é coerente afirmar que “[...] a prática da violência, como toda ação muda o mundo, mas a mudança mais possível é para um mundo mais violento [...]” (ARENDDT, 2013, p. 100).

Na ficção em análise, Patrícia Melo mostra que matar torna-se o meio mais comum de resolver os conflitos particulares, e a contratação de um indivíduo destemido e cruel, a de justiceiro, que se assemelha ao “bandido nobre” descrito por Hobsbawn (1976), dá a entender que esse indivíduo não é um criminoso qualquer, às vezes, nem mesmo é considerado um criminoso, sobretudo pelos beneficiários da ação criminosa, adentrando a categoria por circunstâncias pessoais e por atos de bravura aos olhos da maioria.

Hobsbawn (1976) analisa que:

[...] começar como vítima da injustiça significa estar imbuído da necessidade de desagravar pelo menos uma afronta: a que foi cometida contra o próprio bandido. É muito natural que os verdadeiros bandidos demonstrem muitas vezes aquele “espírito selvagem de justiça [...]”. (HOBSBAWN, 1976, p. 39)

Isento de punição e com apoio da população local, Máiquel pratica o segundo homicídio. Este decorre por influência do dentista, dr. Carvalho, e em consequência de o rapaz procurar esse profissional para tratamento dentário. Dr. Carvalho, natural do Rio de Janeiro, é vítima de um cliente que o assaltou a mão armada e lhe disparou um tiro no joelho. Após esse crime, o dentista mudou-se para São Paulo, almejando ter tranquilidade e proteção, o que não tem, conforme confessa para Máiquel, durante a primeira consulta do rapaz: “E São Paulo já foi melhor. A violência aqui, vamos falar a verdade, isso aqui está uma selva [...] a bandidagem corre solta.” (MELO, 2009, p. 34). O dentista ciente de que Máiquel assassinou Suel, inicia uma espécie de conversa, expondo o argumento de que é necessário eliminar os bandidos

porque “[...] eles não são humanos, os estupradores, os sequestradores, eles não são humanos.” (MELO, 2009, p. 34).

Dr. Carvalho acredita que a pobreza é a causa da violência e defende sua crença, apoiando-se na teoria do psicólogo Cesare Lombroso, para quem a essência da maldade e do instinto para o crime seja de raiz biológica:

Lombroso inventou a teoria do criminoso nato. [...] O sujeito já nasce com aquilo, aquela tendência para o crime, entendeu? [...] Difícil fugir daquilo. [...] Dizem que a pobreza geral do país é que gera a violência. Gera a violência, gera poluição, gera doença, gera o diabo, mas não gera esses estupradores filhos da puta, isso não gera. (MELO, 2009, p. 35-36)

Defensor da pena de morte, acredita que Deus, no livro Apocalipse, em Atos dos Apóstolos e na Epístola dos Romanos, autoriza o homem a julgar seu semelhante e que “[...] também, sob o comando de Deus, o homem poderia matar [...]” (MELO, 2009, p. 35). Com esse discurso apoiado no cristianismo e observando a dentição de Máiquel toda comprometida, o dentista propõe ao jovem:

[...] você tem os dentes ruins, eu sou dentista, eu tenho um problema e você tem os dentes ruins. Podemos nos ajudar. Você me ajuda, eu te ajudo. Eu trato os 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. (MELO, 2009, p. 37)

Com essa proposta do dentista de troca de “serviços”, Patrícia Melo representa a conduta de um indivíduo intelectual da classe média, cuja inteligência está dissociada da ética e “[...] o intelecto sendo usado como uma força potencialmente ameaçadora [...]” (GINZBURG, 2017, p. 179). Com essa reflexão, permite-se descartar a possibilidade de pensar que atos de violência insurgem apenas de grupos de indivíduos de insuficiente formação, o que leva a afirmar que “[...] não existe nenhuma garantia de que alguém, por ser culto ou letrado, seja moralmente ou eticamente dedicado ao outro [...]” (GINZBURG, 2017, p. 178).

Sinhoretto (2009) reflete que a classe média busca um intermediador ilegal na resolução de seus conflitos, por considerar a ação individual de vingança privada extremamente arriscada e indesejável, já que expõe esse grupo “[...] a riscos de retaliação e a uma grande possibilidade de ser pego nas malhas do sistema criminal, ou – o que seria ainda pior – comprometer-se perante a justiça divina [...]” (SINHORETTO, 2009, p. 88).

Entretanto, Patrícia Melo evidencia que, embora a conduta do Dr. Carvalho seja antiética, o poder de sua palavra para Máiquel viabiliza ligações supostamente mais legítimas de autorização da violência, haja vista que o poder tem origem de modo legítimo quando a

palavra e a ação não se separam, ou seja, quando “[...] as palavras não são vazias e os atos não são brutais [...]” (ARENDDT, 2013, p. 144).

Para Hanna Arendt (2013), violência e poder se repelem: a presença absoluta de um significa a ausência do outro. É a dissolução do poder que aguça a violência, pois quando as ordens não são mais obedecidas, ou por falta de consenso individual ou coletivo, ou por opinião contrária seja ela implícita ou explícita de muitos indivíduos, os atos violentos são isentos de utilidade. Em suma, “[...] a violência destrói o poder, não o cria [...]” (ARENDDT, 2013, p. 11).

Na acepção de Ginzburg (2017), a palavra de um personagem com a imagem de intelectual está associada ao poder do Estado que, sob o governo militar, detinha o controle disciplinar e o impunha à população brasileira. Apenas os discursos do Estado, durante o período de ditadura militar, ou os acontecimentos previamente revisados e autorizados por esse órgão de poder deveriam ser aceitos. O estudioso analisa que:

[...] a conservação de valores por parte das elites, estrategicamente articulada com uma política educacional e cultural dedicada à preservação da desigualdade de condições de acesso ao conhecimento, tem permitido que, mesmo em períodos considerados democráticos, várias das grandes instituições [...] se comportem a fim de manter a desigualdade e a hierarquia, cultivando ideologias autoritárias. (GINZBURG, 2017, p. 444)

Com apoio nessa análise do pesquisador, entende-se que os argumentos de um “ser culto” e, possivelmente, a precária condição financeira do jovem, que o deixa distante dos indivíduos de classe média, induziram o rapaz a não recusar o serviço homicida proposto pelo dentista: a vítima foi Ezequiel, vendedor na loja de animais, acusado de estuprar Gabriela, a filha do dentista.

O personagem diante dessa proposta, nesse primeiro momento, é apresentado por Patrícia Melo como vítima e criminoso que, exposto às carências materiais e imateriais, sucumbe à criminalidade:

Vomitei pensando no dinheiro que eu ia ganhar se matasse o negro. Eu estava desempregado. Pragas. Eu estava sem dinheiro nenhum, eu precisava daquele dinheiro. Negros. Vomitei pensando no que eu poderia comprar com aquele dinheiro. Sapatos. [...] Carne. [...]. Comida. Automóvel. Relógio. Cobertor. [...] Fiz que sim com a cabeça, antes mesmo de me lembrar que o Silvio era aquele homem que eu tinha conhecido no jantar da casa do dr. Carvalho [...]. (MELO, 2009, p. 75 - 97)

Na passagem, a ficcionista parece revelar uma fissura social e propor ao leitor duas reflexões, a partir da carência material de Máiquel e do desejo do rapaz de se tornar um consumidor de produtos da elite. O jovem, de forma semelhante a muitos rapazes da realidade

urbana, finissecular, visa equiparar-se à classe média, a classe do dr. Carvalho e de seus amigos empresários, e o meio mais rápido de conseguir o nivelamento é executando outros criminosos.

Se se toma as considerações de Chauí (2018, p. 173), para a qual a “[...] nossa sociedade aceita a violência como algo natural, pois sequer a percebe [...]”, quando se trata do desrespeito à vida dos pobres, o personagem representa a própria violência social, revelando que a violência cometida pelos marginais recai na problemática da desigual distribuição de renda neste país. Essa filósofa entende que motivos como: fome, desemprego, deficiência na saúde, intolerância, enfim, desrespeito aos direitos do outro motivam a prática de atos violentos do indivíduo pobre e marginalizado, no modelo representado pelo rapaz matador, não obediente ao padrão ético para alcançar seus objetivos imediatos.

De outro lado, a antropóloga Alba Zaluar (1998) analisa que, embora a maioria dos criminosos provenha da classe trabalhadora, submetida às mesmas condições de miséria, de violação de direitos e de violência, esta não segue majoritariamente o caminho do crime. Essa afirmação é sustentada pela pesquisadora na amostragem do baixo percentual: 1% do total da população, de pobres que escolhem viver no mundo do crime como meio de vida. Nesse sentido, pobreza e crime na relação de causa e efeito não se sustentam.

O segundo homicídio cometido por Máiquel é representado por meio de uma estética da violência, em que a crueldade do agente é a atriz do espetáculo da morte. A violência do protagonista contra o vendedor de animais é planejada, mas desastrada e, por isso, ganha ascensão no terror. Nela, a representação das agressões, por meio dessa estética violência, é passível de choque por causa das imagens cortantes, brutas e frias, que denotam a “morte-suplício”⁵, em que o corpo de Ezequiel parece ser “[...] o arauto de sua própria condenação [...]” (FOUCAULT, 1999, p. 61). O assassinato acontece quando o vendedor é encurralado pelo narrador, em uma rua deserta, certa noite, ao sair do trabalho:

[...] eu saquei a arma, mirei e puf, errei o primeiro tiro [...] 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 [...] Ele não podia 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 [...]. (MELO, 2009, p. 56)

⁵ O termo “morte-suplício” é explicado por Foucault, sendo “[...] a arte de reter a vida no sofrimento, subdividindo-a em “mil mortes e obtendo, antes de cessar a existência, *the most exquisite agonies.*” (FOUCAULT, 1999, p. 36).

As cenas do fragmento destacado, expondo cruamente a morte, a destruição e a violação exacerbadas do direito e respeito à vida, corroboram a intenção de P. Melo de provocar o choque, diluindo “[...] qualquer pretensão à neutralidade estética ou moral na representação [...]” (PELLEGRINI, 2008, p. 49). Elas assemelham-se ao cinema de Quentin Tarantino. Famoso e polêmico diretor, roteirista e produtor norte-americano que insere em suas películas a violência explícita, beirando o absurdo. O cineasta investe em personagens cruéis e pouco se importa com o telespectador ter ou não empatia por esses personagens, já que estes não são bondosos nem ficam vivos por muito tempo. O espetáculo das películas gira em torno dos “banhos de sangue”, como aqueles presenciados na maior parte das cenas de *Cães de Aluguel* (1992), *Pulp Fiction: Tempo de violência* (1994), *A Rocha* (1996), *Kill Bill - Volume 1* (2003), *Bastardos Inglórios* (2009), *Django Livre* (2013).

As cenas e imagens de agressões brutais, que levam a óbito os personagens, parecem “encantar” o telespectador, pois as ações de violência são motivadas, justificadas no contexto, e esperadas como desfecho. Muitas vezes, elas deixam de ser incômodas devido à estética cruel e precisa, e às constantes repetições do absurdo sanguinário, passando a ser objetos de apreciação. Nesse sentido, o cinema de Tarantino é ficção de deleite, passível de questionamentos morais e, para muitos, é atrativa e promove a catarse.

Diferentemente das películas de outros cineastas que representam a violência visando compará-la à realidade, Tarantino cria situações-limites para o entretenimento, semelhante aos acontecimentos apresentados nas tragédias gregas, apontados por Aristóteles em *Poética*. Os gregos, conforme esse filósofo, apreciavam cenas de barbáries, cujos temas eram tabus na sociedade e a prática considerada imoral, por isso, era reprimida por quase todos os gregos. Assim, o incesto, a infidelidade, traição, as paixões proibidas, dramatizados explicitamente ao público, despertavam o interesse e promoviam a liberação e purificação das emoções.

Sérgio Schaefer (2012) entende a catarse aristotélica um fenômeno que se descola do presente e, em lugar de propor enigmas para o futuro, alivia os enigmas do passado. Por isso, acontece a sensação reprimida. A repressão pode ser de cunho ideológico ou psicológico. Assim, quando os dramaturgos gregos produziam as tragédias, propunham um retorno ao passado e não um olhar atento ao presente, almejando deslocá-lo para um futuro diferente, algo ainda não experimentado. Nisso, encontra-se o teor estético que, “[...] nesse caso, não está na própria obra, em sua forma, mas nos sentimentos de medo e de autopiedade dos espectadores [...]” (SCHAEFER, 2012, p. 428).

Assim como a violência brutal nas películas de Tarantino, acredita-se que, na ficção brasileira finissecular, a representação da violência não acentua o problema da violência e do desrespeito à vida humana no contexto real, nem, todas as vezes, cause tensão no leitor, contudo pode lhe promover certo alívio, por mobilizar sensações relaxantes, que ele poderia encontrar na realidade. Essa seria, talvez, a razão de esse tipo de narrativa violenta ainda estar em evidência na atualidade, pois está calcada em terreno fértil e sempre aberto a amplas possibilidades de representação.

Nos personagens de Tarantino não há sentimento de culpa, o que não se percebe diferir do sentimento do protagonista de *O matador*, pois, após o assassinato “encomendado” do vendedor de animais, Ezequiel, embora ainda resista em Máiquel o remorso de culpa por ter eliminado o vendedor que ele considerava “legal”, e pense em ajudar a mãe da vítima, dando a ela uma parte de seu salário, mas o mata “[...] por que o mundo é muito ruim e a maldade do mundo esmaga o coração do homem [...]” (MELO, 2009, p. 88), o protagonista nunca cumpriu sua promessa com a mãe do vendedor. Essa atitude do rapaz pode acabar aproximando-o dos personagens construídos nas películas de Tarantino, nas quais o ser assassino não é uma condição posta *a priori*, pode, contudo, ser um efeito de circunstâncias variáveis impostas ou não pelo meio social.

Na brutal cena de execução de Ezequiel, é notório que Máiquel age antes de pensar e que os pensamentos desse personagem durante as ações de violência se confundem com as demais ações, isentas de violência, sobrepondo-se umas às outras, desencadeando crises de consciência e comportamento agressivo.

Marilena Chauí (2018, p. 253) afirma que uma ação, cuja origem é “[...] a força de impulsos, pulsões e paixões, não é racionalmente determinada [...]; não é livre porque submete o agente da força que ele não domina e o dominam [...]”. Com apoio nessa aceção, nota-se que Máiquel não tem domínio de si, portanto é um indivíduo preso a suas intempestivas reações. Daí, advirem a frieza, a indiferença e a crueldade do personagem.

O matador de aluguel apresenta, de modo singular, a falta de controle emocional, a frieza, a indiferença perante a vida humana e a falta de firmeza de princípios (não há sólida distinção das consequências durante a prática do que é certo e do que é errado), que se somam à fama entre os moradores locais, à possibilidade de entrada de Máiquel à classe média e, conseqüentemente, à aquisição da identidade de matador profissional, evidenciadas pela “[...] crueldade mascarada de prestação de cuidados e a violência disfarçada de solicitude [...]” (BAUMAN, 2007, p. 167).

A representação dessa violência na ficção, se se toma as reflexões de Chauí (2018), é compatível com a violência real, que está presente na sociedade brasileira “[...] sob duas condições: ou como acidente que não afeta nossa índole não violenta, ou como ato irresponsável dos pobres [...]” (CHAUÍ, 2018, p. 67). A irresponsabilidade do pobre, na figura de Máiquel, reside no fato desse indivíduo fazer justiça com as próprias mãos, dificultando eximi-lo da culpa de perturbar a ordem. Esta “[...] ordem defendida é exatamente aquela que, pela apropriação privada da lei, é incompatível com o direito [...]” (CHAUÍ, 2018, p. 109). Ademais, essa ordem visa não diferenciar as formas de violência, de modo que elas pareçam uma grande ameaça, que tem como ponto inicial as camadas sociais mais baixas e finaliza no Estado, pondo em risco a estabilidade desse órgão.

Ao se refletir sobre o último fragmento da obra exposto e se considerar a segunda condição de Chauí (2018), a violência representada por Máiquel é, sobretudo, uma denúncia social por ter aceitado a encomenda do crime, que se pode pensar pelo viés de o personagem ser um pobre irresponsável. Todavia, esse pensamento não terá validade se levar em consideração que a escassa condição econômica do rapaz não justifica suas agressões desmedidas, nem o isenta de punição. Matar um ser humano, conforme o artigo 121, do CP de 2015, implica pena que varia entre 6 a 20 anos de reclusão. Quando o homicídio acontece com fins lucrativos, é caracterizado de crime qualificado e o agressor deve ficar recluso por 12 a 30 anos.

Se Máiquel tem valores morais, estes parecem estar ligados a uma forte hierarquia que organiza, naturaliza e artificializa a vida social e as decisões humanas nas grandes cidades, o que pode nutrir um quadro de interesses que parecem transcender a lógica individual, já que o personagem detém, majoritariamente, o lado perverso do individualismo contemporâneo que deixa aniquilar os tradicionais valores, por exemplo, a ética.

Patrícia Melo representa com a execução de Ezequiel, o início da aproximação de Máiquel com a classe média, cujos muitos membros, geralmente, não têm coragem ou preparo para crimes hediondos, ou mesmo não querem carregar a culpa por seus atos ilegais, conforme observou Sinhoretto (2009). É mais fácil para essa classe manipular e contratar um indivíduo de classe inferior, da periferia, carente de recursos, para praticar crimes daquela natureza; poupando, desse modo, a imagem dos indivíduos “abastados”, de tamanha atrocidade.

A elaboração formal da narrativa em análise está motivada por tensões do contexto real das periferias urbanas. Essa relação ficção finissecular e realidade leva o leitor a manter um vínculo entre o modo em que a escritora apresenta a linguagem seca e os problemas reais

tematizados pela história do país em sua elaboração social. Nessa relação, o leitor pode ter, inicialmente, o choque, e em seguida, pode aceitar as imagens de violência como representação da realidade, não de forma banal, mas como uma referência problemática, tensa, indiferente da sociedade brasileira.

Na sequência da narrativa, a ordem continua sendo imposta por atos brutais. Máiquel assassina o adolescente de 12 anos, Neno. Considera-se esse assassinato o mais cruel de todos, pois além de ter sido outra “encomenda”, desta vez do empresário Sílvio, o garoto foi executado de forma fria, tendo por acusação banal a prática de furto. Embora o menino houvesse implorado ao assassino que reconsiderasse, o narrador, munido do ódio por causa do homicídio do primo Robinson, não atende às súplicas do menor, conforme se lê na passagem: “Neno estava ajoelhado ao lado das garrafas de Coca-Cola, rezando [...] pediu pelo amor de Deus para eu não matá-lo. Mas eu não acreditava mais em Deus. [...]. Eu vou te matar [...]. Bang. Bang.” (MELO, 2009, p. 108-109).

Diante da atitude do executor nesse assassinato, pode-se se ver a presença de uma ficção preocupada em representar “[...] um poder que se retempera, ostentando ritualmente sua realidade de superpoder [...]” (FOUCAULT, 1999, p. 74). De fato, há a possibilidade de se pensar que o desferimento da extrema violência foi de antemão mais uma ação irracional, e depois necessária, sobretudo para realizar seus desejos materiais. Se se mantém esse pensamento, está-se frente à possibilidade de afirmar a atitude do matador como uma ação que faz parte da cultura tanto quanto os partidos políticos, as greves, a religiosidade, as artes, os hábitos e costumes o fazem. Entretanto, o pensamento não se sustenta e perde o valor quando se relaciona às cenas em que realizados os desejos materiais, o personagem retorna à sua vida comum, sem remorso algum por ter praticado os crimes e continua assassinando.

Para finalizar os crimes violentos praticados por Máiquel, na função de justiceiro, nesse primeiro ciclo da narrativa, há mais dois homicídios: o de Conan, ladrão de carros, e o de Pedro Televisão. Este é a nona vítima de Máiquel. A morte foi encomendada por Júlio, um ginecologista, que levou dois tiros do citado assaltante, exterminado por Máiquel, como lembra o narrador: “Levamos ele para uma rua deserta, lá no Capão Redondo. Ele me perguntou se podia rezar, reza, eu disse, mas não vai adiantar nada. Ele ficou de costas, olhando para o céu. Foi a última vez que viu o sol.” (MELO, 2009, p. 132).

A rotina de Máiquel é apresentada sem chance alguma de garantia do equilíbrio do personagem. Os atos violentos do rapaz não são interpretados como uma desordem da estrutura social harmônica, mas como uma ordem que precisa ser obedecida, que deve acontecer, que

acaba por ser um elemento formador da identidade e da motivação do rapaz, já que são determinantes do comportamento agressivo do personagem.

O protagonista sabe distinguir o que deve ou não fazer, mas não controla suas ações. É com esse comportamento, às vezes indeciso, mas impulsionado pelo ódio, que a autora apresenta um indivíduo cruel em que atos sequenciais de agressões cruéis são chocantes e exaustivas, pois, no limiar das emoções e da indiferença, o rapaz se mostra em desequilíbrio com a intenção e ação, consciência e atitudes, contrárias à ética social. Ele é um justiceiro para o qual a segurança pública deveria ser acionada, de modo que esse poder repressor legal atuasse conforme aquilo que as leis prescrevem, reprimindo-o a continuar com a prática de homicídios.

O espírito da ficção é de violência em constância, a qual não aparece como ingenuidade, nem aparenta surgir não como um elemento de requinte ou de extravagância ou até mesmo de aberração, mas sim como forma de expressão, impondo-se à sociedade “naturalmente”, encarando o fato de a violência ser considerada matéria-prima do ser humano e iminente a qualquer ser vivo racional.

A violência no modelo de apresentação, refletido por Yves Michaud (2012), pretendendo ser verdadeira à realidade, junta-se à violência estilizada por Patrícia Melo que, por sua vez, esforça-se para mostrar essa violência tão próxima da vida real. Embora os crimes cometidos pelo personagem abarquem o desejo da população local, eliminando de cena os furtadores, grandes bandidos do tráfico, estupradores, Máiquel é um agente de violências. A ocorrência sucessiva de vários homicídios ganhou certa legitimidade no seio da periferia onde residia o jovem, na medida em que as instituições estatais de segurança e justiça não se opuseram à prática dos crimes, ou, algumas vezes, não foi acessível para canalizar e oferecer soluções satisfatórias para os conflitos do cotidiano.

Ademais, a representação de Máiquel, atuando como justiceiro, denota a existência de dois aspectos que constituem algumas das problemáticas sociais no Brasil: a) a prevalência de valores da sociedade tradicional que, no início do século XX, regulava as disputas privadas e atribuíam “sentido” à morte por vingança; b) o terreno da solução de grande parte desses conflitos passou, então, a ser ocupado pelas iniciativas privadas de resolução e intermediação – na narrativa de *O matador*, pelas ordens do Dr. Carvalho, assim como foram todas as mortes por encomenda, com a ideia de limpeza social, que “[...] traz embutida em si a filosofia de banalização da vida e da morte. Trata-se da própria desumanização das relações e das ações sociais [...]” (CRUZ-NETO; MINAYO, 1994, p. 205), realizadas pelo jovem justiceiro, criado por Patrícia Melo.

Pelas mãos da ficcionista, fica evidente que muitas pessoas preferem resolver seus conflitos ao largo de sua própria justiça, quando desenvolvem mecanismos que consideram mais eficazes de solução e prevenção de conflitos. Isso se dá em virtude, como bem afirmou Faria (1994), de a justiça pública estar distante de muitas realidades do conflito e ser vagarosa na análise e na tomada de medidas preventivas de segurança e de reparação de danos. Por isso, ver-se-á, no tópico a seguir, o aperfeiçoamento profissional do protagonista, atuando, desta vez, como funcionário “legalizado” por uma empresa de segurança privada, cuja origem é de um representante legal do poder estatal de segurança, o delegado Santana. A existência da empresa e o serviço prestado por ela, levam-nos a continuar discutindo a problemática do controle da ordem via violência extrema.

4.2 Máiquel, a Profissionalização do Crime e da Violência

Jacques Laplante (2001) verifica que, desde tempos remotos, a segurança já consistia em uma das necessidades básicas para o homem, seja para proteger seus animais e sua família de outros grupos de pessoas que ofereciam risco, seja para a proteção do seu local de moradia. Posteriormente, o homem sentiu necessidade de proteger seus bens patrimoniais. Para isso, os homens mais fortes eram escolhidos como protetores dos demais integrantes, formando pequenos grupos que tinham por função atacar grupos rivais, roubando-lhes tudo que lhes interessasse ou, até mesmo, extinguindo-os.

No segundo ciclo de *O matador*, Máiquel é o homem forte, pois já está consolidado em sua função de assassino, garantindo a segurança e mantendo a ordem na região onde exerce seu poder. Ele não é mais o mesmo homem do início. É destemido, tem atitudes calculadas e frias, e é capaz de assegurar aos moradores proteção profissional, com o auxílio de armas de fogo, que lhe atribui mais poder, como se verifica na passagem:

Antigamente, quando saía por aí, só olhava para os meus próprios pés. Não via a rua, as pessoas, o sol, as bancas de jornais, os anúncios, eu só via meus sapatos fodidos [...]. Aprendi a andar depois que passei a usar armas. [...] Aprendi a olhar para frente, para dentro das pessoas [...]. Eu mudei. Eu não era mais aquele homem de início, eu era um matador. (MELO, 2009, p. 111)

Ele segue em sua prática homicida, aperfeiçoando-se e conseguindo exercê-la, agora, sob a máscara de funcionário de uma empresa de segurança privada, denominada “Ombra – Serviços de Segurança e Vigilância Patrimonial S.C. Ltda.” (MELO, 2009, p. 153).

A empresa Ombra, localizada “[...] na rua Ferreira Soares, um lugar movimentado em Santo Amaro, cheio de escritórios comerciais e lojas [...]” (MELO, 2009, p. 154), presta serviços de proteção patrimonial para a população do bairro, mediante o pagamento de cinco

dólares, por cada barraco. Nesse bairro a violência, a ilegalidade e a tendência de se ignorar o sistema judiciário na resolução de conflitos são reforçadas e explícitas na resolução de conflitos, já que a maior parte dessa população, principalmente pequenos e médios empresários, rechaçam, seja por causa da descrença na obtenção de justiça, seja pela morosidade do processo, o cumprimento do estado de direito, e prefere aderir à segurança privada, como afirma um farmacêutico, vítima de bandidos dessa região: “[...] já fui assaltado dezoito vezes, já levei um tiro no coração [...], agora colaboro com a Ombra, eles me deixaram em paz, posso deixar a farmácia aberta a noite inteira, ninguém se mete a besta.” (MELO, 2009, p. 169-170).

Em outros termos, a Ombra tem a função de “caçar” e assassinar bandidos considerados de alta periculosidade, como senso de justiça que pune quem lesa o corpo ou a propriedade de outro indivíduo, desconsiderando a hipótese de julgamento e condenação desses bandidos pelo sistema público de justiça, e sancionando, de modo negativo, a autoridade dos funcionários, os matadores de aluguel, os quais, para essa empresa, exercem a prática criminosa. É claro que os funcionários desse tipo de empresa, bem como seus apoiadores, não são ignorantes das regras das estruturas sociais. “Eles reconhecem, interpretam a realidade em que vivem e avaliam as condições de ação.” (SINHORETTO, 2009, p. 86).

O grupo gerenciador e executor das “missões de caça aos delinquentes”, tendo também a “permissão da sociedade”, se posiciona, muitas vezes, acima do exercício da polícia. Esta que, conforme o filósofo Foucault (2008), surgiu no século XVIII, a partir da necessidade de os governos controlarem a sociedade que se torna cada vez mais urbanizada, industrializada e burocratizada, por várias divisões administrativas, é “[...] o instrumento pelo qual se impedirá que certo número de desordens se produza [...]” (FOUCAULT, 2008, p. 475).

A Ombra, almejando ser “a polícia”, funciona por meio de planejamento e premeditação, é sistematizada e organizada com auxílio de “fichas técnicas”, descritivas dos indivíduos a serem exterminados e do crime por eles cometido, conforme se lê:

Procurei o envelope que Santana ficou de deixar na minha gaveta, estava lá. Sidenil, pardo, dezesseste anos, Jardim Campinas. Roubou cigarros e bebida na padaria do Carlos [...]. Quinho, dezesseis anos, preto, faz parte de uma quadrilha de traficantes. Evaristo, treze anos, vendedor de limões, cheirador de cola. Tentou levar o relógio da mulher do Tito, o investigador. (MELO, 2009, p. 155)

Os funcionários dessa empresa são cidadãos simples, mas qualificados para a prática de crimes, e se associam voluntariamente para o exercício da função homicida; têm cartão de visita com nome completo, foto, telefone e endereço da empresa. Eles apoderam-se das ideias de: a) serem um recurso que visa à utilização da justiça autônoma, constituindo um movimento social;

b) controlarem o crime ou outras infrações sociais, e esse controle social do crime é exercido diretamente contra pessoas que são consideradas violadoras do sistema legal, por isso não receiam usar ou ameaçar usar a força vital, para que o infrator receba a punição adequada ao seu crime. Assim, ressignificam o conceito de criminoso na ficção do final do século XX, já que ficam impunes de suas atrocidades. A tendência pela procura por seus serviços é crescer, quando a ordem local estabelecida for transgredida ou mesmo ameaçada.

Entende-se que a Ombra apresenta as características analisadas por Sinhoretto (2009), acrescida da sugestão desumana de contornar veladamente a tensão entre a legitimidade e a ilegalidade da vingança privada, atribuindo à população a responsabilidade, a qual, dificilmente, poderá ser atribuída a um único indivíduo. Nesse contexto, a justiça pública é concebida como uma resposta improvável para a proteção da vida e dos interesses dos pobres, moradores da periferia urbana.

Percebe-se, então, que a comunidade prefere “colaborar” com essa empresa, que impede a prática de crimes, apelando para métodos extralegais e de violência extrema, quando precisa lidar com os bandidos. Nesse sentido, a abertura de uma empresa de segurança privada ganha terreno não tão somente em decorrência de certa “adesão maciça” a práticas de recriminação de crimes leves e homicídios, mas também como reconhecimento de que a reação à violência pode ser “legitimada” e necessária, já que o percurso até à justiça oficial, às vezes, é inacessível, outras, longo e demorado. Entretanto, em consequência, o número de agressões fatais é cada vez mais alto, principalmente pelas mãos de indivíduos, cujo serviço é assassinar por encomenda.

Para Sérgio Adorno (2002) e José Faria (1994), a abertura de uma empresa de segurança privada e a atuação dos justiceiros refletem duas causas: a ineficiência do Estado em atuar como órgão de proteção e coação aos infratores nas regiões periféricas, e a ação de domínio coletivo, porém de caráter individualista, como medida de proteção particular, a fim de estabelecer algum princípio de ordem e moral.

Em uma pesquisa realizada por Caldeira (2000), a estudiosa constata que algumas das pessoas envolvidas com o mercado ilegal da segurança privada são policiais ou ex-policiais, que utilizam armas potentes, registradas pela função estatal, e que trabalham como agenciadores, ou nos dias de folga, lucrando bastante com esse trabalho paralelo. Assim,

[...] parece cada vez mais claro que o conforto de uma existência segura precisa ser procurado por outros meios. A segurança, como todos os outros aspectos da vida humana num mundo inexoravelmente individualizado e privatizado, é uma tarefa que toca a cada indivíduo. A ‘defesa do lugar’, vista como condição necessária de toda segurança, deve ser uma questão do bairro,

um ‘assunto comunitário’. Onde o Estado fracassou, poderá a comunidade – a comunidade local, uma comunidade corporificada num território habitado por seus membros. (BAUMAN, 2003, p. 102)

Na ficção em estudo, com objetivo falso de “defender o lugar”, é o delegado Santana quem funda a Ombra. Esse personagem, além de arcar com as despesas do escritório: secretárias, telefone, placa da firma, advogado, tendo poder e influências, está por detrás dessa empresa no agenciamento das funções de execução, já que, por ser funcionário de um órgão estatal, não pode manter vínculo empregatício com empresas privadas. Por esse motivo, convida o protagonista a agir consoante as ordens recebidas por ele. O delegado é partícipe da sistematização e da burocratização dos assassinatos, podendo qualquer pessoa encomendar um assassinato de um indivíduo que tenha praticado estupro, furto, roubo, homicídio ou outros crimes que tenham violado a tranquilidade da suposta vítima. Mais do que nunca, a execução por encomenda requer atitude fria do agente e planejamento do ato para a consumação.

No contexto real, principalmente, dos anos 1990, pequenos grupos, majoritariamente, pertencentes à classe média, possuem sua própria ordem jurídica para atuar no combate ilegal do crime via imposição terceirizada da força extrema. Eles agenciam e mantêm indivíduos assassinos, moradores locais, sob denominação de justiceiros e esquadrões de extermínio, os quais visam coibir a ação de outros criminosos e delinquentes, eliminando-os por meio das mais diferentes formas de “particularização” da justiça, presentes, principalmente em morros, favelas e periferias de metrópoles brasileiras. “Em todos os casos, os usuários dependem dos serviços privados para identificação, triagem e isolamento de pessoas indesejadas, assim como para vigilância e proteção.” (CARBONE, 2008, p. 173).

Na ficção em análise, a criação de um empreendimento privado homicida – Ombra –, pela classe média sugere: que essa classe acredita em sua própria capacidade de gerir a sociedade, e a existência de um tipo de naturalização da violência autoritária, semelhante àquela naturalização refletida por Hanna Arendt (2013), ocasionada pela Segunda Guerra Mundial. Deste acontecimento, Arendt (2013) analisa que a multiplicação e legitimação de intolerância e preconceito, em conexão ao controle burocrático estatal, foram capazes de influenciar, sob a pressão e manipulação da elite educacional e cultural, indivíduos das camadas populares à política da destruição.

O convite do delegado a Máiquel para exercer sua função de matador por meio de uma empresa, foi de suma importância para a confirmação da postura assassino-heroica do narrador, pois este se inebria com ideia de ampliar seu trabalho, orgulha-se com o fato ser parceiro de Santana, ocupando cargo semelhante ao do delegado, sendo submetido às mesmas regras de um

funcionário do Estado (o delegado, bem como Máiquel, representam o órgão repressor). O rapaz, sobretudo, envaidece-se com ideia de, em razão disso, ter assegurada a sua fama de benquisto pelo bairro. Nesse sentido, reflete-se que,

[...] enquanto a violência é imediatamente inquestionável, a obediência política é mediada pelo reconhecimento das determinações legais e pelo consentimento popular que lhes confere sua legitimidade; afinal, em sentido próprio, só consente quem pode efetivamente discordar. (ARENDRT, 2013, p. 147)

O consentimento da população e, veladamente, dos sistemas públicos é percebido, na realidade, por Sérgio Adorno (2002) quando analisa esse fato em situações que há a inclusão social de indivíduos da margem, acontecendo através de meios ilícitos e sórdidos. Essa aceitação vai ao encontro da ideia de ser bem-sucedido na sociedade, e favorece a dissipação da imagem com forte valor simbólico, beirando o oficial e o proibido, o caminho restrito do consumo e o caminho do sucesso, o reconhecimento da capacidade e a promissora carreira criminal.

A pesquisadora Glaucia Miriam Silva Vaz, refletindo sobre o poder da empresa Ombra, que é aceito e legitimado pela sociedade, apesar de serem visíveis e frequentes os homicídios cometidos por Máiquel e seu grupo, que agem a qualquer momento e em quaisquer lugares, conclui que o funcionamento dessa empresa de matança representa “[...] um dispositivo que desloca o sentido da palavra criminalidade ou da palavra criminoso, porque faz sua própria distribuição de lugares sociais para criminosos, recoloca funções e estabelece uma ordem paralela já estabelecida [...]” (VAZ, 2009, p. 94). Seguindo esse raciocínio, a Ombra é uma ordem paralela a do Estado, exerce a função de polícia, vigiando, controlando e eliminando os criminosos, com auxílio de Máiquel e de sua “[...] equipe de quarenta homens trabalhando [...]” (MELO, 2009, p. 156), que retira a vida de quaisquer cidadãos, denunciados como infratores.

Nessa passagem da narrativa, Patrícia Melo torna enfática a profissionalização de Máiquel, o qual assume, publicamente, o exercício de matador para assegurar a ordem local. Assim, nesse segundo ciclo, os homicídios predominam, sistematizados pela Ombra, por meio da qual “[...] a crueldade mascarada de prestação de cuidados e a violência disfarçada de solicitude têm cada vez mais ocasião de ser postas em prática [...]” (BAUMAN, 2007, p. 167).

O narrador, sendo o principal agente de matança da Ombra, alcança o auge de sua carreira profissional de exterminador terceirizado. Ele está submetido a uma lógica externa que o cega de suas responsabilidades nos atos das agressões que pratica. Age semelhante a uma peça de máquina, mecanicamente. Não se questiona sobre o sentido de suas atitudes criminosas, não tem altruísmo. Agir desse modo, para Arendt (2013), dificulta a busca de significação da

vida humana, pois a urgência em praticar o mal, em obedecer aos mecanismos e aos procedimentos técnicos, burocráticos absorve o pensamento humano. Nesse sentido, a prática da violência está relacionada ao vazio reflexivo.

O comportamento do protagonista, refletindo com base no pensamento de Arendt (2013), traduz a imposição de vontades particulares sistematizadas e deferidas pela força e pela violência, que são as principais técnicas de controle social e a persuasão para o cumprimento de vontades bem-sucedidas, quando possuem o apoio popular, pois

[...] homens sozinhos, sem outros para apoiá-los, nunca tiveram poder suficiente para usar da violência com sucesso. Assim, em assuntos domésticos, a violência funciona como último recurso do poder contra criminosos ou rebeldes – quer dizer, contra indivíduos singulares que, por assim dizer, recusam-se a ser subjugados pelo consenso da maioria. (ARENDR, 2013, p. 68)

A autorização da população para o extermínio de bandidos e a privatização da violência passam “[...] por uma perversão quando os que detêm o uso legítimo da força – a polícia, as forças armadas – a ela recorrem para fins hediondos, abusando de suas armas e de sua impunidade [...]” (WIEVIORKA, 1997, p. 30). Para Wieviorka (1997), os crimes hediondos terceirizados não denotam forçosamente a barbárie, ou a lei da selva. Contudo, delas podem se aproximar ao autorizar atitudes mais ou menos selvagens, em situações extremas para impedir, pela imposição do terror, qualquer oposição aos interesses e ao poder dos indivíduos que detêm a força.

É necessário ratificar que na “sociedade dos matadores de aluguel” do delegado Santana a não aceitação do conflito e de mediações políticas e normativas para resolver os confrontos socialmente postos, implica a sua solução pela eliminação ou negação do outro. Em consequência da ausência da atuação de legitimidade do poder legal, surge um processo de violência para a contestação ou manutenção do poder, da dominação no espaço delimitado pelos agentes de violência, no caso Máiquel e seus comparsas. Esse espaço, anteriormente ausente de controle do Estado, passa a ser um espaço vigiado, onde a ordem e as regras impostas pelos agentes de autoridade da Ombra determinam o caráter de civilidade, contrapondo-se à barbárie, cuja noção recai, sobretudo, no descontrole das ações privadas de violência e na desobediência às regras da civilidade.

Embora o empreendimento de uma empresa de ação privada acabe constituindo um estado paralelo, regido por leis específicas e desmedidas, e consiga manter-se por certo tempo no mercado de segurança privada, apresenta a problemática girando em torno de que a submissão a castigos fatais recai sobre “quem” e “contra quem” os crimes são praticados, pois,

no primeiro grupo estão os pobres, os negros, os favelados. Enquanto, no segundo grupo estão todos os indivíduos que esbanjam poder e capital. No entanto, se houver reversão entre os agentes de tais grupos no exercício do crime, o executor pode ser inocentado.

Nesse sentido, na narrativa em análise, o criminoso a ser eliminado é todo o indivíduo que está em dissonância com as regras da empresa, e o traficante que obedece a essas regras de ordem paralela, por exemplo, é considerado um indivíduo de boa índole, o que se verifica neste fragmento: “O Duque é legal, ele respeita nosso trato [...] é um traficante bacana à beça, é um cara que tem caráter.” (MELO, 2009, p. 190). Então, é possível se pensar que as leis estatais, quando ignoradas em prol de leis mais específicas, estejam ligadas a interesses locais e particulares, sem que estas se tornem crimes, já que os assassinos representam a vontade geral abstrata de uma parte da sociedade. A subversão de leis maiores, em detrimento de interesses pessoais, cria um discurso próprio sobre o que é injusto ou justo, sobre o que é errado ou certo, sob a óptica de eliminar seres indesejáveis.

Na percepção de Wieviorka (1997), o grupo de segurança terceirizada e a população local têm opiniões muito negativas sobre o Estado, a justiça, a polícia; mas não devem ser interpretadas como a expressão de revoltas, que buscam afirmar uma expressão ideológico-política, semelhante às revoltas do socialismo e do comunismo no passado. Muitos criminosos, de fato, são vistos no local onde atuam como benfeitores que trazem recursos, proporcionam renda, e mesmo em alguns casos, garantem um mínimo, por exemplo, em matéria de saúde. Eles atendem às características do “bandido nobre” de Hobsbawn (1976). Os criminosos, assim, são o objeto de um julgamento positivo por parte da população periférica de onde surgem, mais do que o Estado ou as instituições e seus representantes.

Pensa-se que a violência terceirizada, assim como a violência praticada por impulsos particulares, possa até ser justificável, mas sempre será ilegítima. “Sua justificação perde em plausibilidade quanto mais o fim almejado se distancia no futuro [...] porque o perigo é não apenas claro, mas também presente, e o fim que justifica os meios é imediato.” (ARENDDT, 2013, p. 69).

Em *O matador*, a empresa de segurança privada – na representação da Ombra –, considerando as reflexões sobre violência e poder de Arendt (2013) e de Wieviorka (1997), é o ápice da perda de poder e do desferimento sem medidas da violência ilegítima, cujo principal representante é o protagonista, que como elemento de violência primordial na constituição de uma identidade que, forjada pela classe média, proporciona efêmeros prazeres e, de certa forma, mantém elevada a estima do narrador. Este é um “herói” de sua região, “[...] o Cidadão do Ano

[...]” (MELO, 2009, p. 184), pelo Clube Recreativo de Santo Amaro; é também “[...] um tipo de bandido, para quem a marginalidade, o crime e a violência são uma condição de existência e identidade, um protesto cego e injustificável [...]” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 65).

Patrícia Melo, com a representação desse tipo de narrador, mostra um indivíduo que conquista muitos também por sua atuação ambígua: ele é um homem pobre que se recusa a aceitar os papéis normais da pobreza, da imposição de regras desiguais do Estado, firmando a maldade, a violência e a crueldade, sua honra através dos únicos recursos ao alcance dos pobres – a força, a astúcia e a determinação, atuação que lembra Lampião. Isto o aproxima dos pobres, pois ele é um deles também; e ainda se apresenta junto à hierarquia de poder, riqueza e influência, e parte integrante do sistema da classe média.

Por isso tudo, o sucesso empresarial, vinculado ao seu exercício para a Ombra, que chega diretamente às suas mãos, também faz com que o personagem infrinja mais leis e o leve ao extremo em seus arroubos da violência, o que pode ser comprovado na passagem em que o menor “R. S. P”, que embora tenha escapado da primeira tentativa de assassinato, fingindo-se de morto, Máiquel e sua equipe, enraivecidos, invadem o hospital e executam o garoto friamente: “[...] quando entramos na enfermaria o garoto começou a gritar. Foram quatro golpes de estoque no peito e dois tiros [...]” (MELO, 2009, p. 178).

Nessa passagem, a cena de violência, primeiramente, denota um ato político revestido de intencionalidade declarada por um tipo de exercício da liberdade do protagonista em agir conforme a sua função de matador, cujas condições de agressões impostas acarretam sérias e diversas transgressões, pois o agente perde completamente as noções de ética, de moral, nas quais deveriam predominar o respeito e a dignidade perante a vida do outro e, sobretudo, o autocontrole. Em segundo lugar, nesse formato de violência, “[...] *a palo seco*: curta, direta e instantânea [...]” (PELLEGRINI, 2008, p. 51), recai na lógica de que “[...] o domínio pela pura violência advém de onde o poder está sendo perdido [...]” (ARENDDT, 2013, p. 71), uma vez que a vítima conseguira sobreviver à primeira tentativa de homicídio, configurando uma ameaça ao poder do assassino, o qual insuflou mais violência.

De fato, conforme Hobsbawn (1976), não se deve ter esperanças de que um criminoso aja consoante aos padrões morais, e o público que o apoia espera justamente essa desobediência, já que ele não é um cidadão comum. Não obstante, as primeiras ações de Máiquel podem causar estranheza pelo excesso: de terror, de crueldade, difícil de serem explicadas como simples retaliação, mas cujos excessos fazem parte de sua imagem criminoso. O protagonista em ação junto aos seus funcionários, embora sob o véu de justos protetores, “[...] não são vistos como

agentes de Justiça, e sim como homens que provam que até mesmo os fracos e pobres podem ser terríveis [...]” (HOBSBAWN, 1976, p. 54).

Esse período de vida do personagem, como se mostrou, apresenta um Máiquel que, não estando mais na mesma posição de assassino “por acaso”, comporta-se de modo mais egoísta, mais frio e distante, além de indiferente à consciência ética. Nesse ciclo de experiência, o rapaz agiu de acordo com as regras, examinando as ordens expedidas pelo delegado quanto à “legalidade” regular, e não dependeu de sua “consciência”, pois atua consoante a valores individuais mecanizados e se percebe como o representante de um excedente moral que o autoriza a retirar a vida de qualquer indivíduo.

A autora de *O matador* mostra, assim, nesse ciclo, que a violência extrema deferida pelo personagem não é resultado de dificuldades financeiras, pois, nesse espaço de tempo, o jovem mora confortavelmente, frequenta os lugares elitizados, alimenta-se das mesmas iguarias que a burguesia, veste-se com estilo e aprumo quanto aqueles que ele admirava antes de sua profissionalização; enfim, é aceito nesse meio e gostava disso, como lembra o personagem: “[...] eu pertencia àquilo e por isto e não por outro motivo eu me sentia merecedor daquela medalha [...]” (MELO, 2009, p. 195).

Essa passagem sugere que a autora: a) desfere uma crítica à sociedade brasileira, quando esta concede a um criminoso, na representação de Máiquel, uma medalha de “Cidadão do Ano”, em reconhecimento social ao exercício, com eficiência, da proteção da população; b) leva o leitor a entender que as agressões do rapaz independeram da ausência de formação culta ou da desorientação juvenil, estando correlacionadas a uma organização criminal, universo desumano e de aparências, que impõe regras específicas, e que contribuiu para a efetivação da inclusão de Máiquel na classe social almejada por esse rapaz.

Com esse entendimento, a ficção ratifica que, antes de tudo, a violência encurta a distância entre as classes sociais. Ela, primeiramente, leva à desmitificação de pessoas incluídas na classe média não estarem isentas de práticas criminosas, como bem observou Ginzburg (2017); depois, afirma, no seu radicalismo, que permanece como raiz de naturalização de muitas outras formas de desrespeito à vida, normalizada de diversos modos, e devidamente registrada nos jornais e veiculada por demais canais de comunicação, que certificam o descarte da vida humana, diariamente.

Na narrativa em análise, nem de glórias sobrevive por muito tempo o principal exterminador. O ciclo de violência autorizada pela Ombra finda em virtude de um lapso de seu descontrole emocional do protagonista, aliado ao uso de drogas e do álcool. Conforme lembra

o personagem, ele assassina um adolescente de classe média: “No farol, ele estava ali, o elefante em cima do skate [...] Atirei. O elefante tombou.” (MELO, 2009, p. 206).

Esse homicídio pode ser considerado o ápice dos conflitos entre as relações interpessoais. Máiquel assassinou um indivíduo de classe “semelhante” a ele, o que se configurou um ato maléfico e fatal entre o funcionário da Ombra e a vítima. Máiquel deixou atrás de si um cadáver, e sobre o corpo uma mensagem escrita, com o próprio sangue da vítima, no cartão de visita da Ombra, que ainda continha, além de seu nome, a sua foto.

A partir desse momento, Máiquel, caracterizado como um criminoso que não se enquadra na razão natural da ordem social, sendo por isto necessário capturá-lo e puni-lo, torna-se “o procurado” pela polícia e pelos sócios da Ombra. O rapaz é abandonado e, posteriormente, caçado por não ter cumprido “adequadamente” a função de seu cargo, perdendo, por isso, a utilidade para a empresa e tornando-se um problema para os demais associados, o que leva o rapaz a não entender a sociedade: “[...] na noite anterior eu tinha recebido uma medalha pelos serviços prestados à comunidade, não eram nem três horas da tarde e eles já tinham mudado de ideia [...] Que tipo de gente era aquela?” (MELO, 2009, p. 204-205).

Então, o narrador passa de caçador de bandidos a bandido caçado. A ilusão do jovem rapaz de ser “um deles”, de ter migrado para o “lado de lá”, é apagada, pois a aproximação com a classe média não o transforma, de fato, em um burguês. E, confirma que, conforme Hobsbawn (1976), dificilmente a maioria dos membros da classe burguesa nascem do seio da marginalidade.

Dessa prática de crime não autorizado contra o adolescente, reflete-se com Foucault (2008): o indivíduo como ser político e de cultura é permeado pela escolha daquilo que ele crê ou não, daquilo que ele deseja ou daquilo que ele não deve desejar. Essa escolha e o julgamento do bom ou do ruim, do bem ou do mal têm origem em regulamentos sociais, cuja intenção é fundamentar e viabilizar a ordem. Porém, quando acontece uma escolha que recai em um ato criminoso que fere algum desses regulamentos da ordem, a capacidade de julgamento, sobretudo entre o bem e o mal, se confunde, por exemplo, aos trágicos crimes que violam cruelmente o corpo, e são reconhecidos como uma monstruosidade do homem.

Desse incidente fatal, constata-se que, em *O matador*, o estado de alma e o espírito do criminoso profissional estiveram, intrinsecamente, dependentes da cultura do meio, em que ele vivia. O narrador, como justiceiro, o conquistador, o empreendedor com essa sociedade em que a democracia e a generosidade foram por ele honradas, também foi capaz de hipocrisias. O futuro de Máiquel e de muitos dos criminosos sem escrúpulos é o mesmo previsto por Laplante

(2001, p. 112)⁶: “[...] *le tueur fou peut se changer en héros, en justicier implacable, mais le sort qui l’attend est tragique [...].*”

No contexto real, Suely Sousa de Almeida (2000) analisa que a violência urbana se apresenta em diferentes níveis e é compreendida de várias formas distintas, as quais estão relacionadas às classes sociais, contra as quais essa violência está direcionada, conforme explica:

Quando esta modalidade de violência é impingida aos setores mais privilegiados da população, as reprovações sociais e legal são inequívocas. No entanto, ao atingir os setores historicamente excluídos [...], as reações são ambíguas, dada a associação exclusão-marginalidade-violência, e sua consequente banalização. (ALMEIDA, 2000, p. 102)

Nessa perspectiva, infere-se também que na ficção de Patrícia Melo parte da sociedade mantém relações ambíguas com o Estado: autoritária e violenta com a classe operária, marginal e pobre; sutil e tolerante aos interesses da burguesia. Logo, um grupo restrito de pessoas que se beneficiam do poder obtido pelo capital e pelas garantias das instituições estatais, ao se sentirem ameaçadas a perder esse poder ou a serem punidas por seus atos ilegais, tendem a se eximir da culpa e continuarem sendo pouco contestadas.

Acreditando-se que Máiquel esteja inserido no segundo grupo na constatação de Almeida (2000), o rapaz é perseguido e preso na condição de foragido da polícia. Mas, por extorquir os funcionários da delegacia, volta às ruas, e vinga-se de seus traidores. Primeiro, assassina o delegado Santana, como lembra: “Atirei só na cara, você não pode imaginar o que é isso, uma pistola Beretta 9 mm, só ali no rosto do infeliz [...] Não conseguiram juntar os pedaços do cérebro que ficaram caídos no restaurante.” (MELO, 2009, p. 231). Na sequência, assassina o dentista: “Dava gosto ver o dr. Carvalho, pelado, [...] se cagando de medo [...] Apontei e acertei bem no meio daquela barriga cheia de merda.” (MELO, 2009, p. 234). Nessa passagem, sobretudo, fica evidente que, para Patrícia Melo,

[...] estetizar a violência tem sido, na verdade, criar condições excitantes para a velha fruição de um mórbido deleito; mais uma vez o terror e a piedade, a atração e a repulsa, a aceitação e a recusa reforçam estereótipos. (PELLEGRINI, 2008, p. 49)

Nela, a imoralidade das ações de Máiquel é inquestionável. A autora sugere que o rapaz manifesta prazer ao assassinar, justificando-se como uma vingança da traição que sofrera, pois não se considerava “bandido”, antes um prestador de serviços para a sociedade. Esse prazer

⁶ “[...] o matador insensato pode se tornar um herói, um justiceiro implacável, mas a sorte que o espera é trágica [...]” (LAPLANTE, 2001, p. 112, tradução nossa).

pode estar associado a todos os assassinatos anteriores, sugeridos como interesse que motivou a prática regular, ao mesmo tempo em que banalizou a morte, elevando a extrema agressão “[...] à condição de forma de afirmação subjetiva, de exercício de manipulação de destruição do outro [...]” (GINZBURG, 2017, p. 423).

Inclusive, na ficção analisada, a aparição de oito assassinatos, em sequência, denota a presença da “[...] forma extrema da violência é Um contra Todos [...]” (ARENDDT, 2013, p. 58), reforçando a existência da “criminalidade *hard*”, representada pelas agressões de cunho extremista de Máiquel, que são decorrentes “[...] da desproporção entre riscos e ganhos, entre um fim insignificante e meios extremos [...]” (LIPOVETSKY, 2005, p. 130). Sugere ainda que a autora de *O matador* insiste na apreensão de um real conectado à experiência sócio-histórica, à objetificação do homem, subjugado à imposição do poder, ao sentimento de absurdo diante da existência menosprezada dos infratores. Daí, pensa-se que a reiteração da ficcionista na repetição de violências físicas, a todo momento, reafirma um presente violento, circulado por desrespeitos aos direitos humanos, e, muitas vezes, determinante das relações sociais e autônomas do final do século XX, de estreitas relações com justiça injusta e atuante em locais para os quais o Estado fecha os olhos, priorizando as agressões como um princípio elementar do cotidiano.

Defende-se esse pensamento ratificando que, mais do que um personagem “isolado”, na figura de justiceiro, Máiquel atuou articulado com outros atores de extermínio e a mando de pessoas interessadas na “limpeza social”. No total, Máiquel assassina 11 pessoas, dentre estas uma criança de 12 anos de idade. O jovem assassino tem um álbum em que estão reunidas as notícias de jornais sobre os homicídios que cometeu. Este objeto é uma espécie de orgulho para ele e para quem solicitou a encomenda do assassinato:

Seis filhos da puta a menos, disse o fabricante de espuma, contando o cadáver do álbum, oito, eu corrigi, tem dois que não estão aí, o Suel e o Ezequiel. Rimos [...]. Nós estamos muito satisfeitos com você, ele disse, muito satisfeitos mesmo [...]. (MELO, 2009, p. 119)

Ressalta-se que P. Melo pode levar o leitor ao choque e à indiferença diante das cenas de assassinatos, pois os homicídios cometidos por Máiquel não são velados, ou seja, sabe-se o nome da vítima e o modo como ela foi assassinada, não representando, assim, mistério algum e fazendo com que o protagonista seja um matador confesso. Este, desde as páginas iniciais, informa ao leitor o nome dos assassinados e as razões pelas quais foram mortos, por isso não há mais algo a ser investigado, como na literatura policial clássica, apenas o criminoso ser pego (ou não) e punido. Isso revela a reconfiguração da literatura de crimes, além da desvalorização

da vida humana e uma imagem de um lado do Brasil nada harmônico, nutrido por sangrentos conflitos, construído por espaços problemáticos, em que as autoridades políticas se apresentam em dissonância com as leis estatais e os direitos da população.

Ficou notório que a ficcionista apresenta “[...] no cenário da cidade, o paradoxo trágico se constrói entre a busca de alguma forma de esperança e a inexorabilidade trágica da vida cotidiana que segue em convívio tão próximo com a morte [...]” (RESENDE, 2008, p. 31). Ela eleva o trágico, já que não houve uma morte, um crime principal que moveu a narrativa, mas sim houve vários assassinatos em uma busca constante por restaurar uma ordem, quando era transgredida, para assegurar uma propriedade ou para fazer valer a lei local.

O cenário urbano de caos foi propício para o leitor perceber o nascimento e o desenvolvimento de um grupo que valoriza a violência como recurso privado e disciplinar, tornando possível o pleno reconhecimento de um cidadão, não só por seu nome ou sua aparência, mas também por suas atitudes infratoras ou suas propriedades – por mais ínfimas que elas sejam. Essas propriedades, assim como a vida humana, são estimadas, por esse motivo: defendê-las tornou-se uma necessidade de primeira ordem.

Os crimes, por sua vez, além de terem sido um fim em si mesmos, foram um meio para que o protagonista se revelasse matador e adquirisse certos valores corrosivos à vida humana. Alguns desses valores proporcionaram ao personagem a aquisição de objetos de consumo imediato; outros, acredita-se que tenham sido manipulados por tentação, desejo de vingança, de fama deram suporte para proporcionar o saber-fazer e o poder-fazer da prática homicida.

O criminoso principal de Patrícia Melo, portanto, tendo realizado o primeiro assassinato, o de Suel, e não sendo punido por esse ato, provou a sua competência para o exercício de prática homicida, em reação à provocação recebida. Quando, por sua vez, o personagem aceitou permanecer nesse exercício, mediante recompensas positivas, por exemplo, alto valor monetário, entende-se que a ficcionista critica indivíduos que são manipulados pela sedução da fama, já que aceitam realizar, de livre e espontânea vontade, assassinatos, que visam ao interesse financeiro, o que fica comprovado no argumento do delegado Santana a Máiquel: “[...] se você assassinar tal sujeito, não fará filantropia, receberá uma fortuna [...]” (MELO, 2009, p. 144). Além disso, ela deixa claro que a competência de Máiquel foi percebida pelo destinator-manipulador, o delegado Santana, quem induziu o rapaz “à qualificação necessária” para realizar as ações de extermínio. O ex-vendedor de carros usados adquiriu a oportunidade e os instrumentos para cometer os crimes, já que não era um criminoso profissional. Ele se torna criminoso *expert*, a partir do “aperfeiçoamento” do saber-fazer homicida.

Em *O matador*, entretanto, não apenas os homicídios constituem os crimes do protagonista. Há bastante violência que causa leves agressões, mas que acabam se tornando aceitáveis ao leitor, pois já são frequentes no cotidiano real, por exemplo, a lesão corporal é a forma de violência que aparece três vezes na narrativa, sendo, portanto, relevante apontar as passagens em que elas estão representadas, pois consoante o Art. 129, do C.P de 2015, o ato é crime, podendo o agressor ser punido com privação de liberdade durante três meses a um ano.

A primeira representação acontece tendo o pastor Marlênio como vítima. Máiquel, ao saber que o pastor dera a Érica o prazo de dois dias para que o ex-marido de Cledir confessasse o homicídio culposo e Érica assumisse participação na ocultação do cadáver, agride brutalmente o jovem religioso, conforme descrição a seguir:

Pastor. Acertei um murro em sua boca, ele caiu, e quando se levantou, com os lábios cortados, soco, disse que se confessássemos para a polícia, soco, se sentíssemos arrependimento pelas nossas culpas, soco, e pecados, soco [...] Acertei novamente seu rosto [...] eu não deixei que ele completasse a frase, subi em cima de Marlênio [...] e meus raios partiram os ossos de Marlênio [...]. (MELO, 2009, p. 167)

Nesse fragmento, Patrícia Melo também pode promover o choque no leitor, já que é notória a agressão brutal do protagonista desferida contra o pastor, como se fosse uma “[...] arte de reter a vida no sofrimento [...]” (FOUCAULT, 1999, p. 36), que visa traduzir a expressão máxima do poder estatal sobre o subordinado, nutrido pela violência aplicada ao corpo do “delinquente”, como se houvesse a necessidade de punir para reconstruir a ordem violada.

Em outra cena, não homicida, mas tão violenta quanto, o protagonista se impõe com o uso da força física e com ameaça de morte, de modo a se manifestar contra a vontade de Érica, que almeja abandonar o lar. Embora pareçam inofensivos os atos de Máiquel contra a mulher, são crimes. No caso de ameaçar retirar a vida de um indivíduo seja por meio de palavra, seja por gesto ou outro meio simbólico, o Art. 147 do mesmo código descreve como punição a detenção do agente do crime por um a seis meses, ou multa. Portanto, o protagonista, em um único momento, comete dois tipos de crimes contra a companheira.

Érica veio para cima de mim com tudo [...] Empurrei Érica, ela ficou caída no chão, sangue saindo do nariz [...]. Saí e tranquei a porta. A Érica precisava aprender. [...] peguei minha arma, desarrume essa mala, eu disse. Érica empalideceu. Viva, deste apartamento, você não sai, eu disse. E se sair, eu vou atrás [...]. Eu dei uma bofetada na cara de Érica. (MELO, 2009, p. 176-194)

Nessas cenas, a autora também mostra a violência imposta, desta vez, como um recurso semelhante àquele da sociedade disciplinar, nomeada por Foucault (2005), que exige o emprego de “relações de saber”, direcionadas para a realização do controle social e da vigilância

contínuos, por meio do qual regulamenta, ordena e pune os indivíduos que se põem contrários à ordem, no caso, às ordens de Máiquel. Essa violência do personagem ainda pode ser igualada ao que acontece quando há infrações no Estado moderno autoritário, o qual usa de coerção para promover o enfrentamento de grupos subversivos, podendo desembocar em agressões, típicas de campos militares. Nessa circunstância, os atos de violência em si mesmos são justificados como não negativos, mas necessários para a manutenção da ordem e sustentação do sistema. Assim, tais atos não acrescentam um problema real, mas apresentam uma violência potencializada como um processo imprescindível no cotidiano, em que a rotina é destituída de novidades.

Hannah Arendt (2013) considera que a imposição de vontades, refletidas primeiramente em ameaças, dá-se pelo decréscimo de poder que carece da capacidade de agir. O indivíduo que se sente enfraquecido pela resistência do outro, desse modo, dificilmente resistirá à perda do poder, substituindo-a pela violência; e, “[...] na prática, o mais comum é que a justiça dos bandidos tome a forma de vingança e retaliação [...]” (HOBBSAWN, 1976, p. 39).

A ficção finissecular de P. Melo acrescenta inovações também à literatura quando cria personagens que buscam de entendimento de si e do outro, estando sob intenso estado de alerta, em um contexto social não mais amigável, protetor, configurando que a prática de violência reflete as imagens das próprias violências, como um espelho, pois as ações de agressões são devolvidas ao agressor, sob as mesmas circunstâncias em que subjazem os impulsos desmensurados da raiva, do ódio, e deteriorando as relações entre indivíduos.

Na condição de vítima, o protagonista é um indivíduo que tentou encontrar seu lugar em meio a outros indivíduos. Embora tenha transitado por ambientes diferentes em que seus valores poderiam ser questionados, isso não pareceu prioridade na vida do rapaz. Assim, ele transpassa por diferentes situações, cometendo erros, aprendendo e se obrigando a adaptar-se para sobreviver e para se impor, consoante suas vontades e ordens superiores. É o representante do esfacelamento do senso de coletividade integrada ao respeito aos direitos humanos.

Como vítima, o protagonista, primeiramente, é agredido com um peso de papel pelo Dr. Carvalho, o qual é acometido de raiva por saber que o rapaz fornece drogas à Gabriela. Em seguida, quando esteve preso, por poucos dias, Máiquel sofre uma tentativa de homicídio vinda do colega de cela, supostamente por encomenda do delegado Santana. O presidiário, com quem Máiquel compartilhava o espaço, tenta asfixiar o narrador com o travesseiro. Mas o protagonista apunhala o colega com canivete, várias vezes na barriga.

A prisão, para Foucault (2005), é um consenso, e validação social e outras instituições sociais visam afirmar seu caráter singular, perante certa mudança nas relações sociais, destinada apenas a quem descumpra a lei. É “[...] a pena das sociedades civilizadas [...]” (FOUCAULT, 1999, p. 260). É o meio de manutenção da lei e da ordem para legitimação do poder estatal, privando o indivíduo de liberdade total, como uma das formas de punição. A prisão, que já serviu de cenário para a ficção, por exemplo, a de Drauzio Varella, é ainda um *locus* onde a violência parece estar mais banalizada e diluída, até mesmo aceita e legitimada por uma cultura em que uma agressão justifica a outra, proporcionando uma ruptura dos limites sociais de convivência e de humanidade.

Acredita-se que a autora representou esse local de restrição, para que fossem vistos os cidadãos privados de liberdade apresentando maior vulnerabilidade, já que a impossibilidade de agir coloca-os em uma situação medíocre, por isso, muitos deles, do mesmo modo que Máiquel, esvaziam-se de conteúdo, mas não de atitudes, nas quais as ações de agressões são recursos viáveis para alcançar seus objetivos imediatos ou para exigir obediência às suas ordens. Ratifica-se essa ideia com base na atuação de Máiquel que assassina o colega de cela, não apenas motivado pelo medo da morte, mas porque ainda guardava em si a ideia de que possuía legitimidade e agressividade inerente para a prática de extermínios. Não foi apenas uma apunhalada em defesa à sua vida, mas várias contra a imposição do poder do outro presidiário.

No geral, as cenas de violência da narrativa rompem com os limites da ética, e de tão excessivas, podem levar o leitor a suspender explicações e juízos de valores, e a entender que elas são partes do universo cultural, que não se manifestam em palavras, mas por sua linguagem, seus códigos, seu público, seus agentes, por uma historicidade e por um suposto sentido específicos. Elas corroboram para uma análise que prioriza cenas expositivas do “como acontece”, e deixa em segundo plano o “porquê acontece”.

Ressalta-se que, exceto o adolescente de classe média, todas as demais vítimas tiveram um papel secundário na narrativa, já que todos os assassinatos foram um meio utilizado pelo criminoso para manter a ordem, o controle e seu poder. As vítimas não foram escolhidas aleatoriamente por Máiquel, e o extermínio delas do enredo acarretou consequências negativas para a imagem do Estado, tal como a desestruturação da ordem social, mas positivas para o criminoso, que adquiriu fama e dinheiro em troca dos assassinatos.

Acredita-se que o alto índice de violência e a persistência na adoção de formas ilegais do contexto real, cujas negatividades tornaram capazes a observação e apreensão do caótico, tenham servido de inspiração para a autora, que não conseguiu desconsiderar o vislumbre da

violenta barbárie humana pela obra literária. Nessa perspectiva, a experiência individual e coletiva, que se considera terem motivado a arte literária de P. Melo, parecem não ter resolução na realidade e retornam ao livro *O matador* como problema imanente da sua forma, desencadeando tensões mais diversas.

Na opinião de Sérgio Schaefer (2012), a arte literária finissecular prefere antes chocar que cativar. Muitas vezes, o chocante torna a obra assimilável e inteligível. Para T. Adorno (1970), que usa as constatações de Freud sobre a aceitação ou rejeição do choque, a arte e o mundo ao redor impactante, além de refletirem a relação estreita entre choque estético e inteligibilidade da obra tornam possível pensar que ‘o inquietante é inquietante como aquilo que é intimamente demasiado familiar’ (*apud* ADORNO T., 1970, p. 208). Nesse sentido, a obra pode causar repulsa, choque estético porque, geralmente, os acontecimentos individuais e históricos chocantes fazem parte do cotidiano particular do leitor, e aquilo que já é bastante conhecido por esse indivíduo, não pode mais ser renovado, ficando, assim, a experiência estética “presa” ao primeiro choque, e em seguida, naturalizada.

Questionada pela narrativa de *O matador* ser prenhe de violências, por causa das imagens numerosas e chocantes de agressões, Patrícia Melo, em uma declaração para Andrea Fornes (1996), afirmou que a escrita foi inspirada em entrevistas com justiceiros, em inquéritos, livros de legistas, dicionários médicos e psiquiátricos, além de reportagens de jornais. Segundo ela, foi um trabalho de pesquisa tão exaustivo, que findou o livro seis meses após ter iniciado a escrita da narrativa. Contudo, como resultado da pesquisa, P. Melo alegou ter descoberto que “[...] a crueldade do homem é muito pior do se pode imaginar [...]” (MELO, 1996, não paginado), por isso, segundo a autora, ter acrescentado muita mentira nesse livro, para que a verdade parecesse verossímil, pois, para ela, embora a verdade fosse absurda, seria necessário que a ficção fosse coerente ao contexto real. Desse modo, a escritora considera tal livro um pouco mais romântico se comparado à realidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Patrícia Melo analisada aceitou o desafio de representar a violência de uma época de produção, como uma problemática social a ser mostrada. Os fragmentos apresentados da obra deixam transparecer uma realidade violenta pouco conhecida pela classe média (quando se exclui a interferência da mídia), mas já conhecida por muitos da classe popular. Para os primeiros, uma realidade distante, porém intrigante, dadas as ousadas e desventuradas peripécias enfrentadas pelo protagonista. Para os indivíduos habituados com a violência cotidiana fora da ficção, a trama é o retrato verossímil da realidade social urbana nesses tempos de conflitos.

Em *O matador* (2009), o medo e a ameaça permanentes que marcam a história de vida da população com quem o protagonista convive, serviram para a criação de um clima de insegurança, que constitui importante elemento favorecedor da adoção de medidas repressivas, autoritárias e ilegais. Nessa ficção, a população termina por ficar refém das próprias estratégias de extinção do sentimento de insegurança coletiva, pois a descrença na polícia e a desconfiança no sistema judiciário, como afirmaram Faria (1994), Santos *et. al* (2016) e outros pesquisadores, levou essa população a preferir resolver seus problemas por si mesma, mesmo quando o problema fosse um crime de qualquer natureza, confirmando a existência de um poder paralelo, que visa à manutenção da ordem.

Ademais, ficaram evidentes os desrespeitos à vida humana, que são cenas comuns também na vida real. Assim, a ficção de Patrícia Melo e a realidade estão separadas por uma linha tênue, haja vista a experiência direta de convívio com situações semelhantes. A intenção da autora condiz com o proposto por T. Adorno: a arte observa o “[...] contexto englobante do espírito de uma época, imbricado na história e na sociedade [...]” (ADORNO T., 1970, p. 204). O espírito, nos anos 1990, nas periferias paulistas, é de violência extrema em convívio diário, que liga indivíduos e sociedade àquilo que acaba se tornando uma relação estreita e ambígua, e serve de recurso para a captação de bens materiais e a realização de sonhos intrínsecos às necessidades humanas.

Diferentemente das ficções tradicionais, que direcionava o leitor a experiências “processadas” e já ordenadas, *O matador* (2009) ofereceu uma mostra da experiência mais complexa da ficção finissecular aliada à vida humana e da realidade social, partindo da fusão de tempos e sensações perturbadoras, provocadoras da ordem e da ética, visíveis entre lembranças e, principalmente, de reflexões do protagonista, as quais traduzem uma espécie de

balanço de certo tempo da vida do personagem, que se mesclam à narração de fatos acontecendo no tempo presente.

Nessa ficção, o narrador deu a entender ser o herói problemático, citado por Georg Lukács, que parece não saber seu lugar, não tem facilidade em lidar com os problemas, e busca obter e compreender seu valor perante outros indivíduos do mundo. No exercício da função de matador de aluguel, o personagem solidifica a imagem de um indivíduo desestabilizado emocionalmente, que usou da violência em prol de seu objetivo inicial: suprir suas carências materiais, mas que não foi suficiente para se firmar na classe social que tanto desejou fazer parte, retrocedendo ao ponto de vítima. A atuação desumana dele, traduzida em intolerância, agressividade e a cruéis agressões físicas, foi instrumento de uso corriqueiro para revidar qualquer situação.

Ademais, tornou-se enfático que o percurso desse personagem no mundo do crime não foi de acomodação, nem de superação de traumas, foi de perplexidade constante para o leitor. Tendo observado esse aspecto, afirma-se que Patrícia Melo se empenhou em “[...] mostrar tão de perto a própria textura da violência, violência *hi-fi* feita de cenas insuportáveis de ossos esmagados, jatos de sangue, gritos [...]” (LIPOVETSKY, 2005, p. 127), e se prestou bem à reflexão, usando os termos de Lipovetsky (2005), sobre a sociedade *cool* e a violência *hard* que nela ronda, bem como pôde aguçar questionamentos sobre a prática de crimes legitimados e naturalizados contra a vida do homem que, veladamente, ainda são aceitos por uma parcela da sociedade: homicídios de ladrões, de delinquentes, de perturbadores da paz.

Da leitura empreendida, ainda, ao se mostrar a representação de diversas formas de violência na obra, em que “[...] contra um mal extraordinário, o poder se levanta [...]” (FOUCAULT, 1999, p. 228), confirmou-se que a autora, por meio da estética da violência, visa fazer ver e sentir a crueldade do homem contemporâneo, difundida nas interações sociais, sugerindo legitimar a situação concreta do descaso público, da terceirização da violência, da violência extrema na periferia urbana paulistana.

Nesse sentido, a ficção de Patrícia Melo representou a ruptura com certas contradições da literatura clássica de crimes, atualizando déficits da realidade e possibilitou presenciar a prática e a legitimação da violência, “[...] sem resvalar para o artificial, para o convencional ou o ambíguo, tornando-se mais um elemento de folclore ou exotismo [...]” (PELLEGRINI, 2008, p. 46). Refletiu sedimentos históricos: a vingança, como código de honra; a violência como manifestação do poder e da ordem social, nos quais o leitor pode deter no compasso ou descompasso da marcha da história do país e a cultura de violências, enxergando que o

momento histórico também é constitutivo nas obras de arte, passível de autenticidade quando as obras se entregam ao conteúdo material histórico da sua época e sem pretensões sobre ela. Imbuída desse conteúdo, a obra de Patrícia Melo, bem como “[...] as obras de arte deixam-se experimentar tanto mais verdadeiramente quanto mais a sua substância histórica for a do autor da experiência [...]” (ADORNO T., 1970, p. 208).

Portanto, *O matador*, no contexto de análise apresentada, pode ser visto como instrumento de reflexão, configurando-se uma obra comprometida em fazer enxergar conflitos morais, despercebidos pela sociedade, evidenciando o lado descartado do Brasil contemporâneo. O desfecho inusitado, em aberto, da trama, pois além de o protagonista assassinar friamente todos os sócios da Ombra, ainda consegue fugir ileso da cidade, partindo em busca da namorada e da filha, sinaliza a presença de um círculo vicioso da violência, assim como para sua naturalização, graças à representação e à estética da violência captadas por Patrícia Melo.

Com essa análise, afirma-se, por fim, que a ficção do final do século XX visa, cada vez mais, à imobilização do real, que vai se manifestar com mais força na temática de caos e na linguagem cada vez mais fracionária e seca, contudo ela pode não conduzir o leitor a uma mudança concreta ou ampliar suas perspectivas dentro da sociedade, pois a ficção literária é uma arte de vislumbre que possibilita a práxis crítica de contexto social.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, S. Exclusão socioeconômica e violência urbana. **Sociologias**, Porto Alegre, n.8, ano 4, p. 84-135, jul./dez. 2002. Disponível em: scielo.br/pdf/soc/n8/n8a05.pdf. Acesso em: 8 jan. 2020.
- ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970. Disponível em: https://neppec.fe.ufg.br/up/4/o/ADORNO__Theodor._Teoria_Est__tica.pdf. Acesso em: 18 mar. 2019.
- ALMEIDA, S. S. de. **Violência urbana e constituição de sujeitos políticos**: um desafio à intervenção social. 1998. Disponível em: <http://www.ts.ucr.ac.cr/binarios/congresos/reg/slets/slets-016-057.pdf>. Acesso em: 2 jan. 2020.
- ARENDT, H. **Sobre a violência**. Trad. André Duarte. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- BARREIRA, C. Matadores de aluguel: códigos e mediações. Na rota de uma pesquisa. **Revista de Ciências Sociais**, [S. l.], v. 37, n. 1, 2006. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:i2FGswgZl-4J:www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/553/535+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 18 mar. 2020.
- BAUMAN, Z. Violência, Pós-Moderna. In: BAUMAN, Z. **A vida fragmentada**. Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna. Trad. Miguel Serras Perreira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007. cap. 6, p. 147-167. Disponível em: <https://farofafilosofica.com/2017/02/24/zygmunt-bauman-em-pdf-31-livros-para-download/>. Acesso em: 12 mar. 2020.
- BAUMAN, Z. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. Disponível em: www.institutoveritas.net-livros-digitalizados. Acesso em: 29 nov. 2019.
- BEZERRA JÚNIOR, B. Pobreza, agressividade e consumo: três observações sobre violência no Brasil. In: FEGHALI, J.; MENDES, C.; LEMGRUBER, J. (Org.). **Reflexões sobre violência urbana, (in) segurança e (des) esperanças**. Rio de Janeiro: Maud, 2006.
- BRASIL. **Código Penal**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm. Acesso em: 11 jun. 2019.
- CALDEIRA, T. P. R. **Cidades de muros**: crimes, segregação e cidadania em São Paulo. Trad. Frank de Oliveira e Henrique Monteiro. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2000. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/se5evv>. Acesso em: 10 mar. 2020.
- CANDIDO, A. A nova narrativa. In: CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. cap. 12, p. 198-215.
- CARBONE, S. M. Justiceiros: agentes e vítimas da violência? **Revista Ponto-e-vírgula**, [S. l.], n. 3, 2008, p. 170-187. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/pontoevirgula/article/view/14250/10440>. Acesso em: 10 mar. 2020.

CHAUÍ, M; ITOKAZU, E. M.; CHAUI-BERLINCK, Luciana. (Org.). **Sobre violência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

COELHO, N. N. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

CRUZ-NETO, O; MINAYO, M. C. S. Extermínio: violentação e banalização da vida. **Caderno de Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 10, supl. 1, p. 199-212, 1994. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/csp/v10s1/v10supl1a15.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2020.

DADOUN, R. **A violência**: ensaio acerca do homo violens? Trad. Pilar Ferreira de Carvalho e Carmen de Carvalho Ferreira. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

DALCASTAGNÈ, R. Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina (Org.). **Ver e imaginar o outro**: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008.

DIAS, A. M. Cenas da crueldade: ficção e experiência urbana. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina (Org.). **Ver e imaginar o outro**: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008.

FARIA, J. E. Os desafios do Judiciário. **Revista USP**, São Paulo, n. 21, p. 46-57, 1994. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26935/28713>. Acesso em: 14 abr. 2020.

FERREIRA, A. B. H. **Mini Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FOUCAULT, M. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2005. Disponível em: <http://files.philoethos.webnode.pt/200000028-67bb66814c/FOUCAULT%20-%20A%20verdade%20e%20as%20formas%20juridicas.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2020.

FOUCAULT, M. **Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão**. Um caso de parricídio do século XIX. Trad. Denize Lezan de Almeida. 8. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1996. Disponível em: http://oaprendizverde.com.br/downloads/Focault_PierreRiviere.pdf. Acesso em: 12 maio 2020.

FOUCAULT, M. **Segurança, território, população**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**. Nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramallete. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1999. Disponível em: https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/centrocultural/foucault_vigiar_punir.pdf. Acesso em: 12 maio 2020.

GINZBURG, J. **Crítica em tempos de violência**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2017.

HOBBSAWM, E. J. **Bandidos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1976. Disponível em: <https://farofafilosofica.com/2017/03/27/eric-hobsbawn-bibliografia-em-pdf/>. Acesso: 15 mar. 2020.

LAPLANTE, J. **La violence, la peur et le crime**. Ottawa: Les presses de l'Uniservité d'Ottawa, 2001.

LIPOVETSKY, G. Violências selvagens, violências modernas. *In*: LIPOVETSKY, G. **A era do vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Baurer: Manole, 2005. Disponível em: docero.com.br/doc/nexee. Acesso em: 22 maio 2020.

MANSO, B. P. **Crescimento e queda dos homicídios em SP entre 1960 e 2010**: uma análise dos mecanismos da escolha homicida e das carreiras de crime. 2012. Tese (Doutorado em Ciências Políticas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8131/tde-12122012-105928/publico/2012_BrunoPaesManso.pdf. Acesso em: 16 jan. 2020.

MELO, P. **Acqua Toffana**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2010. Disponível em: <http://lelivros.love/book/baixar-livro-acqua-toffana-patricia-melo-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>. Acesso em: 12 jan. 2019.

MELO, P. Patrícia Melo. [Entrevista cedida a] Andrea Fornes. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, jul. 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/7/28/revista-da-folha/5.html>. Acesso em: 6 jan. 2019.

MELO, P. Patrícia Melo. [Entrevista cedida a] Pedro Puro Sasse e Júlio França. **Revista Abusões**, [S. l.], n. 3, v. 3, ano 2, p. 245-254, jul. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2016.26220>. Acesso em: 8 jan. 2019.

MELO, P. **Ladrão de cadáveres**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2010. Disponível em: <http://lelivros.love/book/baixar-livro-ladrao-de-cadaveres-patricia-melo-em-pdf-epub-mobi-ou-ler-online/>. Acesso em: 12 jan. 2019.

MELO, P. **Mundo perdido**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MELO, P. **O matador**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MELO, P. **Valsa negra**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2011. Disponível em: <http://lelivros.love/book/baixar-livro-valsa-negra-patricia-melo-em-epub-mobi-e-pdf-ou-ler-online/>. Acesso em: 12 jan. 2019.

MICHAUD, Y. **La violence**. 7. ed. Paris: PUF, 2012. (Collection *Que sais-je?*). Disponível em: <http://www.ebooky.mg/wp-content/uploads/2019/03/YY0097.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2020.

MISSE, M. A violência como sujeito difuso. *In*: FEGHALI, J.; MENDES, C.; LEMGRUBER, J. (Org.). **Reflexões sobre violência urbana, (in) segurança e (des) esperanças**. Rio de Janeiro: Maud, 2006.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

PASCHE, M. O jornal de literatura do Brasil. **Revista Rascunho**, [S. l.], n. 144, 2016. Disponível em: <http://rascunho.com.br/mudanca-e-permanencia/>. Acesso em: 28 fev. 2019.

PELLEGRINNI, T. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. **Revista de Filologia Românica**, [S. l.], n. 19, 2002. p. 355-370. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/viewFile/RFRM202110355A/10845>. Acesso em: 12 jan. 2019.

PELLEGRINNI, T. De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 39, p. 37-55, jan./jun. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2316-40182012000100003&lng=es&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 3 abr. 2019.

PELLEGRINNI, T. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina (Org.). **Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008.

PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PINHEIRO, P. S. Autoritarismo e transição. **Revista USP**, São Paulo, p. 45-56, mar./maio, 1991. Disponível em: https://scholar.google.com.br/scholar?q=PINHEIRO+ET+AL+1991&hl=pt-BR&as_sdt=0&as_vis=1&oi=scholart. Acesso em: 14 abr. 2020.

RESENDE, B. A literatura brasileira na era da multiplicidade. *In*: RESENDE, B. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

SANTOS, B. S; MARQUES, M. M. L; PEDROSO, J. **Os tribunais nas sociedades contemporâneas**. 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/28916257/OS_TRIBUNAIS_NAS_SOCIEDADES_CONTEMPORANEAS?auto=download. Acesso em: 16 abr. 2020.

SCHAEFER, S. **A teoria estética em Adorno**. 2012. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/49667/000829494.pdf;sequence=1>. Acesso em: 3 jan. 2020.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHOLLHAMMER, K. E. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. *In*: PEREIRA, Carlos Alberto M. (Org.). **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SILVA, J. L. da; SILVA, W. A. da. A face espetacular da violência e da estética. **Conexão Política**, Teresina, v. 3, n. 1, jan. / jul. 2014, p. 87-94. Disponível em:

<https://revistas.ufpi.br/index.php/conexaopolitica/article/view/3551/2039>. Acesso em: 18 nov. 2019.

SINHORETTO, J. Linchamentos: insegurança e revolta popular. **Revista Brasileira de Segurança Pública**, [S. l.], n. 4, ano 3, p. 72-92, fev./mar. 2009. Disponível em: <http://www.observatoriodeseguranca.org/files/artigo%20jaqueline.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2020.

VAZ, G. M. S. Legitimação de criminosos em O matador, de Patrícia Melo: verdades sobre pureza e crime. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n. 39, p. 82-95, dez. 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/view/25200>. Acesso em: 5 jan. 2019.

VIEIRA, O. V. Sociedade x estado: A questão dos direitos humanos. **Revista USP**, São Paulo, n. 9, p. 90, 1991. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25551/27296>. Acesso em: 27 nov. 2019.

WEBER, M. **Ciência e política**: duas vocações. São Paulo: Cultrix, 1989. Disponível em: http://geografialinks.com/site/wp-content/uploads/2010/03/Max_Weber_-_Cincia_e_Poltica.pdf. Acesso em: 27 mar. 2020.

WERLE, M. A. Hegel e W. Benjamin: variações em torno da crise da arte na época moderna. **Kriterion**, Belo Horizonte, n. 109, p. 32-45, jun. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/kr/v45n109/v45n109a02.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2019.

WIEVIORKA, M. O novo paradigma da violência. **Tempo Social**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 5-41, maio 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v9n1/v09n1a02.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2020.

ZALUAR, A. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. *In*: NOVAIS, F. A. (Coord.); SCHWARCZ, L. M. (Org.). **História da vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Disponível em: https://drive.google.com/uc?id=0B_CjawbpBSh3eWFwYkNtX0pEYms&export=download. Acesso em: 10 jan. 2020.