

FRANCISCO MARIANI CASADORE

LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E MERCADO EDITORIAL: um
estudo do romance “Inferno”, de Patrícia Melo

ASSIS
2013

FRANCISCO MARIANI CASADORE

LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E MERCADO EDITORIAL: um
estudo do romance “Inferno”, de Patrícia Melo

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências
e Letras de Assis – UNESP – Universidade
Estadual Paulista para a obtenção do título de
Mestre em Letras (Área de Conhecimento:
Literatura e Vida Social).

Orientador: Gilberto Figueiredo Martins

ASSIS
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

C3341 Casadore, Francisco Mariani
Literatura brasileira contemporânea e mercado editorial:
um estudo do romance “Inferno”, de Patrícia Melo /
Francisco Mariani Casadore. Assis, 2013
74 f.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras
de Assis - Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Dr. Gilberto Figueiredo Martins

1. Literatura brasileira. 2. Violência na literatura. 3. Melo,
Patrícia, 1962 - I. Título.

CDD 869.93

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Ana Maria e Marcos, por todos os esforços que me trouxeram até aqui e além.

Ao meu irmão, Marcos, pelo incentivo e pelo exemplo.

À minha tia-avó, Lia, pelo apoio e pela alegria.

Ao meu orientador, Gilberto Figueiredo Martins, pela oportunidade concedida.

À minha professora, Deolinda Freire de Jesus, pelas aulas inesquecíveis e por todos os cafés.

À minha professora, Fani Miranda Tabak, por todo o conhecimento oferecido durante a graduação.

Histórias são recebidas, hoje, sempre com um meio ouvido. Todos meio ouvintes que, mal se iniciam na narrativa, já pensam em outra coisa. Claro, vontade, sim, eles têm, de umas pequenas férias da vida lá deles. Umas pequenas férias de si mesmo, quem não quer? Mas entram (entramos) sem acreditar muito em nada. Tentam (tentamos) uma meia entrada com nossa atenção a meio pau em uma seminarrativa sobre o quê, mesmo? Ah, sim, vidas alheias que talvez sejam as nossas. Fazem isso (fazemos) para tentar recuperar, à distância e sem grandes esforços, a vida. A nossa. Mas sem acreditar muito que vá de fato funcionar. Eu sei. É igual para mim. Mesmo em se tratando de vidas – estas, as contadas – com certificado de simplicidade, pois se são contadas. Apresentadas frase após frase, elas ficam, as vidas, se não lineares, pelo menos sequenciais. Necessariamente mais simples que as que de fato temos.

(Elvira Vigna – O que deu para fazer em matéria de história de amor)

CASADORE, F. M. *LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E MERCADO EDITORIAL: um estudo do romance “Inferno”, de Patrícia Melo*. 2013.74f Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2013.

RESUMO

Na literatura brasileira produzida desde o fim do século XX, a violência urbana parece ser, sua temática com maior força de expressão. A crítica, no entanto, mostra-se dividida e, por vezes, acaba justificando a presença desta como um mecanismo – quase – obrigatório para atrair leitores e, dessa forma, estimular o mercado editorial. Patrícia Melo, autora de duas novelas, sete romances e um livro de contos, é constantemente aludida por sua prosa objetiva; a frieza que move seus personagens encontra comparação, com frequência, na obra produzida por Rubem Fonseca. Por fim, consolidou-se como escritora do gênero policial, o que afirma não ser. Neste trabalho, abordaremos essas questões dentro do cenário literário que vem se constituindo no início do século XXI e como a autora se insere nele. Para isso, revisitaremos os principais aspectos de sua obra *Inferno* (2000), romance que narra a trajetória que conduziu o menino Reizinho ao poder do tráfico no morro do Berimbau, favela onde cresceu.

Palavras-chave: romance brasileiro contemporâneo; literatura e mercado; brutalismo; violência e literatura; Patrícia Melo.

CASADORE, F. M. *Literatura brasileña contemporánea y el mercado editorial: una investigación sobre la novela “Inferno”, de Patrícia Melo*. 2013.74h Disertación (Master en Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2013.

RESUMEN

La violencia urbana suele ser, en la literatura brasileña hecha desde el fin del siglo XX, su mayor fuerza de expresión. La crítica, no obstante, muestra estar dividida y, por veces, justifica la presencia de esa violencia como un mecanismo – casi – obligatorio para atraer lectores y, así, estimular el mercado editorial. Patrícia Melo, escritora de siete novelas y un libro de cuentos, es constantemente reconocida por su prosa objetiva; la frialdad que mueve sus personajes encuentra comparación, con frecuencia, en la obra de Rubem Fonseca. Por fin, se ha consolidado como escritora del género policial, lo que afirma no ser. En esta investigación, vamos a abordar esas cuestiones en el escenario literario que se constituye en el inicio del siglo XXI, de modo a ver como la autora está inserida en él. Para eso, revisaremos su obra *Inferno* (2000), novela que trata de la trayectoria que ha conducido el joven Reizinho hasta el poder de lo tráfico en Morro do Berimbau, la favela donde nació.

Palabras-clave: Literatura y mercado; novela brasileña contemporánea; *brutalismo*; violencia y literatura; Patrícia Melo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: UM PANORAMA.....	11
1.1. A literatura brasileira contemporânea.....	11
1.2. A margem no centro ou O centro vai à margem.....	15
1.3. O preço das palavras: literatura e mercado editorial.....	18
2. A CRÍTICA É SIMPLISTA?.....	22
2.1. Revisitando a obra.....	29
2.2. Em busca de pistas.....	32
2.3. Fortuna crítica.....	38
3. O <i>INFERNO</i> DE PATRÍCIA.....	43
3.1. A violência não gratuita do romance.....	49
3.2. O narrador que queria ser personagem.....	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	59

REFERÊNCIAS.....62

ANEXO.....67

INTRODUÇÃO

Patrícia Melo nasceu em Assis, interior do estado de São Paulo, no ano de 1962. Como dramaturga, escreveu as peças *A ordem do mundo*, *Duas mulheres e um cadáver* (2001) e *A caixa* (2003). Para o cinema, foi responsável por roteirizar os romances *Bufo e Spallanzani*, de Rubem Fonseca, e *O Xangô de Baker Street*, de Jô Soares. Também foi roteirista da série *Colônia Cecília*, exibida em 1989 pela Rede Bandeirantes, e da produção portuguesa *A banqueira do povo*, levada ao ar em 1993. Sua estreia na literatura se deu em 1994, com o lançamento de *Acqua Toffana*, pela editora Companhia das Letras. Desde então, publicou sete romances e um livro de contos.

Esta dissertação pretende situar a produção da escritora na denominada “nova literatura brasileira”, de modo que possamos compreender, ademais dos aspectos recorrentes que concernem às obras publicadas nas últimas décadas dentro do cenário nacional, recursos outros adotados por Patrícia Melo em *Inferno* (2000), romance sobre o qual nos debruçaremos mais detidamente para tanto.

Na tentativa de captar o discurso da crítica para o que tem sido produzido no panorama literário nas últimas décadas, o primeiro capítulo trata de reunir alguns pareceres e olhares voltados para essa realidade. Partimos da premissa de que não se pode dissociar, nesse momento, a recepção de uma obra e sua relação com o mercado editorial, o que parece afetar diretamente os rumos de representativa parcela do que se publica no Brasil de hoje.

Em um segundo capítulo, conscientes das tendências literárias e da polifonia dos críticos em relação às produções recentes, procuramos apontar ideias recorrentes que acompanham a imagem da obra de Patrícia Melo. Problematizamos – e, de certa maneira, esclarecemos – a (supervalorizada) influência de Rubem Fonseca e o rótulo de narrativas policiais costumeiramente associados aos livros da escritora. Na conclusão, fazemos uma breve exposição dos trabalhos acadêmicos que têm as narrativas de Melo como objeto e da recepção delas nos textos do jornalismo cultural.

Vencedor do 43º Prêmio Jabuti de Literatura, *Inferno* (2000) tem como fio condutor a história do menino Reizinho e de sua ascensão no mundo do tráfico, no fictício morro do Berimbau. Ao explorar as motivações do protagonista, não obstante, a escritora acabou por tecer um mosaico de uma sociedade culturalmente excludente, abarcando os dois extremos das relações de poder explicitadas nela – abastados e

desprovidos de dinheiro – e tudo aquilo que se mantém entre eles. Esse romance de Patrícia Melo é o foco do terceiro capítulo.

Inferno é o único romance de Melo escrito em terceira pessoa; traz, ainda, outros aspectos pertinentes para o nosso propósito de situar a escritora no panorama das produções contemporâneas, como o desenvolvimento de uma linguagem ágil, que já vinha figurando em suas produções anteriores. A influência do cinema e da televisão na obra também é acentuada.

Por meio dos estudos de Tania Pellegrini e Syd Fields (2009), pretende-se identificar as técnicas emprestadas das narrativas audiovisuais e a motivação da autora para adotá-las. A violência como elemento cultural formativo do Brasil, tematizada durante todo o enredo, é outra faceta a ser observada aqui, em uma reflexão para a qual contribui, principalmente, a pesquisa de livre-docência de Jaime Ginzburg, *Crítica em tempos de violência* (2012).

CAPÍTULO 1 – LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: UM PANORAMA

1.1. A literatura brasileira contemporânea

Uma das grandes dificuldades que os críticos enfrentam, neste início de século, refere-se à assimilação da literatura que vem sendo produzida a partir dos anos 1960 no Brasil. Embora não poucas hipóteses tenham sido levantadas a fim de definir nossa produção literária recente, a diversidade constitutiva dessas obras parece escapar perante quaisquer conceitos ou classificações propostos.

Neste primeiro capítulo, convém esclarecer, não consta como objetivo o oferecimento de soluções para a questão acima referida, mas antes a problematização do constante desencontro da crítica quando da tentativa de delimitar os rumos da literatura contemporânea. Propõe-se, ademais, uma breve reflexão acerca do prestígio que, durante a última década do século passado e a primeira deste, acompanhou as narrativas pautadas em temáticas da marginalização.

A relação entre o fazer literário e o mercado editorial, no período em questão, deve ser considerada indissociável, premissa balizada com o pensamento de Walnice Galvão (2005, p. 9) que, em *As musas sob assédio*, afirma:

Na tentativa de compreender o que se passa na literatura brasileira, cabe examiná-la na intersecção de diversas linhas de força.

A mais determinante parece ser a presença avassaladora do mercado, pesando sobre todas as artes. Em poucas décadas, finou-se a concepção preexistente de literatura, cedendo lugar a uma pluralidade de outras, às vezes discordantes.

Em seguida, a autora atenta para a predominância do valor de entretenimento buscado pelo leitor, o que corroboraria na diminuição do cuidado estético das obras em detrimento da construção de narrativas que se encaixem no requisito do texto a ser “rapidamente lido” (ibidem). A consequência primeira figuraria na extensão das produções: “os romances encurtam, e os contos tendem ao minimalismo” (ibidem.).

É verdade que há uma visível tendência para os aspectos apresentados por Galvão. Romances que têm em torno de cem páginas são tão comuns quanto os chamados minicontos – difundidos, principalmente, pela internet. O tempo médio

dedicado à leitura também parece ter sido reduzido, já que diversos são os apelos audiovisuais oferecidos pelo cinema, pela televisão e pela internet. Por outro lado, aceitar essa nova configuração literária como sobrepujante incorre em adotar uma visão do assunto que soa, por vezes, reducionista: o leitor estaria desatento e pouco exigente no que diz respeito à forma, ao passo em que o autor, consciente disso e almejando apenas o êxito editorial, tampouco se preocuparia com o fundamento estético de seu trabalho¹.

Uma perspectiva mais coerente com o contexto brasileiro foi exposta por Paulo Roberto Pires no programa *Café filosófico*, exibido pela emissora TV Cultura em 26 de agosto de 2012. Sob o título *Literatura 2.0*, em franca alusão às produções nacionais deste começo de século, a fala do jornalista e professor perpassou os pontos de maior pertinência de nossa realidade literária. No que concerne ao mercado de livros, por exemplo, a quase dominação de títulos estrangeiros nas listas dos mais vendidos já é um forte indício para se pensar o processo de legitimação das narrativas daqui oriundas.

Mesmo defendendo a ideia de que 80% dos brasileiros não têm interesse pela literatura – o que geraria um fenômeno no qual escritores careceriam de leitores, tal como diagnosticou Rubem Fonseca (2006), na crônica *A literatura de ficção morreu?*, em que afirma que “uma coisa talvez esteja acontecendo: a literatura de ficção não acabou, o que está acabando é o leitor” –, Pires reconhece que uma nova dinâmica se instaura no país. Os prêmios literários, por exemplo, não se restringem somente ao Jabuti (a ele se somaram outros que, mesmo recentes, adquiriram certo renome, como o Prêmio São Paulo de Literatura, o Prêmio SESC, o Prêmio Paraná de Literatura, o Prêmio Moacyr Scliar de Literatura etc.) e servem de estímulo financeiro para o surgimento de novos autores.

Os eventos a fim de promover escritores e angariar leitores também se multiplicaram. Citamos alguns: Bienal do Livro de São Paulo, Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), Festa Literária Internacional de Pernambuco (FLIPORTO), Feira do Livro de Porto Alegre, Festa Literária Internacional das UPPs (FLUPP) e Balada Literária. Acrescentamos, nesse panorama definido pelo jornalista como *reconstrução da vida literária brasileira*, o número que a revista inglesa *Granta* dedicou aos jovens escritores brasileiros em 2012 e a escolha do Brasil para ser o país

¹ Muniz Sodré (1988) partilha desse pensamento, reafirmando a relação inversamente proporcional entre a qualidade de uma obra e o seu potencial para gerar lucro. “Trata-se, na verdade – vale acentuar –, de uma literatura não legitimada pela escola ou por instituições acadêmicas, mas pelo próprio jogo de mercado” (p. 11).

convidado de honra na Feira do Livro de Frankfurt de 2013², acarretando na divulgação de alguns nomes da nossa literatura, inclusive em nível internacional.

Alguns motivos para sermos otimistas quanto aos desdobramentos da cena literária no país, porém, não bastam para o nosso propósito de entender como chegamos até aqui. Se Fonseca e Pires tentam entrever os rumos da ficção, Antônio Houaiss se volta para o processo de consolidação da formação cultural do país, objetivando identificar os motivos pelos quais se lê tão pouco:

Nós estamos com uma pobreza de leitura espantosa neste país e inclusive porque não criamos a tradição da leitura. Antes de criá-la, fomos invadidos por sucedâneos [...] em que algo de literatura aparece sob uma forma sucedânea, através de outros veículos. Na TV há literatura [...]. No rádio há literatura. Então, essas formas que são mais acessíveis impedindo a criação daquilo que basicamente devia ter sido estabelecido antes: o hábito da leitura (apud PELLEGRINI, 1999, p. 86).

O desenvolvimento já tardio desse hábito, assim sendo, esbarrou em inovações tecnológicas que impediram que ele se cristalizasse; a presença da literatura na televisão, por outro lado, obteve uma ampla aceitação e não raras são as adaptações de romances para a teledramaturgia – seja no formato novela ou minissérie. Jorge Amado, Lygia Fagundes Telles, João Ubaldo Ribeiro, Eça de Queirós, Machado de Assis, Érico Veríssimo, Mário Donato, Bernardo Guimarães, Ariano Suassuna, Rachel de Queiróz e Nelson Rodrigues são alguns dos escritores que tiveram suas obras levadas para o grande público através da principal fonte de entretenimento da segunda metade do século XX.

Ainda no que tange à confluência entre a literatura e os meios audiovisuais, é prudente constatar que cada fonte de representação se utiliza de recursos próprios³, não devendo, logo, ser comparada sem ressalvas a outra fonte de natureza distinta. Contudo, Tânia Pellegrini (2003) não descarta a influência imagética sofrida pelas narrativas escritas:

² O evento aconteceu entre 9 e 13 de outubro e, na comitiva dos escritores brasileiros convidados a participar da Feira, definida por Manuel da Costa Pinto, esteve presente a escritora Patrícia Melo.

³ Sobre a dissociação entre cinema e literatura, Ismael Xavier (2003, p. 62) adverte: “Ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”.

No que se refere à produção contemporânea, [...] há uma multiplicidade de soluções narrativas, presentes nos mais diferentes autores, que provavelmente se devem, entre muitas outras coisas, aos novos modos de ver o mundo e de representá-lo, instaurados a partir da invenção da câmera – primeiro a fotográfica e depois, com mais força, a cinematográfica (p. 16).

A discussão acerca do impacto da imagem na maneira como os textos de ficção passaram a ser concebidos – como nos deteremos no terceiro capítulo – pode ser encontrada em *A imagem e a letra* (PELLEGRINI, 1999), livro do qual retiramos a seguinte afirmação:

Todas as paisagens nos parecem visitadas, todas as faces conhecidas, todos os caminhos trilhados, todas as histórias contadas e todos os quadros já vistos; tudo é uma imagem transmitida pela TV ou um dado disponível no computador (p. 14).

O estudo de Pellegrini fundamenta-se, além de na análise de narrativas literárias de autores seus contemporâneos – Sérgio Sant’Anna, Caio Fernando Abreu, Raduan Nassar, Jorge Amado e Rubem Fonseca –, nas modificações sofridas pelo mercado editorial. A autora reconhece, na metade da década de 1970, o que se costumou denominar “*boom da literatura*”, momento no qual se processou:

[...] a substituição de um ritmo lento, típico de um setor ainda não totalmente modernizado, por uma grande pressa editorial, no sentido de competir com os meios de comunicação de massa, no atendimento e formação de públicos interessados. (1999, p. 161).

Conforme explanado, o contexto indica uma equivalência entre o mercado responsável por fazer circular os livros e a sociedade na qual ele se insere, marcadamente assolada por resquícios estruturais conservadores em meio a uma tentativa desenfreada de se modernizar.

Dessa tentativa, Paulo Roberto Pires observa dois movimentos que se sobressaem nas ficções que vêm sendo produzidas. O primeiro consiste em uma espécie de narrativa metaliterária, na qual escritores mais cultos trabalham com base em sua autoconsciência. O resultado pode ser apreendido por uma série de personagens que têm

a escrita, a um só tempo, como ofício e objeto de reflexão. É o caso do narrador – um *ghost-writer* – criado por Chico Buarque em *Budapeste* (2003), que vincula à diegese, por conta de sua própria profissão, pensamentos metalinguísticos como o que se segue:

Durante algum tempo minha cabeça seria assim como uma casa em obras, com palavras novas subindo por um ouvido e o entulho descendo por outro. Sem dúvida me daria pena ver se desperdiçarem tantas palavras belas, azulejos, por culpa de umas poucas peças que eu usara de forma desastrada (p. 58).

O notável destaque concedido ao papel do intelectual, embora distante de ser exclusividade do período estudado – basta nos lembrarmos de Rodrigo, narrador de *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, ou, ainda mais distante e escrachadamente irônico, de Pinote, personagem da peça oswaldiana *O rei da vela* (2008) –, aparece em uma pesquisa realizada por Regina Dalcastagnè (2005). Quantificando os traços mais recorrentes em 256 romances brasileiros publicados entre 1990 e 2004, o estudo apontou para a existência, neles, de oitenta e um personagens escritores (dos quais sessenta e seis pertencem ao gênero masculino, contra quinze do gênero feminino⁴).

Segundo a autora, “a predominância de personagens escritores reflete a tendência da literatura de se debruçar sobre o próprio fazer literário, o que é reforçado pela presença, também bastante significativa, de outros criadores artísticos” (p. 41). Por criadores artísticos, Dalcastagnè faz referência a personagens que estejam envolvidos profissionalmente com o teatro, com o cinema, com as artes plásticas ou com a música.

1.2. A margem no centro ou O centro vai à margem

Evidenciado um dos movimentos expostos por Paulo Roberto Pires, sigamos para o segundo, que interessa particularmente a este trabalho. Trata-se, de acordo com o jornalista, de uma narrativa que busca a contemplação – com toda a gama de possibilidades que o vocábulo oferece – da margem. Como exemplo é aludido o conto

⁴ Ainda que não seja o estudo de gênero o nosso foco, vale ressaltar a pertinência da pesquisa para a tendência da representação feminina cunhada em um modelo conservador; 25,1% das personagens desse gênero são donas-de-casa, enquanto 9,6% não têm ocupação alguma.

“Baile perfumado”, de João Paulo Cuenca (2009), publicado na nona edição da revista Ficcões.

O enredo centra-se nas descobertas e primeiras impressões experimentadas pelo narrador Jazz e seu amigo Jimmy, sujeitos pertencentes à classe média que, em um bar, lamentam a situação de seus semelhantes e da arte contemporânea – “A pior coisa que pode acontecer com qualquer estética é ser adotada pela classe média” (CUENCA, p. 43). Ato contínuo, decidem tomar um táxi até o morro do Pavão, periferia do Rio de Janeiro, onde se aventuram em um baile funk. A recepção deles no local já anuncia a trincheira que se coloca entre a realidade que eles habitavam e a que decidiram conhecer:

Agora esses playboy tão ouvindo funk e pensa que são funkeiro, eu quero que esses mané vão pro baile passar mal lá dentro. Quero ver encarar o bonde dos mete bala. Não tem sangue azul certo pra aturar a nova geração do CV. Paz, justiça e liberdade, seus bando de féia da puta. Eu sô o Comandô e não sou comandado, se alguém chegar de gracinha, vai voltar furado! (ibidem, p. 44).

Deslumbrado com a música, com a droga e com as mulheres, Jazz atesta, por meio da própria narração, a impossibilidade de vivenciar o pertencimento ao cenário acima, quando, na tentativa de descrever e comparar, por aproximação ou distanciamento – “Aqui é a Paris dos anos 20. Aqui é a Nova Iorque dos anos 50” (p. 44), tece referências culturais – Michelangelo, Antonioni, Jack Kerouac etc. – que bastam para diferenciá-lo dos outros frequentadores.

Uma vez mais, nota-se a presença do intelectual que, como bem define Paulo Roberto Pires, agora se lança à margem da sociedade, transformando-a em matéria e extraíndo, dela, aspectos que balizaram uma gama de obras. Estas, há que se dizer, partem de distintas propostas e lugares. João do Rio, jornalista e dramaturgo – e, portanto, apenas um visitante da margem –, já nos primeiros anos do século XX imortalizava, em suas crônicas, as duras jornadas de trabalho daqueles que exerciam as “pequenas profissões” e a miséria que permeava a vida de milhares de moradores do Rio de Janeiro.

Em 1960, sob a forma de literatura de testemunho, *Quarto de despejo* foi lançado e, em poucos dias, Carolina Maria de Jesus viu a primeira edição de seu livro sobre a vida na favela se esgotar. A tradução da obra para mais de dez idiomas não

bastou para que seus escritos sobrevivessem por gerações; atualmente, Carolina Maria de Jesus é pouco lida e sua contribuição é lembrada, apenas eventualmente, pela crítica acadêmica. Regina Dalcastagnè, em *Entre fronteiras e cercado de armadilhas*, defende a inclusão de Carolina Maria de Jesus no patamar de outros grandes escritores canônicos:

Ler Carolina Maria de Jesus como literatura, colocá-la ao lado de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, em vez de relegá-la ao limbo do ‘testemunho’ e do ‘documento’, significa aceitar como legítima sua dicção, que é capaz de criar envolvimento e beleza, por mais que se afaste do padrão estabelecido pelos escritores da elite. (2005, p. 74).

Poucos anos depois, surgiam os primeiros textos de João Antônio, jornalista e escritor que, assim como João do Rio, também se interessava pela temática dos desfavorecidos, com os quais procurou conviver, conforme os princípios do gênero conto-reportagem, influenciado diretamente pelo *new journalism* e publicado, em grande parte, na revista *Realidade*.

Mesmo reconhecendo a relevância desses autores em nosso cenário, eles representam exceções no decorrer da história literária brasileira. Foi apenas no final do século passado que o discurso voltado para aqueles que são considerados invisíveis passou a ser produzido em larga escala e, conseqüentemente, assumiu *ares de centro*.

Esse fenômeno obedece à lógica das transformações do país; ele acontece após um período marcado pela abertura política pós-ditadura e a conseqüente estabilização da economia nacional, que se recuperava de altos índices de inflação e demonstrava os primeiros indícios de crescimento. Sem a intenção de deflagrar um cenário mais otimista à atuação deste ou daquele partido político, o fato é que mudanças visando à diminuição da pobreza e à consolidação de uma democracia capaz de abranger todas as camadas sociais passaram a ser promovidas de forma consistente. Foi tal contexto que, em linhas gerais, desencadeou nosso interesse por essas vozes praticamente inaudíveis até então.

Cidade de Deus (1997), de Paulo Lins, desponta como o romance de maior impacto nessa literatura contemporânea: além de marcar a estreia do autor na ficção e das indicações ao prêmio Oscar conquistadas pela adaptação cinematográfica, dirigida por Fernando Meirelles, o fato de Lins estar inserido no lugar sobre o qual escreve lhe

valeu a aprovação dos leitores e da crítica, responsável pela legitimação da obra. Em entrevista concedida à revista *Veja*⁵, o escritor diz o que espera sobre a recepção do livro: “O livro pode causar um certo impacto por eu ser negro, morador da favela, com formação universitária. Mas vai passar. Há mais de 100 anos a literatura brasileira trata da violência rural e urbana, e nada mudou” (p. 114).

Da declaração, dois pontos devem ser ressaltados. O primeiro se refere à própria imagem que Paulo Lins pretende propagar, colocando-se, assim como seus personagens, à margem da sociedade, mas gozando do privilégio de ter, no currículo, um curso superior – o que não minimiza a experiência adquirida ao ser criado em uma favela; antes, agrega outros instrumentos para que ele a transforme em ofício. Por fim, a declaração final se associa ao pensamento de Jaime Ginzburg (2012), ao propor que “a consciência da presença de violência social na História do Brasil pode atuar como fundamento para escritores construírem imagens, personagens, enredos e estruturas narrativas” (p. 15).

Inevitável dissociar, nesse panorama, a margem e a violência, configurando uma relação que se deve menos à ausência de originalidade dos escritores do que ao processo de formação da sociedade brasileira. Em “No fio da navalha”, artigo de Pellegrini (2008, p. 42), a questão é aprofundada com a seguinte afirmação:

É inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundante a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência, interfere também na experiência criativa e nas expressões simbólicas, aliás, como acontece, com características particulares, na maior parte das culturas de extração colonial. Nesse sentido, a história brasileira, transposta em temas literários, comporta uma violência de múltiplos matizes, tons e semitons, que pode ser encontrada desde as origens [...].

É curioso apreender, portanto, da importância dada ao espaço do qual Lins escreve, o destaque conferido, por extensão, à verossimilhança travestida de realismo que essas narrativas buscam adotar. A ficção e a realidade, quando voltadas para a margem, compartilharam do mesmo público-alvo durante as últimas décadas. A primeira tenta se passar pela segunda e esta, munida do interesse despertado no que

⁵ Edição 1506.

concerne ao tema, toma fôlego e começa a se destacar no mercado editorial⁶. *Rota 66* e *Abusado*, de Caco Barcellos, *Cabeça de porco*, de MV Bill, *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, todas obras de não-ficção engajadas em denunciar injustiças cometidas contra a margem ou em ceder-lhe a voz, são somente algumas das que habitaram as listas de livros mais vendidos nos últimos anos.

1.3. O preço das palavras: literatura e mercado editorial

Se adotamos a lista dos livros mais vendidos para ressaltar a importância das obras acima citadas, o intuito é mais reafirmar a relevância do mercado editorial na recepção daquilo que se publica do que creditar a essas listas a tarefa de valorar tais obras – sejam elas ficcionais ou não. Trata-se, reconhecendo a função da crítica literária, de identificar que o trabalho desta sofre, sim, influência indireta do mercado editorial.

Por mercado editorial nos referimos a todas as etapas pelas quais um livro passa até ganhar algum reconhecimento: a escolha dos originais que serão publicados, atrelada à capacidade de gerar lucro ou, ao menos, de captar a atenção dos que se interessam pela leitura; as estratégias de marketing adotadas pela editora, que, em meio a um turbilhão de novos títulos, devem exaltar elementos peculiares os quais ainda encaminhem determinado lançamento para um nicho específico – e, se possível, abrangente – de leitores; as resenhas e demais impressões por parte de um restrito grupo de jornalistas culturais, angariadas pela editora de modo a complementar a divulgação de obras etc.

Todo esse processo faz com que repensemos o papel da crítica literária há muito associada a uma crise. De acordo com Silviano Santiago (2004, p. 181):

É comum que a obra literária, nesses momentos históricos, se interesse pelos que escapam às malhas sedutoras do progresso tecnológico, podendo ser a sobremesa bem pouco palatável para o depois do jantar do homem cansado pelo trabalho e tranquilo nas suas convicções. A razão de ser da crítica literária, do jornalismo abalizado e opinativo, é

⁶ O mercado editorial é apenas um dos segmentos impactados com o interesse que a margem despertou. Na televisão, séries como *Cidade dos homens* (2002 a 2005) e *Suburbia* (2012) são consideradas sucessos de audiência.

a de não deixar que passem em silêncio as obras culturais dissidentes. Abrir-lhes um lugar de inconveniência no dia-a-dia conformista.

A razão de ser apontada pelo autor, quando submetida ao jogo do mercado editorial, é relativizada; cabe a essa crítica literária, portanto, salvar as denominadas *obras culturais dissidentes* de si mesma, uma vez que o *dia-a-dia conformista* é resultado de seu relacionamento com a nova dinâmica de uma realidade que busca manter o já restrito contingente de leitores no país, adotando, para isso, a conduta de um mercado que vislumbra no livro um produto com potencial para gerar lucro e com prazo de validade preestabelecido. Santiago (ibidem, p. 181, grifo do autor) conclui:

Mais fácil é configurar a *utilidade pública* da crítica literária nos nossos dias, porque ela nomeia, na própria maneira como se expressa, o seu interlocutor privilegiado: a lista dos livros mais vendidos. Ao anonimato da lista, opõe a expressão pública, livre e desinibida da subjetividade, veiculada por um discurso crítico. Trata-se, me dirão, de experiências diferentes. Concordo: o diálogo com a opinião pública anônima não é semelhante ao diálogo com um discurso subjetivo e crítico estampado num jornal, ou dito ao redor da mesa de bar, ou de jantar.

A falta do prestígio – quando comparado ao de outrora – que acompanha a crítica literária contemporânea não basta para decretar seu fim. O papel dessa crítica, mesmo ofuscado pela necessidade de se adaptar à velocidade e às práticas das editoras, encontra ainda outro fator sobre o qual já aludimos, referente à prática da leitura. Segundo Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 178):

O desafeto progressivo pela leitura é um fenômeno internacionalmente conhecido. Leitura exige tempo, atenção, concentração, luxos ou esforços que não condizem com a vida cotidiana atual. [...] De fato, para concorrer com os outros meios de comunicação, os livros atuais e futuros precisarão ter mais atrativos do que aqueles ocultos pelas letras. A literatura não desapareceu, mas recolheu-se a um canto, que é tanto o luxo dos *happy few* que continuam a cultivá-la como o

trabalho forçado dos que ainda são obrigados a conhecê-la para passar de ano na escola ou para passar no vestibular.

O desafeto progressivo pela leitura é tanto um fenômeno internacionalmente conhecido como, no Brasil, encontra o respaldo do diagnóstico já feito por Houaiss, de que a formação de um público leitor se deu tardiamente, em compasso com o lento processo de desenvolvimento social. Se, de um lado, há indícios de que a nossa literatura esteja em via de expansão país afora, a problemática do escasso hábito se coaduna com um mercado editorial que se transforma na tentativa de acompanhar o mesmo ritmo de outros mercados, delegando funções à crítica literária e ao jornalismo cultural que colocam em xeque esses segmentos. Como afirma Piza (2013, p. 53):

Os cadernos semanais, por sua vez, quando não cedem para o estilo jornalístico dos cadernos diários, esquecendo que sua função seletiva deve ser exercida com mais fundamentação ainda, estão presos ao esquema das resenhas encomendadas a professores universitários, que não raro pecam pela escrita burocrática e lenta, com excesso de jargões e falta de clareza.

O problema, em outra dimensão, afeta também os cadernos culturais diários, que sofrem, de acordo com Piza (*ibidem*, p. 56), da “segmentação do mercado cultural, cada vez mais subdividido em gêneros”, sucumbindo, desse modo, “ao que se poderia chamar de tribalização ou guetização”. Uma vez mais, esbarramos na necessidade de moldar uma obra literária para que, quando do seu lançamento, ela já tenha semelhanças estabelecidas com outras publicações, facilitando a identificação por tema ou estilo – geralmente mais pelo primeiro aspecto do que pelo segundo.

Essa primazia modifica a recepção não apenas da crítica, mas também dos leitores. Segundo defende Perrone-Moisés (*op. cit.*, p. 178):

Os novos escritores, afinados com os hábitos alimentícios deste fim de século, publicam livros *light*, para serem consumidos rapidamente. Na falta de ideias novas, muitos deles voltam a um classicismo acadêmico; glosam, citam, pasticham textos de escritores do passado; outros imitam as formas da mídia, adotam temas de impacto e um estilo rápido e seco, concorrendo com as páginas policiais dos jornais

ou, melhor, com os noticiários ‘aqui e agora’ [...]. De modo geral, os livros de ficção se tonaram mais curtos e mais leves; nenhum pretende ser mais *o Livro*, e os próprios fragmentos se contentam com ser meros pedaços soltos.

A ideia da autora remonta ao final do século passado; cronologicamente, portanto, é recente. Em decorrência da velocidade impressa ao mercado editorial, não obstante, é notório o agravamento desse parecer. É dentro dele que se instaura a lógica atribuída à obra de Patrícia Melo – em especial no que tange aos livros de leitura rápida, à influência de escritores já consagrados (Rubem Fonseca) e ao estilo rápido e seco. Vejamos, no capítulo que se segue, se tais conclusões são, de fato, pertinentes.

CAPÍTULO 2 – O INFERNO SÃO OS OUTROS

Neste capítulo, mais do que rever a obra publicada por Patrícia Melo e a recepção de seus livros pelo jornalismo cultural e pela crítica acadêmica, objetiva-se discutir algumas ideias comuns que acompanham a sua produção. A primeira – e mais persistente – delas resulta das comparações entre a obra da autora e a de Rubem Fonseca.

A Festa Internacional Literária de Parati (FLIP), surgida em 2003, é um dos eventos de literatura de maior relevância no cenário brasileiro. Na edição de 2010, Patrícia Melo compôs a mesa *De frente pro crime*, junto com a escritora norte-americana Lionel Shiver. Na ocasião, quando indagada sobre o que pensava a respeito das intermináveis aproximações entre sua obra e a de Fonseca, Melo limitou-se a responder que considerava a crítica brasileira simplista. Segundo a autora, apesar de se sentir orgulhosa por ter sua produção associada às narrativas dele, também lhe causa certo incômodo esse comodismo da crítica, que se habituou a conferir à sua ficção antes um exercício de influência e continuidade da escrita fonsequiana do que um trabalho com estilo próprio e aspectos autorais.

A associação Fonseca-Melo parece tão arraigada que o próprio site da FLIP, no breve resumo que apresenta sobre os autores participantes do evento, não se esquivava de reafirmar essa ideia:

Patrícia Melo (1963, Assis, Brasil), que esteve na primeira Flip em 2003, agora volta para falar sobre a arte de escrever *thrillers* psicológicos. Ganhadora do Prêmio Jabuti de Literatura em 2001 por *Inferno*, Patrícia também escreve textos para o teatro, como *Duas mulheres e um cadáver* e *A caixa*. Discípula de Rubem Fonseca, adaptou para o cinema *Bufo & Spallanzani*. Seu mais novo romance é *Ladrão de cadáveres*. A escritora, roteirista e dramaturga escreve obras policiais e é conhecida por esmiuçar o funcionamento do raciocínio criminoso.⁷

⁷ Disponível em:

http://www.flip.org.br/edicoes_antiores_2013.php?programacao=autores&nome=Patr%EDcia%20Melo&ano=2010>. Grifos nossos. Acesso em outubro de 2013.

Rubem Fonseca, segundo o discurso ventilado por sua fortuna crítica, recebe o mérito por trazer, principalmente com suas primeiras publicações, uma narrativa que, se comparada àquela que até então representava o panorama literário brasileiro, ganhou espaço e leitores por suas características irreverentes. Wilson Martins (1964), em texto publicado no jornal O Estado de S. Paulo sobre *Os prisioneiros* (1963), o primeiro livro de contos do escritor, afirma:

[...] há no sr. Rubem Fonseca, ainda incerta e obscura, mas perfeitamente sensível, uma nova filosofia de vida, talvez inexprimível e contraditória, mas, de qualquer forma, uma filosofia que o afastará para sempre, forçosamente, do conto “realista” em sua concepção tradicional. Ele conserva, entretanto, nessa literatura não-realista, a técnica realista que parece inseparável de toda grande ficção; é disso mesmo, creio eu, que se forma o universo estranho dos seus contos, nos quais o mundo real desvenda aspectos inesperados e os velhos demônios do homem parecem ressurgir de repente à consciência do leitor, como a vaga ameaça de perigos insuspeitados.

A coleira do cão (1991) e *Lúcia McCartney* (s/d) também colecionam resenhas e impressões favoráveis, corroborando com a concretização de uma estreita relação entre os textos do autor e uma consistente atmosfera de vigor. É bem verdade que Fonseca, nos primeiros anos como escritor, logrou vincular a violência e as agruras iminentes do ser humano – matérias que lhe são caras até sua produção recente – a formas outras que subvertem o conto tradicional.

Em “*** (Asteriscos)”, por exemplo, para explorar “Endereços”, uma peça de teatro que consiste na dramatização de um guia telefônico, Fonseca se utiliza de fragmentos referentes a diversos gêneros textuais: a nota de uma coluna de jornal, informando a decisão do diretor José Henrique de dirigir apenas essa primeira parte do que inicialmente seria uma trilogia; uma entrevista com esse diretor, na qual ele deprecia o público que frequenta o teatro; a aparição de José Henrique em um programa televisivo de auditório – e aqui o texto se divide em duas colunas que, de modo concomitante, tentam descrever o movimento das câmeras ao mesmo tempo em que a conversa do apresentador com o diretor se desenvolve; o relatório do censor, que, estranhando o conteúdo da peça, convoca José Henrique e, após travar um diálogo que é

descrito ao diretor no documento confidencial, decide por estipular a classificação etária de “Endereços” para maiores de 21 anos; e, por fim, trechos de uma crítica que, contrariando todas as declarações anteriores do diretor, define a montagem como ingênua e desprovida de imaginação – “é por isso que o teatro está morrendo” (1957, p. 106).

Ao aproximar a violência do instinto do homem, o que faz com que a manifestação dela independa de classe social e, portanto, não seja exclusividade daqueles que já nascem na periferia e têm um destino trágico pré-estabelecido, como tantas vezes se vê representado na contemporaneidade, Rubem Fonseca conta, ainda, com outro aspecto tratado brevemente no capítulo anterior: a trajetória da formação social do país. Se, por um lado, os desfavorecidos lançam mão de infrações em busca do que lhes é negado⁸, por outro, os abastados, do alto de suas realizações e posses, extrapolam os limites das leis, protegidos pela certeza da impunidade. Alfredo Bosi (1977, p. 26) inclui Fonseca, junto com Dalton Trevisan, em uma vertente literária por ele denominada “brutalista”, pela destreza que demonstram ter ao traduzir, no contexto social brasileiro vigente, a natureza conflitiva do homem:

O adjetivo caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos de 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e de retornos deliciados a Babel e a Bizâncio.

Como para dizer sobre essa literatura, reflexo das transformações de um país que condimenta um conservadorismo já há muito cultivado, Bosi cunha o termo “brutalista” em um texto sucinto – “Situações e formas do conto contemporâneo” tem 15 páginas – e que, a uma só vez, se lança a desvendar diversas outras tendências no gênero. O comentário analítico sobre as narrativas de Rubem Fonseca, embora abrangente, é conciso:

Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os

⁸ O exemplo que traduz melhor a situação é o conto *O cobrador* (1979).

"inocentes do Leblon" continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído.

Datada de 1974, a contribuição de Bosi aparece pouco mais de uma década após o surgimento de Fonseca nas letras; suas considerações, assim, estão pautadas nos primeiros trabalhos do escritor, mas o que poderia acarretar em uma restrição diacrônica mostrou-se pertinente até a produção atual do ficcionista⁹. É possível, ademais, acrescentar os universos que não os da burguesia carioca, também explorados na literatura fonsequiana. *Feliz ano novo* é uma narrativa em que vemos o escritor exercitando a perspectiva da margem por meio dos personagens economicamente marginalizados, que invadem uma festa de réveillon organizada por e para elementos da referida elite carioca.

Ainda que Dalcastagnè (2005, p. 96), sobre este conto, defenda que o autor acaba por apresentar “um modo de ver o contato entre o marginalizado e as elites – absolutamente vinculado ao olhar da classe média, apesar do narrador miserável”, acreditamos encontrar em Eagleton (2011, p. 18) a razão de ser de tal olhar. Segundo o teórico, ao tratar do conceito de ideologia, “as ideias dominantes de uma sociedade são as ideias da sua classe dominante”.

Os dizeres de Eagleton têm dupla função aqui, podendo ser utilizados para justificar os pensamentos e as ações do narrador - que pertence à parcela da população dominada, contaminada, desse modo, por ideias outras que não aquelas originadas na realidade em que vive – e, de maneira mais ampla, para que reflitamos sobre quem produz e a que público se destina a literatura sobre a qual nos debruçamos. Em um trecho final acerca das poucas linhas destinadas ao brutalismo na literatura brasileira, Bosi, além de se propor a identificar as influências dessa vertente, aproveita a ocasião para despertar a atenção justamente para esse ponto:

Essa literatura que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno, segue de perto modos de pensar e de dizer da crônica grotesca e do novo

⁹ As exceções se restringem às crônicas e à autobiografia *José* (2010).

jornalismo *yankee*. Daí os seus aspectos antiliterários que se querem, até, populares, mas que não sobrevivem fora de um sistema de atitudes que sela, hoje, a burguesia culta internacional.

O caráter antiliterário em questão é antes um artifício para se alcançar o efeito brutal característico das narrativas do que a simples abdicação de um estilo. Este, para Karl Erik Schollhammer (2008, p. 63), é

[...] enxuto, direto, comunicativo -, com temáticas do submundo carioca, no qual o escritor se apropriava não só das histórias e tragédias cotidianas, mas também de uma linguagem coloquial que resultava em uma inovação para seu ‘realismo marginal’.

O discurso embasado na objetividade que se atribui a Fonseca é, de fato, um divisor de águas na nossa literatura. A associação entre a temática da violência e uma linguagem ríspida capaz de tratar de modo direto uma sociedade brutal que, por conseguinte, agrega seres humanos desenvolvendo suas potenciais brutalidades é uma constante nas representações dessa natureza até os dias atuais. Não é a intenção deste trabalho mensurar o quanto o autor investiu em originalidade; em outra direção, novamente concordamos com Eagleton (2011, p. 19), quando da afirmação de que “entender literatura significa [...] entender todo o processo social do qual ela faz parte”.

Assim sendo e concatenando a defesa de Lukács (*apud* EAGLETON, 2001) sobre residir na forma o verdadeiro elemento social da literatura, creditamos ao reflexo da realidade que se pode imputar da linguagem fonsequiana o seu sucesso como fonte de influência para diversos autores – dentre eles, Patrícia Melo.

A relação de Patrícia Melo e Rubem Fonseca situa-se além do campo literário. Enquanto Melo cuidou de roteirizar, para uma adaptação cinematográfica, o romance *Bufo & Spallanzani*, de Fonseca, ele fez o mesmo com *O matador*, segunda narrativa publicada de Patrícia, levada às telonas com o título *O homem do ano*, sob a direção de José Henrique Fonseca.

Em 2008, com o lançamento de *Jonas, o copromanta* (2008), o diálogo entre as obras dos dois foi consolidado. Neste romance de Melo, o perturbado protagonista lê o conto “Copromancia”, de Rubem Fonseca, no qual o narrador acredita ter desenvolvido uma técnica de adivinhar o seu futuro por meio do formato de suas fezes. O conto em questão faz parte da obra *Secreções, excreções e desatinos* (2001), o que nos leva

novamente a um assunto tratado de forma sintética no primeiro capítulo: a busca, dentro do panorama da literatura contemporânea, por uma verossimilhança que se aproxime – aqui escatologicamente - do plano do real. Ao inserir aspectos que são, no nível dos leitores, de ordem fatural, o que se narra adquire um falso alibi crível. Isso se intensifica quando Jonas, o protagonista, praticante das mesmas técnicas descritas na referida narrativa de Fonseca, acredita que teve sua mente invadida pelo escritor e passa a persegui-lo.

Senhor Rubem, disse Darlete, esforçando-se para não usar todos os *tipo, rolou, é foda e caralho* que praticamente estavam colados a cada uma de suas frases, gostaria de lhe apresentar o Jonas, nosso funcionário do arquivo. Como todos aqui, ele é amante da literatura e adora os seus livros.

O escritor me olhou de um jeito simpático, dando-me um aperto de mão. Muito prazer, ele disse.

Os olhos de serpente e as sobrancelhas grossas, desgrenhadas, davam-lhe um aspecto demoníaco. (MELO, 2008, p. 51).

A transformação do escritor Rubem Fonseca em um personagem, para além de corroborar com essa verossimilhança, também decorre em um registro permanente sobre a relação entre o escritor e Melo. Desde que surgiu no mercado, em 1994, com *Acqua Toffana*, a autora vem sendo considerada uma fiel seguidora da literatura produzida por Fonseca, como podemos notar, dentre tantos textos, na apresentação que Dalcastagnè faz dela no artigo “Vozes femininas na novíssima literatura brasileira”:

Sem o aprofundamento psicológico ou a sensibilidade na descrição do ambiente social que fazem com que, por vezes, o policial se aproxime da chamada literatura “séria”, os livros de Melo se colocam como entretenimento ligeiro, na linha dos romances de Rubem Fonseca, de quem é discípula. (2001, p. 22).

Fonseca, por sua vez, foi apontado como uma espécie de padrinho literário de Patrícia, que teve sua estreia pela Companhia das Letras, a mesma editora responsável, na época, pela publicação dos livros do escritor.

Entretanto, a título de diferenciação, é imprescindível que atentemos para o fato de que, embora assine diversos romances, Fonseca se consagrou principalmente

exercitando sua escrita em outro gênero, o de contos; Melo, seguindo o caminho inverso, reúne em sua produção sete romances¹⁰, tendo lançado apenas no final de 2011 o seu primeiro livro de contos, *Escrevendo no escuro*.

Outro dado importante, concernente ao tema abordado no primeiro capítulo, mas reservado para este momento, que julgamos mais oportuno, é a abundância de antologias e volumes que se adiantam na tarefa de selecionar os escritores contemporâneos mais representativos. Nelson de Oliveira, por exemplo, se empenhou ao propor aquela que pretende cristalizar como a “Geração 90” (dividida em duas antologias, que recebem respectivamente os subtítulos *Os transgressores* e *Manuscritos de computador*). A polêmica advinda com esses lançamentos também deve tê-lo inspirado a publicar o livro *Geração 00*, apresentando, agora, suas apostas para os nomes de escritores em atividade durante a primeira década do século XXI que perdurarão.

Contos cruéis: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea e *Os cem melhores contos brasileiros do século*¹¹, mesmo que focados na reunião de textos, e não de autores, surgem com uma finalidade afim à de Oliveira. Nesses dois últimos casos, o interesse mercadológico pode ser comprovado pelos títulos, que se valem do uso de superlativos para conferir a ideia de uma seleção que encerra em si outras possibilidades de escolha e/ou critérios.

O mercado editorial desempenha as funções de causa e consequência no modo como novos autores são vistos; o fato de figurar em uma antologia que pretensamente se preocupou em julgar e estabelecer aqueles que possuem, por meio de suas obras, mérito o bastante para que se tornem alvo de pesquisas acadêmicas ou leitura obrigatória em escolas regulares, embora não confirme o êxito futuro, garante, ao menos, algum respeito no presente – sentimento que se desdobra em um maior contingente de leitores e assegura a venda de livros desses escritores.

Como parte da coleção “Folha explica”, Manuel da Costa Pinto lançou *Literatura brasileira hoje* (2005), apontando os principais nomes da poesia e da prosa produzidas nas últimas décadas em território nacional. O ponto positivo diz respeito à

¹⁰ Acqua Toffana (1994) é composta por duas novelas e, ao final da segunda, há a constatação de que elas estão ligadas sendo, de certo modo, complementares. No entanto, em decorrência da divergência quanto à sua classificação, optou-se por não considerá-la pertencente ao gênero romance.

¹¹ O projeto ainda inclui a publicação de *Os cem melhores poemas brasileiros do século* e *As cem melhores crônicas brasileiras do século*.

sobriedade com que o autor enxerga a obra de Rubem Fonseca, dividindo-a entre os dois principais gêneros pelos quais o escritor transita:

Nos contos, a ação sintética, a frase cortada, os diálogos velozes, a gíria marginal e a seca intervenção dos narradores criam uma objetividade radical, que expõe na dureza da sintaxe a rispidez das tensões sociais. [...]

Nos romances, ao contrário, Rubem Fonseca estabelece uma relação de empatia com suas personagens e com o mundo da criminalidade, criando protagonistas que migram de um livro para outro. [...] Vilões e heróis carregam a ambigüidade moral e a aura de mistério dos detetives do romance *noir* norte-americano: são ao mesmo tempo angustiados e pragmáticos, frios porém sofisticados (*experts* em óperas, cinema, charutos etc.). (pp. 90-91).

Como veremos em um momento posterior desta dissertação, as características atribuídas à produção fonssequiana acima consistem em especificidades com potencial para afastá-la dos textos de Patrícia Melo. E se Manuel da Costa Pinto logrou sintetizar o trabalho de Fonseca sem generalizá-lo com base em rótulos que cercam os livros do autor, em contrapartida acabou por cometer esse erro ao afirmar, no parágrafo final de sua síntese bibliográfica, que “[...] seus romances abriram um viés mais popular, representado pelos enredos policiais de Patrícia Melo (*O matador*) ou pela série de histórias do delegado Espinosa (personagem dos livros de Luis Alfredo Garcia-Roza)” (p. 92).

A atmosfera policial que paira sobre as sínteses feitas da obra de Melo é o assunto do nosso próximo item. Antes, para encerrar a questão debatida nesta primeira parte, reafirmamos a relevância do intrínseco jogo entre obra e mercado editorial. Torna-se conveniente, a partir do momento em que se observa através de tal perspectiva, vincular as narrativas da escritora às de Fonseca. Segundo Tânia Pellegrini (1999):

[...] o conhecido é o mais famoso e, portanto, tem mais sucesso. Estabelece-se, assim, uma espécie de ‘marca literária’, que funciona como garantia; conquista a confiança como um produto que se consegue impor, bom-bril, gillete, danone, paulo-coelho ou rubem-fonseca: ‘mais um Rubem Fonseca’, ‘o novo Paulo Coelho’, em que o

termo ‘novo’ pode não significar necessariamente novidade, apenas ‘mais um’. (p. 173).

2.1. Revisitando a obra

Para que possamos compreender melhor as impressões conferidas às narrativas de Patrícia Melo por parte da crítica e dos jornalistas culturais, uma vez que já apresentamos as primeiras noções que pairam nesses discursos, rapidamente iremos discorrer sobre o trajeto da autora nas letras.

Acqua Toffana (1994), sua estreia literária, traz demarcado o tom brutalista das duas novelas que apresenta logo no texto de quarta capa: “Sangue. Violência. Sexo. O crime como paixão que liga indissolavelmente o assassino e sua vítima. Patrícia Melo se embrenha pelo labirinto negro da mente criminosa e do seu refinamento em arte impecável: a morte *brutal* como exercício hábil de um talento”.

Considerando o livro um produto dotado de expectativas de venda no contexto do mercado editorial, a lógica exposta por Pellegrini no trecho acima referido pode funcionar como a chave de entendimento para apresentação do primeiro trabalho de Melo, em uma tentativa de exaltar aspectos do texto que facilmente se inserem em uma literatura vendável e consagrada.

Um ano após o lançamento do primeiro livro, é publicado o romance *O matador* (1995), protagonizado por Maiquel, um cidadão comum até cometer o primeiro assassinato e desencadear todas as peripécias que envolvem a trama. A narrativa, quando comparada às novelas anteriores da autora, não mais sofre a influência direta da linguagem cinematográfica – formalizada nestas com referências a filmes; todavia, confirma a força imagética que conduz os textos de Patrícia Melo:

Mesas com toalhas brancas. Casais. Um pequeno palco, um homem cantando se você pensa que meu coração é de papel, não vá pensando, pois não é. Eles estão olhando para a gente, todas as pessoas estão olhando para a gente, eu pareço um cachorro, foda-se, não estou nem aí, eu tenho dinheiro, dinheiro que o dr. Carvalho me deu. (MELO, 1995, p. 86).

Em 1998, *Elogio da mentira* chega às livrarias trazendo a trajetória de José Guber, que escrevia livros por encomenda para coleções populares. Embora a trama foque em seu envolvimento com Fúlvia – uma bióloga casada e com interesses escusos que testará os limites do protagonista –, seu propósito recai na intertextualidade estabelecida com os grandes clássicos da literatura universal. Guber, nas narrativas que escrevia, reescrevia obras canônicas, de forma a adaptar o enredo e a linguagem para um público popular:

Agora escuta aqui, Guber. Vou ler a bobajada que você escreveu: ‘Temos aqui uma velha agiota, caduca e inútil. Se Ígor, o estudante miserável, matá-la, poderá roubar-lhe o dinheiro e fazer algo útil para a sociedade. Como analisar tal atitude? É um crime apenas? Ígor, com o dinheiro da velha, poderá estudar, se transformar num filósofo, um pensador, criar, revolucionar. A velha, já disse, é um pedaço de carne inútil [...] Que falta ela fará para a sociedade? Nenhuma, é certo. [...] Sim, Ígor cometerá o crime. [...] Ígor escapa. E então começa sua tortura. Remorso e arrependimento’. (MELO, 1998, p. 38).

Após se debruçar sobre o papel e o valor da literatura, a autora lança *Inferno* (2000), seu único romance escrito em primeira pessoa e que lhe valeu o Prêmio Jabuti. O livro, que conta a ascensão de Reizinho no fictício morro do Berimbau, será discutido no capítulo a seguir, quando abordaremos alguns de seus elementos mais relevantes.

Valsa Negra (2002), narrado por um maestro que passa por um processo de transformação de valores e reage com autoritarismo perante as situações em que se sente inseguro, afasta-se do espaço marginalizado para, opostamente, povoar o enredo com personagens privilegiados do ponto de vista social.

A violência que se pratica não é explícita ou cabal como em *Inferno*, mas também é um fator constituinte do romance. A trama deixa para trás a realidade dos marginalizados. A busca pelo dinheiro cede espaço aos conflitos interiores de um maestro. O que a narrativa perde em ação, quando comparada às outras obras de Melo, ganha em densidade psicológica. Aqui, a influência dos roteiros também não aparece de forma tão evidenciada na estrutura do texto – como defende a própria autora em entrevista realizada por Cassiano Elek Machado para o jornal Folha de S. Paulo, em 2003. O romance, todavia, conserva a fluidez característica dos textos da escritora:

‘É só por um tempo’, insistiu Marie. ‘Prometo.’

‘Eles gostam dessa confusão’, insisti.

‘Eles quem?’

‘Eles’, respondi.

‘Eles. Claro. Os pobres. A choldra, não é? Eles, a plebe, como você diz. O populacho. A patuleia.’

Enraivecida, Marie afirmou que a ‘choldra era a única coisa boa no país’, e que, ‘aliás’, ela ‘odiava’ essa minha mania de aludir aos ‘mais simples’, que o fato de eu usar a palavra *choldra* mostrava o quanto desprezava ‘as pessoas’ [...] (MELO, 2002, p. 126, grifo da autora).

A escolha do trecho, ademais de exemplificar o discurso direto – inclusive no sentido metafórico –, tem aqui outro propósito. A relação de poder entre as classes, denotada no desprezo que o maestro demonstra para a população economicamente menos favorecida, tema já explorado a fundo em *Inferno*, deixa entrever outro ponto sempre retomado nos trabalhos da escritora: a problemática e desigual constituição da sociedade brasileira.

O romance que se segue, *Mundo perdido* (2006), tem o mesmo narrador de *O matador* (1995), Máiquel. Enquanto foge da polícia pelos crimes cometidos, e ao mesmo tempo busca encontrar a filha e a ex-mulher, agora casada com um pastor, o protagonista impregna o texto com a visão que tem de seus compatriotas e do país onde vive. Logo no primeiro capítulo, por exemplo:

No Brasil, ele dizia, não é nenhuma vergonha ter uma ordem de prisão contra você. Tanto faz, pobre, rico, branco, os caras lá em cima, digo, ministro, vereador, bambambã, todo mundo tem. Brasileiro é assim, escroto mesmo. Faz parte da nossa cultura roubar, sacanear. (MELO, 2006, p. 9).

Esse juízo de valor retorna em vários momentos da narrativa: “Agora faço minhas tramoias, como todo mundo. Aqui no Brasil, se você quer ser alguma coisa na vida, tem que roubar, tem que ser ladrão. Todo mundo rouba” (ibidem, p. 106). Digressões dessa natureza, que martelam na mente de Máiquel durante a fuga que empreende pelo país, poderiam ser consideradas apenas reprodução do senso comum. No entanto, há que se recordar de que o protagonista é um transgressor, e se coloca

como tal. É na impunidade que ele encontra sua redenção: “Levei um tempo para ser um nada novamente e para aprender que o Brasil é um imenso buraco, ninguém te acha se você não quiser. Ninguém te vê, essa é a verdade. Você pode sair. Só precisa esperar eles te esquecerem. E nem demora muito” (ibidem, p. 56).

Dois anos depois, *Jonas, o copromanta* (2008) é lançado. O romance, como vimos no início deste capítulo, funciona como uma espécie de homenagem à literatura produzida por Rubem Fonseca. Mesmo com a influência supervalorizada das obras de Fonseca sobre as de Melo, o livro não foi bem recebido pela crítica. Para além do propósito de estabelecer a intertextualidade, a narrativa também mergulha na metalinguagem: “Por que, assim como eu, ele não usava reticências nem ponto-e-vírgula? Por acaso concordaria que essa espécie de pontuação não é coisa de escritor de verdade? O que achava da afirmação ‘Deus dá crases a quem não tem frases’, de Ferreira Gullar?” (MELO, 2008, p. 53). *Jonas, o copromanta* foi o último título de Patrícia Melo que saiu pela editora Companhia das Letras.

O ano de 2010 marcou a estreia da autora na editora Rocco. *Ladrão de cadáveres* é um romance ambientado, centralmente, em Corumbá, Mato Grosso do Sul. No enredo, um jovem encontra o corpo do filho de um rico casal que cria gado na região. Valendo-se do desespero da família, começa a chantageá-la e desenvolve um plano de extorsão. Uma vez mais, o narrador-protagonista tem seu discurso construído de modo a revelar uma visão degradada da sociedade e suas já conhecidas mazelas:

O repórter diz: trinta e três mil jovens vão morrer assassinados nos próximos quatro anos. Imagino um policial abrindo fogo contra eles. Os pretos. Executados pelas costas, imagino. Os pobres. Vejo a massa encefálica grudada na parede onde ocorre a matança. E as bordas do ferimento. O repórter diz: os mortos, seguindo as estatísticas, serão negros e pardos. Alguém terá que lavar as calçadas, eu penso. (MELO, 2010, p. 13).

Por fim, em 2011, o primeiro livro de contos da escritora chega às livrarias. *Escrevendo no escuro* reúne narrativas curtas que Patrícia vinha desenvolvendo há anos – duas delas já haviam sido publicadas; é o caso de “Síndrome do pânico” e “Depilação holandesa”. A linguagem continua objetiva e a crueldade e a violência, marcas consolidadas em suas obras, estão presentes, embora sem o mesmo impacto que causam

nos romances. É relevante notar que, dentre os 14 contos, apenas três são narrados por mulheres e somente outros três têm um narrador em terceira pessoa.

2.1. Em busca de pistas

O principal parecer crítico que ronda, como lugar-comum, a produção de Patrícia Melo, conforme afirmamos acima, refere-se à imagem de que sua obra é composta por narrativas policiais. Sobre o assunto, em entrevista concedida para a *Folha de S. Paulo* em 2003, a escritora já dizia não vincular seu trabalho a esse gênero:

Folha - A revista "Time" fez há quatro anos um mapa das lideranças do próximo milênio na América Latina e incluiu você, que era chamada ali de uma autora de romances policiais que abriram as portas para a literatura pop. O que você acha de ser chamada de uma autora pop?

Melo - Acho que o rótulo pop tem muita relação com minha ligação com o cinema. Minha literatura é bem imagética e tem um ritmo narrativo bastante vertiginoso. Quanto ao romance policial, eu acho que é incompreensão da crítica literária no Brasil. O romance policial sempre precisou da cidade para existir. Surge de patologias urbanas, como a violência, a diferença social, a fome. O Brasil só foi ter uma realidade urbana tardiamente, depois dos anos 60. Não temos tradição de romance policial. Assim, qualquer escritor que trate de patologias urbanas e que adote a questão da violência é automaticamente rotulado como policial. Não me considero nem pop nem escritora policial.

A reflexão que Melo fez sobre sua própria obra, no entanto, não foi o suficiente para promover a dissociação desta com as narrativas policiais. Walnice Nogueira Galvão faz uma única referência à escritora no estudo *Musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil* (2005, p. 48), afirmando que ela, “com a série *Acqua Toffana* (1994), *O matador* (1995), *Elogio da mentira* (1998), *Inferno* (2000), *Valsa Negra* (2002), [...] especializou-se no romance policial”.

Por romance policial, o máximo que podemos inferir, dentro do contexto ao qual nos debruçamos, é a alusão a uma narrativa urbana e com presença da violência. Na ausência de uma concepção mais ampla apresentada por Galvão, partimos de um ensaio

de Ricardo Piglia, presente no livro *O último leitor* (2006), para uma tentativa de compreender como esse gênero se define:

A chave é que Poe inventou uma nova figura e assim inventou um gênero. A invenção do detetive é a chave do gênero.

Borges observou várias vezes (especialmente em seu debate com Caillois na revista *Sur*, em 1942) que o detetive é a chave formal do relato policial. [...]

O detetive encarna a tradição da investigação que até aquele momento circulava por figuras e registros variados. A rede complexa e a própria história dessa função investigativa agora se cristaliza nele. (p. 76).

Se tomássemos as ideias de Piglia – que, por extensão, nada mais são do que a validação das ideias de Jorge Luis Borges –, já teríamos indícios suficientes para afastarmos os romances de Melo daquele denominado gênero policial. Isso porque, neles, a figura do detetive, fundamental para a estrutura dos textos dessa natureza, quando aparece, não costuma assumir função notória.

Ao mesmo tempo, o ensaio traz conceitos que têm como ponto de partida as configurações tradicionais do gênero. Para não recorrermos em um anacronismo teórico, então, buscamos outros estudos sobre a narrativa policial. Sandra Lúcia Reimão (1983), em um trabalho didático, remonta desde o surgimento desse gênero na Europa do século XIX – e aqui parece haver uma unanimidade quanto à imprescindível contribuição de Edgar Allan Poe – até a sua chegada aos Estados Unidos, onde sofreu significativas transformações, dando origem ao que a autora designa como “romance negro¹²”.

Não obstante pareça o contrário, uma história de detetive, como também é conhecida grande parte das obras do gênero, de acordo com P. D. James (2012, p. 15), “se distingue tanto do romance padrão como dos romances de crime em geral por sua estrutura altamente organizada e suas convenções estabelecidas”. A escritora, nesse trabalho que sistematiza os princípios que permeiam a estrutura de sua popular produção ficcional, exemplifica ironicamente, com as regras publicadas por Ronald Knox, a seriedade com a qual os acadêmicos e autores do romance policial encaravam-no. São elas:

¹² *Romance negro e outras histórias* é o título de um livro de contos de Rubem Fonseca, lançado em 1992.

O criminoso deve ser mencionado na primeira parte da narrativa, mas não deve ser ninguém cujos pensamentos o leitor teve oportunidade de acompanhar. Nenhum agente sobrenatural é admitido. Não deve haver mais de um quarto ou passagem secretos. Nenhum veneno ainda desconhecido deve ser usado ou, de fato, qualquer aparelho que exija uma longa explicação científica. Nenhum chinês deve fazer parte da história. Nenhum acaso deve auxiliar o detetive, assim como ele não deve possuir uma intuição inexplicável. O próprio detetive não pode cometer o crime ou contar com qualquer pista que não tenha sido imediatamente apresentada ao leitor. O amigo bobo do detetive, o Watson, deve ser ligeiramente, mas não mais que ligeiramente, menos inteligente que o leitor médio e seus pensamentos não devem ser ocultados. E, por fim, irmãos gêmeos ou sócias em geral não devem aparecer, a menos que o leitor tenha sido devidamente preparado para eles. (2012, p. 54).

James esclarece o quanto essas regras, que datam dos anos 1930, limitam os horizontes criativos dentro do gênero, motivo que fez com que algumas delas fossem quebradas. Excetuando-se tais casos, ainda verificamos um excesso de paradigmas norteando as narrativas com detetives. É nessa medida que o romance negro, atribuído a Dashiell Hammett, representa uma nova direção.

Há um parcial abandono da racionalidade, que cede espaço a um detetive – no caso de Hammett, o famoso é Sam Spade – mais humano, sendo passível de cometer erros. Segundo Reimão (1983, p. 62), “utilizando o mundo do crime como metáfora da sociedade em geral, Hammett vai denunciando a falência das instituições burguesas, a corrupção, o egoísmo, a falsa moralidade etc”. A consciência social como aspecto do gênero policial não deve ser encarada, entretanto, enquanto fator determinante da narrativa; embora para esta seja enriquecedor se aproximar da realidade em que se circunscreve, o que atrai o leitor continua residindo nas peripécias marcadamente imprevisíveis e construídas com base em um crime ou enigma a ser solucionado.

Com base nessas considerações, apontaremos, a seguir, o conjunto de motivos que acreditamos contribuir para o estigma de escritora de romances policiais que acompanha Patrícia Melo. O primeiro deles associa-se, grosso modo, às comparações entre a sua produção e a de Fonseca. Isso porque, na última, de fato, comprova-se a coexistência de trabalhos que podem ser enquadrados nesse gênero; se não em sua

totalidade, ao menos em pontos predominantes, como o da criação de Mandrake, detetive que circula em diversas narrativas, como em “O caso de F.A.”, em *Mandrake – A bíblia e a bengala*, no romance *A grande arte* e em um conto homônimo, no qual há até uma passagem que brinca com as situações envolvendo enigmas, tão peculiares dos enredos policiais: “tem mordomo na história, já sei quem é o assassino. Mas Berta não achou graça [...]” (1989, p. 79).

A partir de seu desempenho detetivesco neste livro, Pellegrini (1999, p. 98) define que “nos passos de Mandrake, Fonseca vai revelando, sem nenhuma compaixão, escondida pela arquitetura antiga e mal conservada, pelas paredes sujas e esburacadas, uma paisagem humana grotesca e obscena em sua miséria”. A autora também sustenta que a constituição dos textos policiais do escritor se assemelha mais ao modelo americano – ao romance negro, portanto -, preocupado tanto em esclarecer os nós narrativos quanto em responder à questão “por que matou?” (ibidem, p. 92).

O segundo motivo responsável por corroborar a ideia de que Melo produz textos do gênero em questão encontra-se em sua obra de estreia: *Acqua Toffana*. Na primeira das duas novelas que compõem o livro, o delegado assume um lugar de destaque, ao tentar ser convencido pela protagonista de que o marido dela é responsável pelos assassinatos em série de algumas mulheres. Há, como pano de fundo, um criminoso a ser desmascarado.

No entanto, o que poderia ser considerado um enigma funcionando como o motor da narrativa é apenas o episódio sintomático que compactua com o leitor para que ele desperte a atenção no que concerne à problemática desarmonia estabelecida entre tal protagonista e a urbanização que a sufoca. Seu comportamento de introspecção perante o meio no qual se insere é o motivo condutor da narrativa, conforme se depreende do trecho a seguir, retirado do segundo capítulo (o primeiro revela um pesadelo em que um homem armado logra invadir a residência da personagem; trata-se, também, de outro indício do temor desmedido experimentado por ela):

Tranquei as portas da sala, cozinha, corredor e banheiro. Meu quarto não é seguro, coloco móveis para reforçar a barreira que me separa do resto da casa. O telefone está bem ao meu lado, polícia 190. A viatura, eu sei, não vai chegar a tempo. Posso ser assassinada. Estuprada. Esfaqueada. Estrangulada.

Odeio o barulho de uma casa vazia. Paz fabricada. Sempre achei o silêncio um mau presságio, ato subversivo de forças malignas. (1994, p. 10).

Há, em *Acqua Toffana*, como já dissemos, elementos estruturantes do gênero policial; o que não é o suficiente, todavia, para que o primeiro trabalho de Melo seja inserido nessa categoria. Ainda que sejam relativizadas as fronteiras estabelecidas pela crítica a fim de balizar as narrativas dessa ordem, é preciso não ignorar aquilo que cada texto nos diz. No caso em pauta, o foco prescinde de um enigma em detrimento da construção da protagonista – ou de sua destruição, se olharmos sob o viés do enredo –, refém do medo que a realidade externa ao seu apartamento lhe inflige.

Podemos nos valer desse mesmo princípio acima – a necessidade de enxergarmos as peculiaridades e intenções de cada narrativa – para propor a solução do terceiro e último motivo que julgamos contribuir para o impasse entre a produção de Patrícia Melo e a sua classificação no rol das obras policiais. O romance negro, fruto norte-americano do gênero, tal como verificamos, é permeado pela crítica social, que de certa maneira se reflete no crime e em sua resolução. Esse olhar engajado, portanto, está condicionado à ação. O surgimento, no gênero, de uma consciência que aponta os defeitos de uma sociedade veio apenas somar, e não substituir, a cadeia de peripécias na qual o leitor se envolve em busca de esclarecer racionalmente aquilo que lhe é omitido até o desfecho.

Os romances de Melo, com exceção de *Inferno* (2001), têm protagonistas que narram a própria história. Em *O matador* (1995), Máiquel conta sua transformação de cidadão comum em assassino; já em *Mundo perdido* (2006), o mesmo personagem retorna para nos mostrar sua fuga, ao mesmo tempo em que procura por sua filha. Em *Elogio da mentira* (1998), José tem um envolvimento amoroso com uma bióloga que, junto com ele, planeja a morte do marido. *Valsa Negra* (2002), por sua vez, tem como narrador o maestro de uma orquestra em São Paulo que expõe o seu relacionamento com Marie, que de modo gradativo se torna um obsessivo jogo de poder. *Ladrão de cadáveres* (2010), por fim, dá voz a um protagonista que encontra o cadáver de um jovem pertencente a uma tradicional família de criadores de gado e se aproveita do desespero gerado pela ausência desse corpo para planejar uma forma de extorsão.

Em um parágrafo conseguimos sintetizar os enredos desses romances, sem que se identifique nenhum enigma. Mesmo *Inferno*, narrado em terceira pessoa, tem uma

narrativa que não omite – quase – nada do leitor. Fica evidente, dessa maneira, que a intenção de Melo não é exercitar sua racionalidade e obrigar o leitor a exercitar a dele com base em uma diegese labiríntica. Isso não consiste em afirmar que a autora se isenta de prender a atenção daqueles que fruem sua literatura; apenas que as ferramentas usadas para tanto, como se verá nos próximos capítulos, são outras. Ao menos por enquanto. Em uma pequena entrevista que concedeu para a revista *Veja*, por conta do lançamento de *Ladrão de cadáveres*, Melo declarou:

[...] ando pensando em criar um detetive. Desde que lancei *Acqua Toffana* fui rotulada de ‘escritora de romances policiais’, embora na minha literatura não haja mistério, detetives nem investigações policiais. Acho que pode ser divertido. E assim, vou poder fazer jus a minha fama.

Essa ideia parece estar prestes a se concretizar. Entre os dias 19 e 22 de setembro de 2013, São Paulo sediou a primeira edição do evento “Pauliceia Literária”, organizado pela AASP (Associação dos Advogados de São Paulo) e com curadoria de Christina Baum. No primeiro ano do evento, Patrícia Melo foi homenageada pelo conjunto da obra. Segundo o diretor cultural da AASP, Luís Carlos Moro, a escolha se deu porque “seus personagens têm uma riqueza psíquica fantástica e ela lida com a mente do criminoso e com a figura do crime, e não há nada mais vinculado à advocacia do que a figura do crime”¹³.

Na reportagem, assinada por Maria Fernanda Rodrigues, Patrícia Melo é apresentada como “uma das principais autoras brasileiras do gênero policial”. Se até aqui essa denominação poderia causar desconforto para Melo, tudo indica que o rótulo, em breve, fará mais sentido. Isso porque, durante sua participação na mesa de abertura do evento, Melo encerrou sua fala informando que está previsto, para o início de 2014, o seu primeiro romance policial – uma narrativa para a qual ela se debruçou verdadeiramente sobre o gênero durante o processo de criação.

2.3. Fortuna crítica

¹³ A declaração foi publicada na edição de 10 de abril de 2013 do jornal *O Estado de S. Paulo*.

Por fortuna crítica, é importante ressaltar, foram considerados aqui não somente os estudos acadêmicos que tiveram como objeto a obra da autora, mas ainda os textos do que se conhece como jornalismo cultural, isto é, resenhas, textos de divulgação e as primeiras impressões publicadas em revistas e jornais, geralmente quando do lançamento dos livros da escritora.

Dentre todo o conjunto de ocorrências que encontramos, destaca-se a contribuição de Lúcia Osana Zolin para a construção dessa fortuna crítica de Patrícia Melo. Os seus estudos são vários e contemplam uma abordagem por meio da perspectiva do gênero e da representação. Zolin, ademais de apontar para a tendência de Melo em criar narradores masculinos, também identifica a força e o desempenho de algumas personagens femininas nas narrativas da escritora, afirmando, especificamente sobre *Inferno*, que

O modo de construção dessas figuras femininas, tão diferentes das mulheres emblemáticas da literatura de autoria feminina dada ao público a partir da segunda metade do século passado, intensamente envolvidas com as questões de gênero, construídas como contestadoras da supremacia da ideologia patriarcal calcada, sobretudo, na dominação masculina e na opressão feminina, vai ao encontro de determinadas discussões contemporâneas acerca dos rumos do feminismo, como aquela empreendida por Elizabeth Badinter [...] A teórica francesa chama de ‘rumo equivocado’ certa tendência do feminismo contemporâneo de se centrar, numa espécie de retrocesso, no tema da eterna opressão feminina, em que a mulher é vitimizada [...] (ZOLIN, 2001, p. 80).

O desenvolvimento de narradores masculinos serve como tema de um estudo de Messa (1999, p. 200), que observa os três primeiros livros publicados de Patrícia e identifica, na voz dos protagonistas, a adoção de “valores machistas, sexistas e, latentemente, misóginos”. Na conclusão do trabalho, considerando-se a autoria feminina e constatando a incorporação proposital de princípios alheios, o autor defende que:

[...] a dicção masculina-homicida se estabelece a partir de uma transferência de impressões do universo feminino sobre o masculino. Quando o narrador refere-se às mulheres como seres desprezíveis, é a

instância feminina que registra e fotografa a perspectiva de um mundo masculino, heterossexual e machista. (p. 201).

Outras produções acadêmicas levantadas apontam para outro aspecto que igualmente se mostra acentuado na obra de Melo; trata-se da presença de temáticas decorrentes da urbanização, em especial a conseqüente violência advinda dela. Souza (s/d, p. 152) escreveu um artigo intitulado “A conjugação do verbo odiar em ‘O matador’, de Patrícia Melo”, no qual defende que “o romance não parece oferecer saída para os personagens que vivem ‘do lado de lá’, mas proporciona como reflexão a possibilidade do leitor, como cidadão preocupado e conscientizado, pensar na forma como participa no e para o mundo das desigualdades sociais”.

A um resultado semelhante chegaram Welfer e Rodrigues (2009, p. 128) na análise realizada sobre *Inferno*:

Trata-se, portanto, de uma narrativa que instiga a reflexão crítica sobre os conflitos socioculturais da atualidade, enfocando, a partir do microcosmo de uma favela carioca, dilemas e tragédias cotidianas. Dilemas de sujeitos reais que também se deparam com a questão da fragmentação da identidade, uma vez que precisam exercer diferentes papéis para poderem se adequar às exigências dessa sociedade consumista.

Considerando esses apontamentos pertinentes e reconhecendo o exercício do senso crítico desempenhado para criá-los, há que se ponderar, todavia, a ausência de um olhar que se volte, também, para a forma construída pela escritora em suas obras. Concordamos com a afirmação de Candido (2000) que consiste em defender a dependência, para construção e caracterização na literatura, como fenômeno de civilização, do entrelaçamento de vários fatores sociais. Indo além, o autor sinaliza o intrínseco movimento entre conteúdo e forma: “tanto quanto os valores, as técnicas de comunicação de que a sociedade dispõe influem na obra, sobretudo na forma, e, através dela, nas suas possibilidades de atuação no meio” (p. 32). É nesse sentido que avaliamos os estudos da obra de Melo que enveredam pelo campo sociológico, embora não dispensáveis, limitados; em um texto literário, tão importante quanto o que se diz, é entender como se diz.

Encerrando o levantamento acadêmico concernente às produções de Patrícia Melo, aludimos a um estudo de literatura comparada que analisa o romance *O matador* e a sua adaptação fílmica, “O homem do ano”. Para esse trabalho, Rodolfo (2010) aponta os principais aspectos que servem como sustentação da narrativa e observa como estes foram transpostos para uma nova linguagem. Mais do que identificar os elementos de atualização – ou seja, aquilo que, no filme, aparece de modo distinto da narrativa escrita –, como a fusão das personagens Cledir e Arlete, que dão origem a uma nova Cledir, o autor procura compreender os motivos para que essas mudanças tenham acontecido, justificando que “interessa mais a manutenção e a permanência da essência do discurso oriundo da obra original como manifestação e garantia de sobrevivência de algo imanente ao texto primeiro” (p. 111).

Menos esclarecidas são as resenhas e críticas dos livros de Melo publicadas na imprensa brasileira. Começemos pela mais incisiva e desaprovadora, publicada por Alcir Pécora na Folha de S. Paulo (2008), na ocasião do lançamento de *Jonas, o copromanta*. Antes, introduzimos aqui um dado significativo na produção da escritora: a intertextualidade como recurso recorrente de alguns dos seus trabalhos. A primeira novela de *Acqua Toffana* (1994), por exemplo, é narrada por uma mulher que passa a maior parte do tempo trancada em seu quarto, em frente à televisão. Seu discurso é pontuado, então, pela citação de diversos filmes¹⁴ que remetem à ação ou aos pensamentos que ela compartilha com o leitor:

Plein soleil. França/ Itália, 1960. 15h30. Toca o telefone. Rubão atende, fala baixo para eu não ouvir. Coloca o fone no gancho e me avisa que vai para a emissora mais cedo, deu merda no programa da editora na noite anterior. Eram 15h30, doutor Otávio. A esposa industrial segue seu marido até a rua Clélia, na Lapa. (p. 25).

Já em *Elogio da mentira* (2012), a intertextualidade é estabelecida em relação a clássicos da literatura universal. O protagonista trabalha como escritor de uma editora que publica livros baratos destinados a um público-alvo abrangente, pouco instruído e que procura por histórias capazes de entretê-lo através de uma linguagem simples.

¹⁴ A constante referência a esses títulos – são mais de quinze em pouco mais de cinquenta páginas, sendo que nenhum deles pertence a uma produção nacional – reforça a ideia de Pellegrini (1999) sobre a força imagética exercida na literatura brasileira contemporânea.

Aproveitando-se do fato de que o dono da editora tampouco tem interesse na qualidade dos textos que publica, mas antes da capacidade de faturamento deles, o protagonista se abstém de criar histórias e passa a parodiar grandes nomes da literatura, como Dostoievski.

Por fim, *Jonas, o copromanta* (2008) traça uma intertextualidade que se liga diretamente a um conto de Fonseca, conforme já destacamos. O romance de Melo funciona como uma espécie de metonímia da produção fonsequiana, uma vez que através de “Copromancia” se pode inferir uma gama de marcas que acompanham as narrativas do escritor; a própria escatologia, escancarada no conto e desenvolvida por Patrícia Melo no romance, é o registro de uma fase de Rubem Fonseca. Uma fase não muito bem sucedida no julgamento de Pécora (2008), no entanto:

Mas se o próprio mestre não se saiu muito bem em suas narrativas - que se esforçam inutilmente para: 1) ser chocantes, quando sabidamente mais chocante que qualquer uma delas é o noticiário dos telejornais ou os cadernos de desenho dos alunos de ciclo básico, na periferia das grandes cidades; 2) encontrar algum hálito de vida menos ralo no cerne do bizarro e do escandaloso, que é o mesmo que esperar a excitação na evidência da impotência-, seria preciso um verdadeiro milagre para que a discípula vencesse onde ele foi batido. Milagres, contudo, são raros. Não admira que não tenham interferido no equívoco cabal em que resultou o livro, do início ao fim.

O ponto de partida da crítica de Pécora centra-se em Fonseca e chega até Melo, responsabilizada por ter escrito um romance “tedioso”. Embora durante todo o texto ambos os escritores estejam intimamente associados, ao final dele Pécora arremata afirmando que “resta a esperança de que, após o exercício de catarse, Patrícia Melo libere Rubem Fonseca para os seus próprios livros”. Talvez pela brevidade do texto – infelizmente, longo o suficiente para que os leitores sejam informados do final da história –, Pécora consegue mostrar que a fórmula usada pela autora não funciona, sem, contudo, explorar outros aspectos do romance que, no conjunto, parecem ter mais a dizer¹⁵. A julgar pela repercussão, todavia, *Jonas, o copromanta* é um livro que passou

¹⁵ A apropriação de um conto e a sua transposição para o romance, gênero no qual a autora se sente mais confortável; a ficcionalização de Rubem Fonseca, bem como uma revisão de parte da sua obra, o que serve como uma homenagem; e, as passagens metalinguísticas que permeiam a narrativa, por exemplo.

quase despercebido pelo público e pela crítica – e isso pode ou não ter influenciado a saída de Patrícia Melo da Companhia das Letras, já que foi seu último livro lançado pela editora, responsável por publicar todos os anteriores.

Inferno (2000), por outro lado, angariou diversas resenhas e dividiu opiniões. Se na revista *IstoÉ Gente* (s/d) Alessandro Gianinni critica, no romance, o fato de que “Patrícia se interessa menos pela trajetória do personagem do que pela rede de intrigas que se forma em torno do tráfico. Quer apontar a decadência ética dessa atividade e tudo que gira em torno dela. Fica difícil deixar isso claro”, Carlos Graeib, em texto publicado na revista *Veja* (ed. 1688), acredita que *Inferno* é uma redenção para a escritora. E acrescenta que a obra

[...] reafirma que ela tem talento. Patrícia explora um assunto que o carioca Paulo Lins teve o mérito de trazer à tona na ficção brasileira: as "neofavelas" do Rio de Janeiro, que não são mais habitadas pelos veneráveis malandros de outrora, e sim por traficantes de drogas armados até os dentes. *Inferno* acompanha a trajetória de Reizinho, uma criança do morro que vai galgando degraus na hierarquia do tráfico. Mas muitos outros personagens contribuem para que um painel social bastante amplo seja traçado: funkeiros, policiais, evangélicos, prostitutas e assim por diante. Patrícia se mostra afiada ao lidar com detalhes como vestuário ou gostos musicais, que ajudam a compor um personagem. Quanto à narrativa, tem andamento acelerado, e realmente segura o leitor.

Graeib, não obstante, também aponta os problemas que enxerga no romance, como o uso exagerado de onomatopeias – valorizado, de modo divergente, por Bastos (2001, p. X), que afirma que elas “cadenciam os segmentos constitutivos da frase, que se alonga e engloba elementos heterogêneos, em movimento que, ao invés de baixar a curva da atenção, amplia o interesse” –, e outros sobre os quais nos deteremos no próximo capítulo. Para concluir este, optamos por uma resenha do livro mais recente de Melo, *Escrevendo no escuro* (2011), que reúne 14 contos e marca a sua estreia no gênero. Publicado no caderno Rascunho, um suplemento literário mensal da Gazeta do Povo, o texto de Pasche esclarece que a sua leitura da obra foi baseada em uma declaração de Patrícia Melo na época do lançamento, na qual ela afirmou que o novo

trabalho marcava um novo rumo por apresentar uma linguagem menos bélica – uma consequência de ter se mudado de São Paulo para Lugano, na Suíça. Segundo ele:

A leitura confirma parcialmente o que diz a autora: a começar pela temática, [...] a violência (em sentido policial) dá lugar à tematização de questões mais particulares. Ao lado disso, aparece a escrita metadiscursiva, ainda embrionária dada a sua freqüência esporádica pelo livro, mas de teor destacável, uma vez que a autora se insere na própria narrativa, ficcionalizando a si própria, sendo afrontada por uma personagem.

Pasche emprega “parcialmente” porque, em um segundo momento, constata que a “reformulação formal” (s/n) da escrita de Melo não se concretizou. Por fim, termina conferindo à escritora as “convenções da média dos autores de hoje”. Nesse sentido e retomando o material que constitui a sua fortuna crítica, parece pertinente reconhecer esse lugar para Patrícia Melo. Embora nunca tenha sido unanimidade para os críticos literários e jornalistas culturais, a relação da escritora com o mercado editorial vem se mostrando um reflexo da aceitação de seu trabalho¹⁶, já traduzido na Alemanha, França, Espanha, Inglaterra, Holanda, Grécia, China e publicado em Portugal.

¹⁶ Até fevereiro de 2002, segundo dados da Companhia das Letras fornecidos para Almeida (2003, s/n), os quatro primeiros livros de Patrícia Melo já somavam 47 mil exemplares vendidos, um número representativo para o mercado editorial brasileiro.

CAPÍTULO 3 – O *INFERNO* DE PATRÍCIA

Inferno foi lançado em 2000 e é conhecido, entre outras razões, por ter rendido um prêmio Jabuti na categoria romance¹⁷ para Patrícia Melo. Neste capítulo, propõe-se situá-lo no cenário literário em que foi publicado, por meio da abordagem de alguns de seus principais aspectos.

O romance, o mais extenso da escritora, é o único em que a narração acontece em terceira pessoa. O enredo tece a trajetória do protagonista José Luís Reis, conhecido como Reizinho. A sua escalada até se tornar o líder do fictício morro do Berimbau, localizado na cidade do Rio de Janeiro, porém, é acompanhada por diversas tramas e personagens - é o que Syd Field (2009), em *Roteiro: os fundamentos do roteirismo*, denomina de “necessidade dramática¹⁸”. Eis as primeiras linhas da narrativa:

Sol, piolhos, trambiques, gente boa, trapos, moscas, televisão, agiotas, sol, plástico, tempestades, diversos tipos de trastes, funk, sol, lixo e escroques infestam o local. O garoto que sobe o morro é José Luís Reis, o Reizinho. Excluindo Reizinho, ninguém ali é José, Luís, Pedro, Antônio, Joaquim, Maria, Sebastiana. São Giseles, Alexis, Karinas, Washingtons, Christians, Vans, Daianas, Klebers e Eltons, nomes retirados de novelas, programas de televisão, do jet set internacional, das revistas de cabeleireiras e de produtos importados que invadem a favela. (2000, p. 9)

O narrador já deixa sugerida a ironia com a qual irá conduzir boa parte da história. Aproveita-se dela, nesse momento inicial, para apresentar o protagonista e diferenciá-lo dos demais moradores locais por ter um nome tradicional em meio a tanta invencionice. Também se destaca a presença de novelas e programas de televisão como principais meios de influência na favela, consolidando-se o estereótipo da teledramaturgia como paixão nacional. Já a descrição do espaço, que se dá a partir do

¹⁷ Na 43ª edição, o regulamento do prêmio ainda previa três vencedores para algumas categorias, incluindo a de romance. *Inferno* divide o título, portanto, com *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, e *O caso da chácara chã*, de Domingos Pellegrini.

¹⁸ “[...] toda história é conflito. Se você conhece a *necessidade dramática* do seu personagem, você pode interpor obstáculos que o impeçam de satisfazê-la. A maneira como ele ou ela supera esses obstáculos é a história. Conflito, superação de obstáculos, luta interna e externa são os ingredientes básicos de qualquer história” (grifo do autor, p. 52).

emprego de diversos substantivos – e alguns poucos adjetivos – aparentemente desconexos, aparece em *Inferno* como o embrião desenvolvido que encontramos em *Acqua Toffana* (1994):

Trinta pessoas assassinadas por dia. Dez carros roubados a cada quinze minutos. E mordeduras de cães, porte ilegal de armas, lenocínios, subornos, embriaguez, suicídios, vadiagem, mendicância e diversos. A realidade é uma bosta. Ir ao banco é uma bosta. Contas, crianças, cheques, filas, faróis, açougues, prazos, almoços, partos, faxinas, isto tudo é uma bosta. São fezes. Fezes, do latim *falcis*, que é fazer. (p. 24).

Com a história de Reizinho, Patrícia Melo leva essa fragmentação descritiva a outro patamar, o que soa conveniente pela agilidade que promove para o enredo, engendrado com base em um sem-número de cenas de ação. Por consequência, os substantivos do quadro introdutório de *Inferno*, aos poucos, cedem espaço a verbos, sinalizando o início da mobilidade narrativa.

Durante a caminhada morro acima, domésticas sorriem para ele, passam, crianças, gente indo para o trabalho, oi Reizinho, pedreiros, cumprimentam, crianças, cachorros, eletricitas, oi, acenam as mãos, latem, cadelas, babás e digitadores, cachorros, encanadores, gigolôs, porteiros, ladrões de carros, crianças, sorriem, moças nas janelas, manobristas, assaltantes [...] (2000, p. 10).

É relevante notar que a ironia no discurso persiste: em meio à sequência de imagens sugeridas, por exemplo, o verbo “latem” pode ser associado a diversos elementos referidos, não estando vinculado de maneira direta e exclusiva a “cachorros” ou “cadelas”. A repetição de alguns substantivos (“cachorros”, “crianças”), ademais, serve para enfatizar a presença deles no espaço descrito. Este, por sua vez, é coabitado, a um só tempo e em suposta harmonia, por trabalhadores, crianças e criminosos.

Aqui, cabe revisitar os ideais benjaminianos de choque e montagem, como nos explica Eagleton (2011):

A vida urbana moderna é caracterizada pela colisão de sensações fragmentadas e descontínuas; mas, enquanto um crítico marxista ‘clássico’ como Lukács veria esse fato como um indicador sombrio da fragmentação da ‘unidade’ do homem sob o capitalismo, Benjamin

tipicamente descobre nele possibilidades positivas, a base de formas artísticas progressistas. [...] Para Benjamin, a montagem – a associação de aspectos díspares para despertar a consciência do público por meio do choque – torna-se um princípio fundamental da produção artística em uma era tecnológica. (p. 114).

É justamente essa a dicção que Melo tenta imprimir à narrativa, em especial ao primeiro capítulo, quando introduz as informações inaugurais de espaço e personagem e demarca a movimentação que acompanha, já em ritmo mais acelerado, o leitor.

Retomaremos, agora, os estudos de Tânia Pellegrini acerca do impacto imagético nas obras literárias contemporâneas, ainda nos debruçando sobre os recursos usados por Melo para a descrição. Em *Inferno*, essa influência audiovisual fica evidenciada em diversos momentos, por razões variadas. No artigo *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*, Pellegrini afirma que:

[...] o meio usado para dar vida ao espaço é a descrição, que pode, pela sucessão discursiva, representar objetos simultâneos e justapostos. É principalmente com a descrição (já usada para mimetizar a pintura e a fotografia) que os recursos cinematográficos podem ser transpostos para as técnicas narrativas. (2003, p. 26).

Adiante, referindo-se especificamente ao nicho literário sobre o qual nos debruçamos, a autora completa:

Pode-se mesmo dizer que, em algumas narrativas contemporâneas (e aqui uso exemplos de autores brasileiros como Rubem Fonseca, Patrícia Melo ou Sérgio Sant'Anna), o despojamento da linguagem atinge às vezes um ponto em que temos apenas uma sequência de 'tomadas' em série. Nada se descreve além da ação ou da continuidade delas; a enumeração caótica registra apenas fragmentos de objetos, vestígios de paisagens, traços de corpos ou rostos humanos: flashes, takes, shots; trata-se de um estilo imagético, digamos assim, visceralmente ligado à linguagem cinematográfica e televisiva. (2003, p. 29).

É em *Inferno* que a conceituação de Pellegrini pode ser aplicada mais pertinentemente. Como pudemos observar, a descrição oferecida pelo narrador ilustra a teoria acima. Em outra perspectiva, a televisão aparece, no romance, como tema. No mesmo capítulo de abertura, por exemplo, há uma equipe telejornalística na favela – fato que, segundo o narrador, “é comum” (p. 9):

Uma menina acena para a câmera do cinegrafista. [...] A garota diz que sabe sambar. E sabe. Projeta o traseiro em direção à câmera, saracoteia, sensual. Dois magricelas, na porta do bar do Onofre, ridicularizam a garota. Chupam manga. A gorda quer rebolar, eles dizem, olha a gorda. Gargalham. Ela os chama de seus bostas bedelhudos e continua a serpentear. (ibidem, p. 9).

Passando pela ironia, que já se mostrou marca irrefutável no discurso do narrador, recaímos sobre um assunto tratado no primeiro capítulo desta dissertação: a tendência literária de abordar uma realidade marginalizada. No caso de *Inferno*, mesmo que essa realidade seja retratada em toda a narrativa, em alguns momentos é justamente a sua representação – por diferentes meios - que é tematizada, como no trecho anterior. O narrador atenta, através de um exercício de autoconsciência e distanciamento - que não o isenta do interesse pela mesma matéria adotada -, para o que chamaremos de espetacularização da margem. Outro episódio no qual o procedimento ganha espaço acontece em um estágio já avançado da história, quando Reizinho, líder do morro, é procurado por um publicitário que deseja usar a favela como cenário de um comercial de refrigerante:

[...] esta explosão de cores, esta festa visual, isso é absolutamente pós-moderno. E é por isso que estou aqui. Quero algo novo para os meus clientes. Apresentar a moçada em show de rock bebendo refrigerante é falta de criatividade. Vamos mostrar uma morena bonita, dia de verão, no meio de uma favela, suada, sensual, de repente, ela pára, exausta, e puf, num toque de mágica, surge na sua mão uma garrafa de refrigerante, que ela bebe com prazer. Depois, a morena olha para a câmera e diz: isto é que é vida!, traduziu Dunga, correndo para acompanhar o inglês do americano. (2000, p. 265).

Com esse episódio, Melo reproduz um interesse real do público consumidor pelo universo das periferias, reafirmado, dentre muitos desdobramentos, em anúncios publicitários, tal qual no romance, e no aumento de núcleos dramáticos construídos nesse ambiente nas obras de teledramaturgia¹⁹. O fascínio que as novelas exercem sobre algumas personagens também é, com frequência, outro valor re(a)presentado durante a narrativa – por vezes, pela utilização do discurso indireto livre, como recurso expressivo que denuncia a perspectiva do personagem. Carolaine, irmã de Reizinho, acompanha essas histórias com tanto afinco que passa a enxergar as regras que as regem como equivalentes àquelas da realidade ao seu redor:

As falsas eram sempre desmascaradas nas novelas. Como Isadora com aquela cara de santa. Como Laura pedindo perdão para Pedro. Como Eneida com a história do carro quebrado. Todas falsas, enganando os homens. Todas seriam desmascaradas antes do capítulo final. Por que seria diferente na vida real? Marta também seria desmascarada. (2000, p. 330).

A alienação subentendida no hábito de assistir à televisão também é foco de uma passagem na qual o narrador revela que Alzira, mãe de Reizinho, “gostava de dormir em frente à TV, dava-lhe uma sensação boa, de que ainda era cedo e restava bastante tempo livre” (idem, p. 289). Se, por um lado, *Inferno* comporta um irônico discurso que não poupa críticas à teledramaturgia brasileira e/ou ao público que a acompanha, por outro, há, em sua estrutura, uma clara influência do formato dessas novelas.

Assim, a fim de criar e manter a expectativa do leitor, alguns capítulos do romance são finalizados com a suspensão de uma cena fundamental para o encaminhamento da trama. Esse recurso²⁰ é bastante usado na nossa teledramaturgia, em uma tentativa de prender a audiência e fazer com que ela retorne no episódio seguinte. A privação temporária do porvir narrativo também aparecia, de modo mais contundente, nos folhetins, suporte primeiro para a publicação dos romances brasileiros.

¹⁹ As produções brasileiras de teledramaturgia contam, quase obrigatoriamente, com núcleos situados em lugares periféricos e habitados por personagens que, via de regra, oferecem uma pausa para o telespectador – cansado dos dramas enfrentados pelos personagens dos núcleos mais abastados – por meio de uma representação com apelo popular no âmbito do humor e cunhada em estereótipos.

²⁰ Informalmente conhecido como “gancho”, em alguns casos ele também é empregado em um mesmo episódio, visando ao mesmo propósito, mas entre o final de um bloco e o início de outro, após o intervalo comercial.

Inferno é constituído por 33 capítulos; no 24º, Zequinha, líder do morro dos Marrecos, desconfia que sua filha, Marta, está tendo um relacionamento amoroso com Reizinho. Para sanar a dúvida, intima Fake, amigo do traficante, para uma conversa. Eis o desfecho:

A Marta mente, a Marta some, a Marta inventa história, e eu não sou burro. Então, vou te falar. Quero saber a verdade. O Reizinho está de tereteté com a Marta?

Fake olhava para o copo de uísque que tinha nas mãos, evitava encarar Zequinha.

Como é que você prefere, Fake: falar levando grana ou levando porrada? Pode escolher. Estou aqui, só esperando. (2000, p. 269).

Syd Field, em obra que apresenta os princípios básicos de um roteiro cinematográfico, afirma que “o conceito de seqüência é absolutamente essencial [...]”. Refere-se à estrutura, à organização, à forma e à base do roteiro” (p. 196). Ele destaca, pouco depois, que em filmes de ação esse conceito é ainda mais indispensável. Em *Inferno*, narrativa verbal que mobiliza recursos da linguagem audiovisual, as peripécias têm um desenrolar simultâneo – possibilidade garantida pela quantidade notável de personagens – e imprevisível.

A imprevisibilidade do que acontecerá na próxima página, ademais de incorrer em um recurso adotado nos folhetins, nas radionovelas e nas teledramaturgias, também estabelece, no romance, outro significado, vinculado, agora, ao lugar onde se desenvolve grande parte da ação. Ressaltado o caráter ficcional da favela – habitada, portanto, apenas por seus personagens -, propomos que o leitor adentre o espaço e, de um ponto A, situado em algum lugar da região superior do morro, desloque-se até um ponto B, este já localizado na parte de baixo do Berimbau. Tendo em mente a irregularidade dos trajetos, com ruas sem saída ou que apontam uma direção e guiam à outra, a labiríntica travessia do leitor seria uma tarefa deveras complicada; ele andaria praticamente à mercê do acaso, sem prever o que encontraria após a esquina seguinte. Assim nos sentimos durante a leitura de *Inferno* (2000). O narrador organiza o desenrolar das numerosas peripécias certificando-se de não deixar indícios do que virá a acontecer nas páginas posteriores; o leitor, desse modo, logo se vê envolvido com as intrigas; só não correrá o risco de chegar a

conclusões que em breve serão desconstruídas, alcançando uma visão geral da sociedade retratada, quando chegar ao último ponto final do romance.

3.1. O narrador que queria ser personagem

A atribulada trajetória de Reizinho, que começa com o garoto aos 11 anos e trabalhando na função de olheiro para Miltão – na época, chefe do tráfico – e segue até os problemas enfrentados anos depois, quando já se tornou líder do morro do Berimbau e se vê impelido a deixar o lugar para garantir sua sobrevivência, nos é contada por um narrador em terceira pessoa. Em um primeiro momento, constatamos a sua onisciência, sustentada pelo uso do discurso indireto livre:

Sempre imaginava o pai branco, apesar de estar farto de ver nas duas únicas fotos que roubara da mãe o pai preto, bem preto. Bonito, o pai. Justo, correto, honesto, o pai, preto, não no sonho. Toda vez o pai lhe explicava que era mentira o que diziam a seu respeito, as histórias de que saíra de casa para comprar cerveja, com um vasilhame nas mãos, e nunca mais voltara. (p. 11).

Há, nesse tecer literário, conforme já ressaltamos, uma ironia que não se destina apenas a determinados personagens ou assuntos, senão a todos. E é na posse dessas duas premissas – onisciência e ironia - que o narrador conduz o texto de modo a delegar seus julgamentos e opiniões sobre a ação e os princípios morais – nos casos em que eles se fazem presentes - dos que nele habitam.

Juliana, patroa de Alzira, mantém, durante grande parte do romance, encontros extraconjugais com o seu *personal trainer*, que, em determinado ponto, acaba envolvido com a melhor amiga dela, Alicinha. Vejamos, agora, o trecho a seguir:

Juliana viajara para Paris, para ‘salvar seu casamento’, conforme confessara para a atual amiga mais íntima, Helena, e voltara decidida a mudar de vida. Personal trainer nunca mais, Helena. Você lembra como era o Fernando? O jeca falava ‘mindingo’, ‘trabalhei na firma’, ‘a nível de educação física’, um brega. (p. 300).

Ao conferir o título de “a atual amiga mais íntima” para Helena, o narrador aponta a sua ironia para a superficialidade das relações que se estabelecem entre aqueles que pertencem ao elevado nível socioeconômico de Juliana²¹. O preconceito em relação à maneira de se comunicar de Henrique, por outro lado, também expõe a visão classista, depreciadora e hierarquizante da personagem. Em uma passagem do início de *Inferno*, essa perspectiva vem à tona de forma ainda mais contundente – sendo Alzira o alvo, a distribuição de poder e a hierarquia estando bem demarcadas:

Alzira é a pessoa mais burra que já vi na minha vida, peça para ela repetir a palavra ‘brócolis’. Peça para ela pôr uma mesa, veja o que ela faz com os talheres. Aspargo é isparjo. Vou comprar isparjo, dona Juliana. E rúcula? Risos. Isparjo é ótimo. Risos. Rúcula é rucum. Se dependo dessa infeliz, estou morta. Isparjo. Uma burra completa. É bronca, é sonsa, é lerda, essa Alzira. (p. 21).

A humilhação contra a mãe de Rezinho poderia supor, a priori, que o narrador a esteja transformando em uma vítima oprimida pela configuração social. E talvez seja isso mesmo. O que não o impede, todavia, de retratar seus impulsos de violência doméstica contra os filhos – momentos nos quais ela extravasava sua resignação perante a vida – e uma fé cega adquirida no templo evangélico “Rebanho do Puríssimo Amor do Nosso Jesus Cristo”.

É às suas orações que Alzira credita a graça alcançada – a mudança do tratamento que recebia da patroa – quando, na verdade, Juliana passou a ser menos exigente por medo de que a empregada contasse de Fernando para o marido e, adiante, por receio do que poderia acontecer caso dispensasse Alzira, já que lera no jornal que o filho dela era o líder do morro do Berimbau. A lógica do poder altera-se – até mesmo se inverte – no sistema paralelo instaurado na cidade pelo tráfico:

Alzira só tinha elogios para a patroa. Pegue isso, pegue aquilo, você não sabe fazer nada, Alzira, nunca mais ouvira dona Juliana lhe dizer coisas desagradáveis. Obrigada, você é um anjo. Anjo, agora era assim, Alzirinha. Você não imagina como Paris é linda, Alzira.

²¹ A ideia é comprovada quando, no último capítulo, Juliana e Alicinha retomam a antiga amizade: “Você precisa ver, Alicinha, ela falava, agora que Alicinha tinha rompido ‘definitivamente’ com Fernando, razão mais do que suficiente para que elas se reconcilhassem e voltassem a ser o que chamavam orgulhosamente de ‘amigas inseparáveis’ [...]” (p. 358).

Trouxe isso para você, ela dissera, dando-lhe uma sacolinha com vários vidros minúsculos de perfume, onde se lia 'Not for sale'. (p. 301).

Explicitado o movimento do narrador, que consiste em minar a essência das personagens que compõem a história, não sobra dúvida quanto à constante acidez com que trata a matéria humana. Vejamos, agora, as artimanhas de que ele se vale para manipular os leitores do romance.

Após o corte daquela cena em que Zequinha conversa com Fake para descobrir sobre o possível envolvimento de sua filha Marta com Reizinho, o capítulo seguinte tem início com o Festival da Pinga, uma festa local do morro. Em seguida, a narrativa volta para a casa de Zequinha, no momento em que ele conversa com alguém e Marta, insone, passa pelo cômodo e escuta.

Marta reconheceu, era Fake. Ficou mais alguns segundos ouvindo a conversa, e estremeceu da cabeça aos pés quando compreendeu do que se tratava. Estavam falando em matar José Luís. Fake estava passando informações de José Luís para seu pai. Só não quero estar junto, continuou Fake. (p. 276).

Na sequência, Marta procura Reizinho para alertá-lo do risco que corre; o líder do Berimbau, pessoalmente, mata Fake. A narrativa segue, a crise no controle do morro se intensifica e novas situações tomam corpo. É somente no capítulo 28, quando o desfecho se aproxima, que descobrimos por Suzana, ex-mulher de Zequinha – nessa altura, o pai de Marta já foi morto –, que o responsável por denunciar Reizinho não fora Fake, mas Negaço, outro dos personagens que trabalhavam para ele.

Uma vez que o narrador explora as várias facetas de um personagem de acordo com o seu propósito de prender a atenção do leitor, esses movimentos da narrativa, que guardam revelações – em alguns casos, como no de Fake, a surpresa aparece até para os próprios personagens – e desconstroem ideias firmadas em um momento anterior, consistem em outro recurso que reafirma sua presença como condutor ou consciência organizadora do que se conta.

A escolha por um narrador em terceira pessoa resvala não apenas no fato de que se a narração se desse por meio do ponto de vista do protagonista, Reizinho, a tarefa de explorar as diferentes nuances dos personagens não seria possível – uma vez que a

onisciência conferida a ele iria ofuscar a verossimilhança pretendida pela autora –, mas também no jogo de revelação e ocultamento que é atribuído a esse narrador em terceira pessoa, que manipula a ordem e a forma que os acontecimentos são apresentados e, por consequência, as sensações experimentadas pelo leitor durante a trajetória de José Luís.

Em outro exemplo, Carolaine é introduzida, no romance, por meio do afeto que despertava em sua mãe – “Carolaine, primeiro grau completo, mais um curso de computação [...], Alzira até amolecia a voz para falar com a filha” (p. 26). Apresenta-se, em seguida, o desejo de Alzira em ver a filha trabalhando em um escritório e a única advertência que dirige a ela: “A pior coisa do mundo era ter uma moça em casa. Virgem. [...] Catorze anos, se engravidar, dissera, rua” (p. 27). Este destino para a personagem parece tão evidente que sequer o consideramos. No desenrolar da trama, no entanto, Carolaine tem três filhos – todos não planejados e de pais diferentes e improváveis, como um homem casado, o pastor do templo evangélico frequentado por Alzira e um amigo de Reizinho. Suspeita de sua quarta gravidez, vê sua mãe conformada com o seu futuro, distante daquele que em sonhos lhe reservara, e se transforma em uma personagem diametralmente oposta ao que aparentou ser nos primeiros capítulos.

Outro recurso adotado pelo narrador para a ordenação dos acontecimentos dentro do enredo é o que denominaremos como atualização da narrativa. O tempo cronológico, no romance, é pouco preciso. No primeiro capítulo, José Luís tem 11 anos; no 15º, sua festa de aniversário de quinze anos é narrada; ao final da narrativa, o protagonista já é maior de idade.

Abranger esse representativo intervalo temporal garante, ao narrador, a possibilidade de privilegiar os episódios que oferecem relevância na evolução da história. Outros, subentende-se, ficam de fora. A fim de conferir agilidade ao texto e continuar envolvendo os leitores, o narrador, em determinadas passagens, revela com poucas linhas acontecimentos que interessam no desenvolvimento da história, mas que, se detalhados, poderiam atrapalhar seu ritmo.

Até aquele momento, Zequinha sempre intermediara as compras do líder do Berimbau, e o contrariava notar que José Luís buscava sua independência. [...] Semanas antes, Reizinho havia executado dois rapazes que andavam perturbando os negócios no morro dos Marrecos. (p. 267).

Na analepse acima, por exemplo, é conveniente que saibamos da busca de Reizinho por mais autonomia, bem como a desaprovação de Zequinha quanto a essa questão. Para fundamentar a situação, o narrador a comprova, inserindo um dado que, até então, era desconhecido para o leitor – o assassinato de dois rapazes pelas mãos do protagonista. O sumário toma o lugar da cena. Naquele, os verbos no pretérito (perfeito, imperfeito ou mais-que-perfeito) resumem os fatos, simulando progressão e sequência; nas cenas, muitas vezes, os verbos no presente *atualizam* os fatos, que ocorrem à vista do leitor, em um modo próprio ao gênero dramático.

Outro registro do recurso, por fim, pode ser visto no 12º capítulo, quando descobrimos que Alzira já tem conhecimento dos trabalhos que Reizinho presta para Miltão, como entregador de drogas:

Alzira sentou numa cadeira de plástico laranja, em frente à imagem de Cristo na cruz, deixou que o pastor segurasse suas mãos. Não era fácil falar aquelas coisas. Aqueles podres. Que o filho quase se matara de tanto se drogar e que agora trabalhada com os traficantes. Que começara como olheiro e agora era avião, transportava drogas para lá e para cá. Que o menino usava correntes no peito e roupas de bandido. (p. 115).

O narrador do romance é, sobretudo, perspicaz. Segundo Fernandes (1996, p. 120): “Dentro [...] desse ceder e ainda manter o pulso narrativo está a relação entre o narrador e o diálogo que é uma relação de concessão e de perda do domínio da narrativa. No diálogo, o narrador formalmente desaparece”.

Em *Inferno*, há uma quase evidente necessidade, por parte do narrador, de manter a autonomia sobre o que – e como – se conta. Prova disso é o fato de que não apenas as reflexões, mas mesmo os diálogos figuram, em grande parte, sob a forma do discurso indireto livre:

Agora que se tornara o homem de confiança de Miltão, o único a ter ascendência sobre ele, não iria trair o amigo. Sim, Miltão era seu amigo. Confiava nele. Não iria apunhalá-lo pelas costas. Nunca. Jamais. E se Miltão morresse? Sim, se Miltão morresse, eram outros

quinhentos. Mas matar Miltão, jamais. Nunca mais repita isso, Leitor. Para o teu próprio bem. (MELO, 2000, p. 161).

Mesmo quando o discurso direto é adotado, ele não aparece com travessão ou qualquer outra sinalização; é acrescentado em meio à narração, ficando submerso a ela. Esse recurso é outro artifício empenhado na tarefa de deter o controle absoluto dos fatos que o narrador decide compartilhar com o leitor.

No entanto, mesmo dotado de uma grande capacidade de ordená-los, há um descompasso do narrador entre o início e o desenvolvimento do romance, no que se refere à relação do protagonista com seu pai.

Nos primeiros capítulos, quando Reizinho ainda desconhece quem é seu pai, o narrador, por diversas vezes, explora as ações e pensamentos do menino sobre seu progenitor:

Brincou de batalha-naval, fazendo as vezes dos dois jogadores, um era ele mesmo, o outro, seu pai. E mesmo tendo como adversário esse homem que tanto amava apesar de não conhecer, apesar das coisas horríveis que a mãe dizia a respeito do pai, bêbado, vagabundo, canalha, mulherengo, Reizinho não conseguia deixar de roubar, afundando rapidamente, um a um, todos os navios de guerra do inimigo. (idem, ibidem, p. 14).

O pai era esperto. Inteligente. Duro. Gerente. Correto. Comerciante. Impunha respeito. Há certos limites para tudo, ele dizia, nos sonhos. Na verdade não fora exatamente no sonho, Reizinho vira na televisão um homem falando de maneira enérgica, basta, há limites, há limites para tudo. E seu pai passou a dizer daquela forma, nos sonhos. (idem, ibidem, p. 22).

Reizinho passou o dia se enroscando nos pensamentos, remexendo-se, contraindo o corpo na cama. Conhecer o pai aos doze anos, já imaginara tantas vezes o encontro dos dois, mas, agora, seria diferente. Realidade. Os dois, juntos, sim, na sua festa de aniversário. Carolaine fora clara, mamãe tem uma surpresa para você. O pai, só podia ser essa, a surpresa. Pai. Não abraçaria o pai na frente dos outros. Porra. Aliás, não abraçaria o pai. Não diria nada, enquanto

houvesse pessoas ao redor, ouvindo. Queria sair com ele por aí e conversar. (idem, ibidem, p. 76).

A fixação com que o personagem é retratado, no que se refere à idealização e ao desejo de conhecer seu pai, é pouco a pouco deixada para trás. A aproximação entre os dois acontece, e Reizinho, já em ascensão na tarefa de liderar o tráfico do morro do Berimbau, leva Francisco para morar na favela. No entanto, o que começa com ares de importância para a trama se converte em mera figuração.

3. 2. A violência não gratuita do romance

Para tratar da questão da violência, situaremos como ela se desenvolve tendo, como foco, o protagonista da história. No primeiro capítulo, conhecemos José Luís-Reizinho como um menino que trabalha como olheiro para o então líder do tráfico local, Miltão. Sua função é ficar no alto do morro soltando sua pipa e, ao menor sinal da chegada da polícia, abaixá-la – ato que seria entendido como um aviso do perigo iminente.

Em um momento de distração, José Luís não se dá conta dos policiais chegando à favela. Percebendo o início do tiroteio, acaba se escondendo dentro de uma caixa d'água. De volta para sua casa, vemos a primeira cena de violência da qual é vítima:

Por que você está todo molhado, José Luís? A voz fria da mãe, olhar impassível, onde você se meteu, José Luís? E taf, tap, fale, imbecil, a mãe gostava de lhe bater na cara, no rosto, menino, fale logo, antes que eu te arrebente, taf, Reizinho sabia que depois da longa seqüência de tabefes a mãe sempre se acalmava e se aboletava diante da TV, era só por isso que ela o espancava, para poder ficar em paz e ver as novelas sossegadas. (p. 15).

O narrador revela, então, que Reizinho já estava familiarizado com o comportamento de Alzira – “com o tempo [...] passou a não sentir mais nada, nunca mais, tap, era só carne sendo socada, bate, ele pensava, pode bater, não dói, porra” (p. 16). De qualquer maneira, em seguida, ainda no primeiro capítulo, vemos o castigo que o menino sofre de Miltão por ter falhado como olheiro:

Você primeiro, Reizinho. Os outros fazem fila. E eu achando que neguinho tinha futuro, você mesmo, Reizinho, pensei que neguinho conectava lé com cré. Ele sempre dizia isso, o Miltão. Lé com cré. Babacas. Vem cá, babaca. Reizinho se aproximou. Miltão tirou um revólver da cintura, encostou o cano da arma na palma da mão do garoto e detonou. (p. 17).

Como desdobramento, Reizinho perde o cargo e seu sofrimento parece ser maior do que a dor que sentira com o tiro que levou na mão. Nesse momento, o protagonista começa a experimentar drogas e, por conseguinte, a praticar furtos e outros delitos para poder comprá-las. Começa a trabalhar como office-boy da empresa de Rodrigo, patrão de Alzira. Sai de lá após roubar 800 reais da mesa da secretária. Sua pior fase só chega ao fim quando ele consegue restabelecer contato com Miltão, no capítulo 10.

É a partir desse ponto da narrativa que Reizinho passa a conviver de modo mais íntimo com a violência generalizada no ambiente. No próximo capítulo, a pedido do líder do Berimbau, José Luís passa por uma espécie de batizado e, pela primeira vez, mata um homem. Aqui, fazemos um adendo para associar, mesmo que às avessas, o romance de Melo ao *Bildungsroman*, ou Romance de Formação. Os episódios narrados – a ausência do pai, as surras que leva da mãe, a admiração pelo poder de Miltão, o envolvimento com as drogas etc. – impactam, todos, a constituição do protagonista, até o seu desfecho. Nesse sentido, o primeiro homicídio praticado por Reizinho representaria, aqui, um ritual de iniciação:

Reizinho mirou a cabeça de Duque e disparou. Errou o primeiro tiro. Foi só naquele momento que o garoto olhou de verdade para a sua vítima. Os olhos gritavam, pedindo penico. Porra. Os homens de Miltão pareciam se divertir com aquilo. Estreante é fogo, disseram. O segundo disparo acertou na bochecha de Duque e fez um buraco do tamanho de um tomate. Pronto. O negócio estava feito. Por alguns segundos, todos ficaram em silêncio, ouvindo o som abafado dos soluços e engasgos da vítima, sangue saindo pela boca e ouvidos. [...] Ótimo. Miltão estava satisfeito. Está batizado, disse ele para o garoto, enquanto voltavam para o carro. Gostei de ver. (p. 110).

Esse trecho marca a passagem ritual do protagonista, seu ingresso definitivo no mundo do tráfico. Reizinho agora é José Luís. No correr da narrativa, é ele o responsável por outras mortes fundamentais, como a de Miltão. No entanto, o confronto final entre os dois personagens, diferentemente da detalhada cena acima, é quase suprimido. Francisco, parece haver aqui, de novo, certa adesão do narrador à consciência do protagonista, que minimiza – também como vingança – a importância da morte de seu principal antagonista:

Não houve resistência. Só Miltão continuou atirando pela janela, de um dos cômodos de seu barraco. Foi o próprio José Luís quem o matou, e isso não lhe deu nenhum tipo de satisfação nem sensação de vitória, embora seus companheiros não parassem de elogiar seu desempenho. José Luís manteve a tradição dos grandes líderes do tráfico do Rio de Janeiro. Arrastou o corpo de Miltão até o bar do Onofre, disparou sua metralhadora para o céu e comunicou que, a partir daquele momento, o Berimbau estava sob seu comando. (p. 215).

Zequina, três policiais e Fake também se tornam vítimas do protagonista. Após se tornar líder do morro, José Luís consolida a sua trajetória como um herói-bandido dos tempos atuais. Esse conceito, bastante explorado por Jaime Ginzburg (2012), merece ser discutido. O autor, em um dos capítulos de *Crítica em tempos de violência*, analisa a teoria de Hegel sobre a legitimação, para o herói épico, da violência – atribuindo-lhe, assim, um “valor afirmativo seguro”:

[...] de acordo com as formulações hegelianas, não há na violência em si mesma um problema moral. O que está em questão na avaliação das ações é sua ‘legitimidade’, isto é, se elas estão de acordo com o campo de parâmetros de adequação considerados aceitáveis. (p. 78).

Os parâmetros em questão são protegidos por duas características que acompanham o herói da épica: o nacionalismo e o “plano superior” em que ele está inserido. Hegel associa a esse herói, não sem esclarecer que atos de tal natureza – em outros contextos – são passíveis de reprovação, um comportamento cruel. Este, por sua vez, está vinculado a uma “necessidade inelutável: se inimigos são mortos, isso faz

parte do processo; se há destruição e combate, isso é incorporado ao processo, em favor da síntese do conjunto” (p. 79).

A confrontação entre os gêneros épopéia e romance, quase de maneira automática, alude ao texto de Lukács (1999, p. 93), *O romance como epopéia burguesa*. Tomando sua consideração do romance como “a epopéia de uma sociedade que destrói as possibilidades de uma criação épica” e relativizando ainda mais as transformações sofridas pelo gênero na contemporaneidade, convém inverter as premissas de Hegel ao tratar do herói que aqui analisamos.

Fruto de uma individualidade já apontada como inerente à sociedade na qual se deu o surgimento do romance – que até o início do século XXI só fez crescer –, Reizinho não conta com nenhum ufanismo; em direção contrária, suas ações não são pautadas por leis oficiais, mas por transgressões destas. Por sua história, vemos que o protagonista lida com a violência desde o início; seu trunfo é ascender do papel de vítima para o de praticante dela. Para encerrar, sua motivação ganha sentido através do contexto social oferecido por Ginzburg:

Sabemos que as condições de existência não são as mesmas para homens e para mulheres, para patrões e para empregados, para brancos e para negros, para heterossexuais e para homossexuais. Sabemos que sistemas repressivos funcionam na sociedade brasileira, marcando hierarquicamente diferenças e estabelecendo normativas políticas e morais com função dominadora. Temos uma noção hoje de que a complexidade da sociedade brasileira está articulada a sua diversidade interna e a sua formação problemática. (p. 30).

Patrícia Melo, no romance *Inferno*, retrata as relações de poder que se estabelecem entre as classes sociais e mesmo dentro delas – como a acirrada disputa pelo controle dos morros que marca a trajetória de Reizinho. Estão representadas, embora não com a mesma riqueza de detalhes, a parcela mais abastada da população e a que, pelo contrário, enfrenta uma luta diária para garantir apenas as condições mínimas de sobrevivência.

A quase-ausência de personagens da classe média, por si só, já é a emissão de um juízo de valor por parte do narrador – ou seria da autora? Em uma narrativa que se deixa influenciar pelo estilo neorrealista, como é denominada a sobriedade com a qual

Fonseca construiu sua prosa, a omissão dessa camada social no enredo deixa entrever que sua contribuição para o enriquecimento do caótico mosaico da configuração do nosso país é ínfima a ponto de ser praticamente ignorada.

Finalmente, um feito da autora a ser reconhecido reside na maneira como aqueles que habitam seu *Inferno* são arquitetados. Em um primeiro momento, eles se aproximam, em muito, do que se pode chamar de clichê – figuram na narrativa como se fossem personagens das novelas a que Carolaine assiste. Com destreza, no entanto, conforme as necessidades de articulação do enredo, o narrador nos deixa vislumbrar outras de suas facetas. A relativização de suas condutas, ainda que sempre em direção a uma perspectiva denegrada e negativa, consolida o caótico cenário, e põe em discussão os conceitos de ética, moral, lei e ordem em lugares economicamente desfavorecidos.

Se fôssemos distribuir os personagens de Melo nos nove círculos do inferno dantesco, certamente nenhum seria poupado; alguns, aliás, seriam convidados a ocupar mais de um desses círculos. Quase todos, por fim, ganhariam um espaço no nono, destinado aos traidores – o pior dos pecados para Dante Alighieri. A vida de Reizinho e daqueles que o acompanham configuram uma história sobre a traição: ela é praticada por Juliana, Carolaine, Negaço, Walmir, Marta, Francisco, Suzana, Miltão, pelos policiais e pelo próprio Reizinho. Para ser herói de sua *gente*, na contemporaneidade, o protagonista precisou desconstruir valores que outrora ditavam a ação do homem bem-posto.

Também cabe aqui, finalmente, a retomada do que explicitamos nos primeiros dois capítulos. Sobre a literatura brasileira que é produzida neste início de século, parece não haver dúvidas quanto à inserção de Melo na vertente que trata da violência, conforme Paulo Roberto Pires destacou durante sua passagem pelo programa *Café filosófico*. O romance sobre o qual nos debruçamos abarca atos de violência nas mais diversas relações humanas – entre mãe e filho, marido e esposa, patroa e empregada, líder do tráfico e subordinados, polícia e população...

Novamente, insistimos na relevância de enxergar, na tendência em questão, um desdobramento justificável, que guia a literatura, reflexo e reflexão de uma sociedade tão mais urbanizada quanto problemática.

Quanto ao rótulo de escritora policial, pela síntese bibliográfica do segundo capítulo e pela análise empreendida com *Inferno*, não encontramos indícios suficientes para considerar Melo uma escritora pertencente ao gênero – ao menos até seu próximo lançamento, anunciado como o primeiro romance policial por ela escrito. Esse ato falho,

alardeado principalmente pelo jornalismo cultural, justifica-se pela dinâmica do mercado editorial e seu frenético ritmo de publicações, o que compromete o trabalho de críticos e não proporciona o tempo necessário para que uma obra seja lida em sua totalidade.

Por fim, a questão mais recorrente se refere às comparações do trabalho de Patrícia Melo e Rubem Fonseca. Com a análise do romance, acreditamos ter reunido elementos que bastam para esclarecê-la. Em primeiro lugar, é pertinente advertir que o brutalismo atribuído por Bosi (1970) às narrativas de Fonseca diz respeito aos textos publicados, principalmente, durante a década de 1960. Também vale lembrar que a obra de Fonseca, embora consagrada em seu conjunto, destaca-se por suas produções dentro do gênero conto.

Partindo dessas premissas, não tencionamos minimizar a relevância da produção fonsequiana na ficção de Melo; pelo contrário, o vigor que o escritor imprime em seu trabalho, até onde consta, não encontra equivalência no cenário da literatura brasileira. Nossa tarefa surge da vontade de desconstruir lugares-comuns concebidos sobre a carreira de Patrícia Melo – ter sua produção sempre à sombra do grande nome da vertente que explora a violência na contemporaneidade impede que Melo seja vista como quem realmente é: uma escritora que elege temas que lhe são caros para construir suas narrativas, exercitando seu estilo.

Nesse sentido, associá-la a Fonseca é reduzi-la; identificar a presença dessa violência latente em seus textos é reduzi-la; definir sua linguagem como objetiva é reduzi-la. A influência dessa vertente literária destacada por Bosi é inegável, mas não serve para emitir juízos de valor pré-concebidos que retornam tão logo um novo livro de Melo sai do prelo.

Essas afirmações não saem em defesa de Patrícia Melo, mas de uma crítica que não se ocupe demais com fatores externos a ponto de se esquecer do texto em si. Não pretendemos que se valorize – ou deprecie –, na obra da escritora, nada além do que há para ser visto.

Em *Inferno*, por exemplo, mais do que um enredo de ação e cenas violentas, há um narrador em terceira pessoa que se afirma e apresenta uma recusa em se diluir na narração, para simular uma vertente qualquer de hiper-realismo; uma condução narrativa que reflete o universo onde o enredo se desenvolve; um estilo que reproduz, na relação obra-leitor, embates vividos pelos personagens; e um personagem que, dentre todas as peripécias desenvolvidas em uma realidade mundana, simboliza a decadência

da literatura por meio da morte do leitor²². Tais méritos, todavia, não resistiram à recepção crítica - por vezes sobredeterminada pelo horizonte de expectativa mencionado - da obra.

Felizmente, encontramos algumas exceções, como em Bastos, que relata no texto *Gosto a contragosto* sua experiência com a leitura do romance:

A autora apela para recursos dos quais a literatura que visa à intransitividade quer distância; mas frequentemente explora os jogos pelos quais a prosa e a poesia buscam unicidade. Enfada ao recorrer a recursos fáceis, mas interessa pelo resultado que alcança na lida com a linguagem, assim como pelo problema que oferece à análise, ao impor convivência, no mesmo texto, a aspectos comumente vistos como polos. (2001, p. 13)

A título de conclusão, soa coerente afirmar que Patrícia Melo se encontra a meio caminho da literatura de entretenimento e daquela que se pretende mais verticalizada e profunda. Isso porque suas narrativas obtêm êxito no propósito de prender a atenção dos leitores, com tramas bem articuladas e um ritmo que a própria escritora define como *vertiginoso*. O que não é pouco. Em outra direção, também são identificadas finalidades estéticas e preocupações formais que, se passam despercebidas por aqueles que procuram uma leitura não tão atenta, denunciam a intenção da escritora em ser reconhecida para além da sua capacidade de distrair – o que, se depender dos rótulos que a cercam, constitui tarefa difícil. Eis o seu inferno.

²² No romance, há a presença de Leitor, personagem do morro do Berimbau que se distancia dos demais por ser fortemente adepto do hábito da leitura. Em determinados pontos da narrativa, esse amigo de Reizinho exerce o papel de aconselhar e alertar o protagonista de alguns perigos que o cercam – sua perspicácia só é possível pela destreza que alcançou por meio da literatura. Sua morte simboliza a morte da literatura, tema também abordado por Melo em Elogio da *mentira* (1998).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o trabalho, procuramos situar a produção de Patrícia Melo no panorama da atual literatura brasileira. Assim sendo, vimos a importância de se considerar o contexto do mercado editorial para atribuir quaisquer significados a uma obra. Ao mesmo tempo em que a configuração deste mercado permite publicar uma quantidade relevante de autores, porém, o jornalismo cultural e a própria crítica desenvolveram pareceres e procedimentos específicos com a finalidade de discerni-la e valorá-la.

A dificuldade em se referir a essa ficção como sendo nova é consequência de uma dinâmica que se pretende cada vez mais veloz. Um livro, ao ser publicado, já recebe determinados estereótipos ou comparações que o coloquem em um nicho específico, preferencialmente voltado a um público abrangente. Esse processo, que interessa para os fins comerciais da editora e, a um só tempo, facilita o trabalho dos jornalistas culturais – atribulados com uma crescente demanda de títulos que devem ser *comentados*, o que se apresenta como uma contradição frente ao limitado espaço que lhes é cedido para tanto –, corrobora, por outro lado, com impressões e avaliações tão ligeiras quanto reducionistas das obras.

Tal realidade, no caso da produção de Patrícia Melo, foi apresentada no segundo capítulo deste trabalho. Suas narrativas são construídas sobre propostas distantes entre si. A intertextualidade, por exemplo, figura de formas distintas em *Acqua Toffana* (1994), *Elogio da mentira* (1998) e *Jonas, o copromanta*. No primeiro exemplo, ela recai sobre a alusão a obras cinematográficas; no segundo, sobre clássicos da literatura; no terceiro, por fim, a trama é desenvolvida tendo em vista o diálogo direto com a obra de Rubem Fonseca. *Valsa negra* (2002), por sua vez, adentra o universo da música erudita e tem sua estrutura baseada, principalmente, no aprofundamento psicológico das personagens.

Apesar dessas peculiaridades, o trabalho da autora é vinculado, via de regra, a duas ideias que se sobressaem: a influência fonsequiana e o gênero do romance policial. Ainda no segundo capítulo, tentamos desconstruir essas visões. A temática das narrativas de Melo se aproxima àquela explorada anos a fio por Fonseca; não obstante, como procuramos exemplificar no primeiro capítulo, a violência e o discurso objetivo são antes reflexos do contexto social brasileiro do que criações dos escritores

pertencentes à vertente brutalista. Mais do que isso, constituem, também, uma tendência dentro da literatura brasileira que se produz neste início de século.

Como afirma Bosi (ano, p. 255, grifo do autor), em seu texto *Os estudos literários na era dos extremos*, “nem tudo o que é dito novamente é simplesmente dito ‘de novo’; *novamente* pode ser também advérbio de modo; dizer novamente: dizer de maneira nova”. Nesse sentido, acreditamos que Patrícia Melo encontrou, após nove livros publicados, uma maneira própria para imprimir sua visão de mundo – mesmo quando falseada/travestida com o propósito de construir uma realidade distante da sua ou por personagens e narradores guiados por uma visão de mundo caótica, machista e, por vezes, desumana.

A discussão proposta não se destina a garantir um lugar especial para a escritora no rol dos escritores brasileiros contemporâneos. Procuramos, apenas, desmitificar determinadas conclusões automáticas e recorrentes adotadas pela crítica frente aos títulos já publicados por Melo. Para esse propósito, evitamos adentrar uma discussão acerca dos conceitos de alta e baixa literatura, preferindo apontar que mesmo essa diferenciação pode estar comprometida com a maneira como se pensam as obras literárias na atualidade.

Acreditamos que a produção de Patrícia Melo não se enquadraria, de qualquer modo, em uma dessas classificações. Isso porque ela é caracterizada por aspectos que se coadunam com os dois tipos de literatura que a crítica enxerga; embora confira ritmo e se utilize de artifícios para prender a atenção do leitor, primando pelo entretenimento, essa produção não abdica do apuro da forma, em absoluto.

O que a escritora faz não é simples continuação e reprodução das narrativas brutalistas de outrora. Em um primeiro momento, porque o choque de realidade que cerceia seus personagens de uma vida dentro da normalidade estabelecida por leis e costumes não é o mesmo apresentado por Fonseca, Trevisan e outros nomes que se consagraram graças à crueldade na qual se fundamentaram suas narrativas oriundas da década de 1960. As novas conformações sociais foram transpostas para os textos de Melo. Se a maldade e o instinto do ser humano que nem sempre são contidos partilham desses dois momentos – e de tantos outros, já que em evidência ou não essa problemática é inerente à vida do homem que convive com seus semelhantes –, as condições nas quais as transgressões ocorrem e as consequências destas se modificam, seja por meio dos desdobramentos do processo de modernização ou do momento histórico em que acontecem.

Ademais, o discurso brutalista, tal como apresentado por Bosi, preza por uma objetividade desmedida, o que não é o caso dos livros de Patrícia Melo. Sua escrita está demarcada pela ironia, como pudemos ver no narrador de *Inferno* (2000), o que representa uma quebra ou desvio desse estilo brutal. Não obstante, em meio à representação da realidade ordinária habitada por seus personagens, por vezes encontramos reflexões que também rompem com a linguagem objetiva, como a que escolhemos para encerrar este trabalho: “É excitante pensar que vamos ser heróis quando tivermos tempo, no fim do ano, nas próximas férias, depois da aposentadoria. Adiamos o malogro indefinidamente” (MELO, 2008, p. 27).

REFERÊNCIAS

Obras da autora:

MELO, Patrícia. *Acqua Toffana*. Companhia das Letras: São Paulo, 1994.

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

_____. *Escrevendo no escuro*. Rocco: Rio de Janeiro, 2011.

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

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

_____. *Ladrão de cadáveres*. Rocco: Rio de Janeiro, 2010.

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

_____. *Valsa Negra*. Companhia das Letras: São Paulo, 2002.

Outras obras consultadas:

ANDRADE, Oswald. *O rei da vela*. São Paulo: Publifolha, 2008.

BASTOS, Dau. “Gosto a contragosto”. In: *Outros e outras na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Caetés, 2001 (pp.?).

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. “Os estudos literários na era dos extremos”. In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 (pp?).

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAFÉ FILOSÓFICO. *Literatura 2.0* – Paulo Roberto Pires. TV Cultura. Exibido em: 26 de agosto de 2012.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CUENCA, João Paulo. “Baile perfumado”. *Revista Ficções*, nº. 9. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas*. Brasília: UnB, 2005.

_____. “Vozes femininas na novíssima narrativa brasileira”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 11. Brasília: UnB, janeiro/fevereiro de 2001.

_____. “Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 31. Brasília: UnB, janeiro-junho de 2008.

_____. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 26. Brasília: UnB, julho-dezembro de 2005.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Unesp, 2011.

FIELD, Syd. *Roteiro: os fundamentos do roteirismo*. Curitiba: Arte & Letra, 2009.

FONSECA, Rubem. “A literatura de ficção morreu”. In: *O romance morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Olivé, s/d.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As musas sob assédio: literatura industrial e cultural no Brasil*. São Paulo: SENAC, 2005.

GIANINNI, Alessandro. “Inferno: saga de traficante não embala quarto livro da escritora paulista”. In: *Revista IstoÉ Gente*, s/d.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012.

GRAEIB, Carlos. “Inferno [resenha]”. In: *Revista Veja*, edição 1688.

HARAZIM, Dorott. Qualé cumpadi? [matéria]. In: *Revista Veja*, edição 1506.

JAMES, P. D. *Segredos do romance policial*. São Paulo: Três estrelas, 2012.

LUKÁCS, G. “O romance como epopéia burguesa”. *Revista Ad Hominem* 1. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.

MESSA, Fábio de Carvalho. “Dicção masculina-homicida em Patrícia Melo”. *Anuário de Literatura* 7, UFSC?1999.

PASCHE, Marcos. Mudança e permanência. In: *Jornal Rascunho*, abril de 2012.

PÉCORA, Alcir. “Patrícia Melo erra ao seguir escatologia de Rubem Fonseca [resenha]”. *Folha de S. Paulo*, 26 de abril de 2008.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra*. Mercado de letras: São Paulo, 1999.

_____. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC, 2003.

_____. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. In: *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PLIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

PIZA, Daniel. *Jornalismo Cultural*. São Paulo: Contexto, 2013.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. Brasiliense: São Paulo, 1983.

RODOLFO, Luciano. “Criação, recriação e violência armada: do romance O Matador ao filme O homem do ano”. *Conexão Letras*, nº 5, v. 5. Porto Alegre, 2010.

SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. In: *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2008.

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1988.

SOUZA, Sandra. “A conjugação do verbo odiar em *O matador*, de Patrícia Melo”. *Revista SOLETRAS*. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/3842>>. Acesso em: out. 2013.

VIGNA, Elvira. *O que deu para fazer em matéria de história de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WELFER, Stefania Maria; RODRIGUES, Inara de Oliveira. “Inferno, de Patrícia Melo: A (re)construção de identidade na pós-modernidade”. *Artes, Letras e Comunicação*, nº 1, v. 10. 2009.

XAVIER, Ismael. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. In: *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC, 2003.

ZOLIN, Lúcia Osana. “Inferno, de Patrícia Melo: gênero e representação”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 28. Brasília: UnB, 2001.

ANEXO

ENTREVISTA PARA O JORNAL *FOLHA DE S. PAULO* (3/08/2003)²³

Folha - O "Dicionário das Escritoras Brasileiras" de Nelly Novaes Coelho classifica você como uma Sherazade às avessas, que "no lugar de revelar o lado maravilhoso da vida humana revela o lado terrível". De onde vem esse pessimismo, que também está em "Valsa Negra"?

Patrícia Melo - De uma certa forma, sou mesmo pessimista em relação à ideia de progresso da humanidade. Lembro-me sempre do escritor argentino Ernesto Sábato, que quando lhe perguntavam por que abandonara a ciência para fazer literatura dizia: "Porque a ciência tem uma capacidade de evolução, de progresso fabulosa, mas não adianta nada, porque não há progresso no coração humano". Tenho um pouco essa sensação, de que a humanidade é um caso perdido, de que o poder de construção do ser humano é igual ao seu poder de destruição. Minha literatura tem um pouco dessa visão negra.

Folha - Ao longo do livro você fala que os maestros são solitários, que é a profissão melhor para fingir e que eles têm que lidar com a perfídia. Qual dessas características te fez escolher um maestro para ser o protagonista dessa história?

Melo - A escolha do perfil do personagem tem que atender ao conteúdo dramático da história. Esse livro é essencialmente sobre ciúmes e autodestruição, e a ideia de um maestro é exatamente a de uma figura com esse sentimento de posse. Ele é uma figura um pouco autista, de um mundo paralelo, às vezes autoritário. Uma orquestra talvez seja um dos poucos espaços da arte onde a hierarquia realmente importa.

Folha - No final de "Valsa Negra", você faz agradecimentos ao pianista Arnaldo Cohen e ao maestro Roberto Minczuk. O personagem não foi inspirado em John Neschling?

Melo - A Osesp [Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo] foi muito importante para mim, e o Neschling (seu regente) também. Ele me deu muita informação musical. Ele é um maestro que tem esse perfil que eu falei, de muita liderança e domínio total da orquestra. Na convivência com ele, entendi um pouco o que é essa loucura do maestro, a posição solitária que fica o maestro, entre os músicos e a interpretação que ele busca.

Folha - "Valsa Negra" é conduzido pela loucura do seu protagonista. A loucura, o inferno de cada um, sempre esteve nos seus livros. Você enxerga elementos comuns em sua ficção?

Melo - Algumas coisas estão sempre presentes, sim. Primeiro, uma atitude de espanto diante da morte. "Acqua Toffana" é um livro sobre crueldade. "Matador" é sobre a banalização da maldade. "O Elogio da Mentira" trata da falência artística. "O Inferno", da exclusão social. O tema sempre passa pela indignação com a ideia da finitude das coisas.

Folha - A revista "Time" fez há quatro anos um mapa das lideranças do próximo milênio na América Latina e incluiu você, que era chamada ali de uma autora de

²³ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0308200312.htm>>. Acesso em: out. 2013.

romances policiais que abriram as portas para a literatura pop. O que você acha de ser chamada de uma autora pop?

Melo - Acho que o rótulo pop tem muita relação com minha ligação com o cinema. Minha literatura é bem imagética e tem um ritmo narrativo bastante vertiginoso. Quanto ao romance policial, eu acho que é incompreensão da crítica literária no Brasil. O romance policial sempre precisou da cidade para existir. Surge de patologias urbanas, como a violência, a diferença social, a fome. O Brasil só foi ter uma realidade urbana tardiamente, depois dos anos 60. Não temos tradição de romance policial. Assim, qualquer escritor que trate de patologias urbanas e que adote a questão da violência é automaticamente rotulado como policial. Não me considero nem pop nem escritora policial.

Folha - Você falou da relação com o cinema, mas "Valsa" não é muito cinematográfico, não?

Melo - Acho que é o menos de todos. Eu quis fugir disso. O estilo é a morte do escritor. A partir do momento que você sente que há um perigo de estilo, há também um perigo artístico.

Folha - Quando lançou "Matador", você disse que para a verdade parecer verossímil adicionou muita mentira. Até que ponto "Valsa Negra" também "elogia a mentira"?

Melo - A diferença fundamental entre a ficção e a realidade é que não exigimos da realidade nenhuma coerência. Mas como leitores pedimos coerência total na ficção. Faço muita pesquisa para não falar bobagem. Mas a pesquisa é perigosa também, deve ser usada homeopaticamente.