

O PALCO E O ALVO: ESPAÇO URBANO E AÇÃO EM *O MATADOR*, DE PATRÍCIA MELO

Ariela Fernandes Sales¹

RESUMO: O presente artigo tem a intenção de observar dois elementos que se destacam no romance *O matador*, de Patrícia Melo: o espaço urbano e a ação. A proposta é de que o olhar se volte e perceba o fato que o espaço urbano na narrativa supracitada desempenha uma função além da meramente paisagística; ao contrário, o espaço aqui se apresenta como um personagem que emoldura e ambienta a ação dos personagens principais da trama. As ações do personagem Máiquel - quase sempre orquestradas pelo meio social e suas paisagens – suscitam uma discussão sobre a violência sistêmica presente na narrativa, que parte do interior do protagonista até misturar-se ao ambiente caótico da cidade. Dessa forma, a obra de Patrícia Melo nos faz repensar o lugar na literatura, bem como o lugar da literatura contemporânea na (des)construção do cânone literário. Para embasar a referida discussão sobre a obra, serão utilizadas as ideias de Beatriz Resende, Paloma Vidal e Karl Schollhamer, principalmente, para que nos aproximemos o máximo possível da crítica à literatura dita irrepresentável.

PALAVRAS-CHAVE: Patrícia Melo; *O matador*; Espaço urbano; Ação; Violência.

ABSTRACT: The current paper aims at taking into consideration two elements that stands out from the novel *O matador* [The Killer], by Patricia Melo: the urban space and the action. The proposal is that one regards the fact that the urban space in the above narrative plays a role beyond the representation of the landscape; on the contrary, the space here is presented as a character that frames and creates an atmosphere for the action of the main characters of the plot. The actions of the character Máiquel - almost always orchestrated through the social milieu and its landscapes – provoke a discussion about the systemic violence existing in the narrative, that emerges from inside the protagonist up to be blended with the chaotic environment of the city. In this way, Patrícia Melo's work instigate us to rethink the place of literature, as well as the place of contemporary literature in the (de)construction of the literary canon. To establish theoretically the discussion mentioned in the work, there will be used the ideas from Beatriz Resende, Paloma Vidal e Karl Schollhamer, mainly, so as to move the most possible towards the criticism of the literature called unrepresentable.

KEY-WORDS: Patrícia Melo; *O matador* (The Killer); Urban space; Action; Violence.

¹ Doutoranda do programa de pós-graduação em Letras na Universidade Federal de Pernambuco.

1. O lugar da violência na literatura contemporânea

Estão em todas as manchetes, nas TV's das salas de estar, nos rádios dos automóveis em trânsito e nos fones de ouvido de quem procura distração nos lotados ônibus da cidade. As notícias sobre violência são dissipadas de forma tal no cotidiano da sociedade atual que, às vezes, são até tomadas como clichês e banalidades que amontoam as mídias com as quais se tem contato diário.

Por todas as constantes aparições nos círculos comunicativos, em alguns momentos se tem a sensação de onipresença da violência na vida contemporânea, seja ela física ou moral. E essa sensação se estende, alastra e cresce assim como os conglomerados urbanos e os problemas sociais que culminam em uma série de trágicos episódios.

É neste cenário que o romance *O matador* (2008)² é escrito, com um título que mesmo em uma leitura superficial, se poderia deduzir sua ligação com o tema comentado acima. Sendo um dos romances mais conhecidos da autora Patrícia Melo e mesmo assistidos, pois serviu de base para o filme *O homem do ano* (2003), o romance em questão pode ser tomado como destaque do trabalho com a temática na contemporaneidade, o qual enxerga e discute suas questões para além do viés social; aborda a violência cotidiana, verticalizando o tema a partir da subjetividade do olhar das personagens e suas relações interpessoais, em uma inter-relação entre o espaço urbano e o doméstico.

É inevitável que, ao tratarmos do presente tema, a discussão desemboque em aspectos da literatura contemporânea, do cânone literário e da influência da mídia nesta e naquela área. Assim, situar a autora de *O matador* (2008), seus aspectos estilísticos e entender de que maneira ela se inseriu, com destaque, na forte estética da violência dos anos 90, são pontos de partida para esta análise.

Patrícia Melo, escritora paulista, teve sua carreira iniciada com a publicação do romance *Acqua Toffana* (1994), estendendo-se também pela dramaturgia e indústria cinematográfica. Por acumular prêmios como o Deux Océans, o Deutsch Krimi e o Jabuti, vê-se que a escritora consagrou sua obra não apenas no Brasil, com traduções da sua obra na França, Alemanha, Grécia, dentre outros países, a partir principalmente, da temática da violência.

A obra da autora em questão também já recebeu a 'legitimação' da sua produção literária através de trabalhos acadêmicos publicados, entre dissertações e teses, sobre seus traços mais marcantes. Percebe-se, então, um duplo alcance da sua obra: ela atinge, simultaneamente, o mercado e a academia com temas que tornam possíveis tais tipos de recepção.

Livros e ensaios têm sido publicados para tratar do panorama da literatura produzida entre a década de 90 até os dias atuais, a exemplo mesmo de Beatriz Resende em *Contemporâneos* (2008)³. O ápice do seu trabalho se dá justamente quando esta disserta sobre três recorrentes temas da literatura brasileira contemporânea - o retorno ao trágico, a presentificação e a violência urbana, dos quais nos interessa o último.

² MELO, Patrícia. **O matador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

³ RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

Se pensarmos bem, o tema da violência urbana e do retorno ao trágico se imiscuem quando ligamos esses assuntos ao que discute Paloma Vidal (2012)⁴. Retomando questões presentes em livros de Rancière e Agambem, a autora começa por ratificar o pensamento de Rancière de que a comunidade ética substituiu a comunidade política na literatura, o que nos levou a um novo patamar da estética.

A prática artística derivada da comunidade ética evidencia o testemunho da catástrofe infinita, o irrepresentável na literatura, por ser demasiadamente palpável e concreto nas nossas experiências sociais. Nas palavras da autora:

O irrepresentável é a categoria central da virada ética da estética, enquanto impossibilidade que encobre uma interdição em que se misturam duas proscricções: por um lado, afirma-se que o praticado e sofrido em situações de violência extrema proíbe a representação estética; por outro, afirma-se que essas situações exigem uma nova estética, que seria uma arte do irrepresentável.

É justamente essa irrepresentabilidade que nos permite relacionar os temas do retorno ao trágico e da violência urbana de que trata Rezende (2008). Narrativas como a do *Matador* (2008), em que a violência é cíclica e age em *looping* – falamos de um protagonista que mora em uma favela e devido a uma aposta e outras circunstâncias se torna um matador de aluguel – vemos a união de uma representação do sofrimento, do trágico à temática da violência urbana em um “trabalho de luto infinito”⁵.

Assim como o trabalho estético do espaço urbano, o tema da violência também não é exclusivo da literatura. Jaime Guinzburg (2010)⁶ nos fala que há incorporação de diversos elementos da epopeia nas produções culturais que vão dos romances de Bestseller à cinematografia Hollywoodiana. A problemática em questão é que se está reeditando um padrão de violência legitimado pela estética hegeliana, quando este autor afirma que a crueldade é inerente e necessária aos fins da epopeia.

Sobre o conceito de violência e suas relações sócio-históricas, Michel Wieviorka (1997)⁷ afirma que a violência não é imutável, mas que varia de um período a outro, estando à mercê de mudanças que a evolução histórica supõe. O referido autor aponta que nos anos 70/80 a violência tinha origem política, tanto da direita, quanto do terrorismo da extrema esquerda. Já na década de 90, a violência apresenta origens por identidades étnicas e raciais.

É importante ressaltar que, no romance em questão, não se trata de uma violência exercida pelo Estado ou qualquer outro órgão de repressão. Trata-se, sim, de uma ação exercida por e entre civis da sociedade, oriunda de membros pertencentes a classes sociais distintas, com o destaque para a formação de uma milícia encabeçada pelo protagonista, na comunidade em que sempre residiu.

Mas então, de onde vem a violência em *O Matador*? Ela é oriunda de uma causalidade interna à obra: uma aposta, que se destrincha em tantas outras ações. E mesmo que seja característica da violência estatal “(...) um sistema com leis internas,

⁴ VIDAL, Paloma. Configurações do comum na narrativa latino-americana contemporânea. In: **Escritas da violência**: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina. Rio de Janeiro: 7letras, 2012.

⁵ Ibidem, pág. 87.

⁶ GUINZBURG, Jaime. Violência e forma em Hegel e Adorno. In: **Revista Brasileira de Literatura Contemporânea**, São Paulo, n 16, p. 01- 237. 2010.

⁷ WIEVIORKA, Michel. O novo paradigma da violência. In: **Tempo social**. São Paulo: USP, S. Paulo, 9(1): 5-41, maio de 1997

autorregulação, regras de atuação e lógica própria”, como nos diz Gouveia (2012)⁸, este modo de sistematização da violência também se apresenta em *O Matador* (2008), mais precisamente à época da formação do grupo de extermínio de que participa o protagonista.

Resende (2008) desenvolve um pensamento crucial para o presente trabalho quando promove um ‘mapeamento’ das temáticas literárias mais recorrentes deste período histórico, destacando a violência urbana e seu aspecto ‘cru’ de realidade. A autora afirma que o destaque dado às cidades é presente na literatura desde muito, já em Manuel Antônio de Almeida, como também em Machado de Assis, com suas menções às ruas do Rio de Janeiro até a atualidade, em que se destacam grandes conglomerados e seus processos de violência urbana.

De acordo com José Luis Romero (2009)⁹, a “explosão urbana” em diversas grandes cidades se deu devido à quebra da bolsa de Nova York em 1930, mas esta atingiu as cidades da América Latina de uma forma singular; deu-se início à formação das massas próximas às metrópoles. Assim, a explosão demográfica somou-se ao êxodo rural, formando uma concentração de imigrantes nessas áreas.

Em um determinado momento na narrativa, há a formação de uma milícia na periferia de São Paulo. Não se pode garantir que ela tenha sido formada por imigrantes ou pelo êxodo rural, no entanto, pelo perfil dos personagens e pela localização da organização, sabe-se que sua existência se deve a uma superlotação das áreas mais centrais da cidade, a uma concentração das massas, como diz o autor supracitado, além do fato de os moradores perceberem a negligência das autoridades em relação às necessidades de determinadas áreas da cidade.

É importante frisar que esta cidade de que se fala não serve de simples ambientação para a narrativa; funciona, claramente, como um item estruturalmente necessário àquela, como um palco que traz à tona todas as peculiaridades e ações dos personagens que nela se situam, mas também ela própria como uma espécie de personagem secundário, ou como diria Antonio Cândido (1993)¹⁰, uma “transformação antropomórfica do espaço” sobre a qual se desvendam peculiaridades outras, em forma de paisagens que corriqueiramente nos escapam aos olhos.

A partir desta dita ‘nova função’ do espaço urbano na narrativa contemporânea pode-se considerar, então, que a caracterização destas cidades, ultrapassa a noção de cidade/espaço como simples referência à realidade. Ainda que a experiência real possa servir como ponto de partida na narrativa na descrição das cidades, ela extrapola os limites da realidade, concedendo novas feições e funções aos contemporâneos espaços urbanos.

2. O espaço da violência: De dentro para fora

O romance *O matador* (2008) é pontual para considerar a captação de elementos que dizem respeito ao meio propriamente urbano no tempo-espaço narrativos. Ainda que o foco se dê sobre as ações do protagonista, um minucioso trabalho não apenas sobre a caracterização (descrição) do espaço da narrativa é realizado, mas também, e principalmente, sobre a funcionalidade do espaço que está sendo posto à tona.

⁸ GOUVEIA, Arturo. **Ciclos de Mariana**: literatura e violência pós 64. João Pessoa: ideia, 2012, p. 32.

⁹ ROMERO, José Luis. **América Latina**: as cidades e as ideias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

¹⁰ CANDIDO, Antonio. A degradação do espaço. In: **o discurso e as cidades**. São Paulo: Duas cidades, 1993, p. 88.

É importante destacar que a tônica desta análise é justamente sobre o delineamento da ação de tal protagonista no espaço urbano da narrativa, imbricados, observando de que maneira um influi sobre a funcionalidade do outro. Assim, a análise de três espaços da narrativa é imprescindível para perceber como se dá a relação ação do personagem/espaço narrativo: o espaço corriqueiro do protagonista (o itinerário que este percorre no seu dia-a-dia); o espaço de transição (presente entre o primeiro e terceiro espaços das narrativas); e o espaço de trabalho do protagonista enquanto matador - a ‘companhia’ criada por alguns personagens do enredo.

Narrado em primeira pessoa pelo personagem Máiquel, o romance apresenta dois importantes momentos, responsáveis por desencadear as ações de Máiquel enquanto matador: o primeiro quando este tingi o cabelo de loiro; o segundo quando seu primo, Robinson, é assassinado. Anterior a estes momentos, Máiquel era um comum morador da periferia de São Paulo, até perder uma aposta com o amigo Suel e ter de pintar seu cabelo de loiro, a partir de onde se percebe o primeiro movimento de mudança do personagem.

É justamente esta mudança que leva o protagonista a ter outra conduta diante das pessoas ao seu redor, levando-o até a matar seu amigo Suel. Máiquel, de origem cidadina marginal, até então empregado de uma loja de automóveis usados, sente-se em outro patamar da sua vida ao passar por uma transformação – que apesar de ser estética – deixa-o com a sensação de ter mais poder em suas mãos, funcionando no romance como mote para o primeiro assassinato cometido pelo protagonista. Esta causalidade é uma surpresa, uma desautomatização, já que a visão determinista - de que é a influência do ambiente na vida do sujeito o motivo para o início de uma vida criminosa - é desconstruída.

Durante estas duas ações realizadas pelo protagonista avulta o momento em que o espaço do cotidiano de Máiquel é destacado. Pelo bar mais conhecido do bairro, o bar do Gonzaga, pelas lojas mais conhecidas e por entre as casas da vizinhança, por onde percorrem os coletivos, este momento inicial da narrativa revela uma paisagem sumariamente urbana. Depois que Máiquel mata Suel, vê-se que o espaço diário em que este se insere torna-se ainda mais familiar e aconchegante, uma vez que a vizinhança apoiou o assassinato, já que Suel era conhecido como um provocador de desordem no bairro.

Exatamente neste espaço, a narração do protagonista leva o leitor ao conhecimento do ambiente em que se passam tais ações. Nas falas do protagonista, percebe-se o desejo de desvelar o que lhe ocorre diariamente, de uma forma bastante pragmática. Nessa ótica, despontam inúmeras cenas e falas relacionadas aos elementos reconhecíveis de toda cidade grande, como bancas de jornal, táxis, oficinas, teatros e principalmente elementos referentes à mídia e à publicidade.

Aparecem de três maneiras diferentes as menções em relação aos elementos da mídia/publicidade: narradas separadamente do discurso do protagonista, como em “Mappin, venha correndo, Mappin, chegou a hora, Mapping é a liquidação!”¹⁰; faladas na própria voz dos personagens, como quando o protagonista diz: “Comi empadas e bebi Coca-cola”¹¹ e ainda, as narradas junto ao discurso do protagonista, como no trecho: “Apartamento com dois dormitórios, sem entrada, aproveite. Não vou duelar. Móveis para a cozinha. Vou me casar com você. Tudo para o seu lar. Vou trabalhar direito naquela loja de carros usados, vou melhorar minha vida. Mude para o melhor.”¹³.

¹⁰ MELO, Patrícia. O matador. São Paulo: companhia das letras, 2008, p. 11.

¹¹ Ibidem, p. 20.

¹³ Ibidem, p 18.

As publicidades do terceiro tipo são as mais importantes para esta discussão. Elas são constantes nos momentos em que o protagonista passa por algum conflito tanto físico quanto emocional, de modo que tais publicidades não mais façam parte de uma cena puramente descritiva, mas também constitutivas da estrutura discursiva do protagonista, a qual provoca uma interferência direta do que já não mais é um espaço estático na narrativa.

Vê-se, então, que o espaço publicitário é constitutivo do espaço corriqueiro do protagonista, chegando, em alguns momentos, como visto, a fazer parte da construção do pensamento do personagem ante suas ações. Todo o esforço da linguagem publicitária consiste na memorização/persuasão de suas premissas básicas na cabeça do consumidor. Acontece que mesmo o público que não é alvo de determinada propaganda, também é passivo de ser atingido por ela, fato possível em toda grande cidade que se vê permeada de inúmeros anúncios.

É isto o que ocorre com Máiquel no primeiro espaço aqui destacado. Por mais que ele, pertencente à classe baixa da cidade de São Paulo, não fosse o alvo de propagandas que destacassem uísques e apartamentos, o volume das propagandas termina por causar uma interferência em algumas cenas por ele protagonizadas – tanto no sentido estrutural quanto de ruído comunicativo – criando um alarido de vozes periféricas junto à voz do narrador-personagem no que poderia, com uma breve adequação de sentido, se chamar de intertextualidade entre os textos publicitários e a voz do protagonista.

Isto pode ser ilustrado a partir do último trecho destacado acima, em que, em meio a uma discussão com Cledir, naquele momento futura esposa de Máiquel, há um cruzamento discursivo entre o anúncio de um apartamento e as promessas de casamento de Máiquel em relação.

No que diz respeito à linguagem, o uso dos vocábulos ‘melhor’ e ‘melhore’ se inter-relacionam na medida em que promovem um paralelismo semântico, no que diz respeito tanto à promessa do anúncio quanto a de Máiquel. Sobre o conteúdo, tem-se que os objetivos de um anúncio e de uma proposta de casamento se baseiam, ambos, em uma promessa. Desta promessa (básica e implícita), o discurso do protagonista e do anúncio vão se imbricando, a ponto do conteúdo de ambos significarem mudança e melhoria.

Há, entretanto, uma nuance a ser destacada ainda neste primeiro momento de análise: a dualidade entre o espaço da vida íntima do protagonista e a objetividade do espaço corriqueiro descrito e explicado anteriormente. Primeiramente, nesta fase da narrativa, Máiquel conhece Érica, ex-namorada de Suel, de quem promete cuidar após o assassinato do amigo. Esta personagem é peça-chave para a caracterização do espaço íntimo do protagonista, já que estes acabam se apaixonando, mesmo que Máiquel já seja casado com Cledir.

Os momentos em que Máiquel está junto a Érica são os únicos, nesta primeira fase da análise, que mostram o que se passa no interior do protagonista, fazendo-se paisagem toda a agonia, dúvida e ansiedade que se passa com ele, ante o amor/paixão por Érica e Cledir. Nesta descrição do conflito, Máiquel faz emergir detalhes do seu espaço privado, antes não tão bem caracterizado em meio ao zunido da cidade grande: “(...) Érica entrou dentro de mim, entramos um no outro, na parte mais escura e mais clara que existia dentro de nós (...) Érica ficou deitada no meu ombro e eu gostei dela ser fraca e de eu ser forte, mulher e homem, dormimos.”¹²

Nota-se, assim, que a reflexão de Máiquel sobre sua vida amorosa é o único ponto destoante na descrição da objetividade cidadina. Esta reflexão, contudo, também tem

¹² *Ibidem*, p. 72-73.

passagens na fase de transição do protagonista, mas atinge o ápice no terceiro momento de análise, como será visto. Além disso, toda a verborrágica caracterização da cidade, em meio a propagandas, zunidos, multidões, meios de transporte estão simbolicamente ligados à dispersão do protagonista neste primeiro momento, o qual ainda permanece em uma zona fronteira, em que nem é mais um comum morador da periferia (após ter matado Suel), nem é ainda ‘o matador’ propriamente dito.

O responsável por ‘apresentar’ Máiquel à realidade dos homicídios, enquanto profissão, é o Doutor Carvalho, quando pede que Máiquel mate o estuprador da sua filha. É o próprio Doutor quem contradiz a máxima de que é a pobreza que gera violência no país¹³, já que é um cidadão da classe nobre da sociedade quem ‘convida’ um indivíduo pobre a se profissionalizar enquanto matador, e, por isso, enquanto um gerador da violência.

Dois pontos da narrativa encontram-se aqui imbricados, onde a formulação de um resulta na ocorrência do outro; o cabelo loiro de Máiquel e o convite feito pelo Doutor Carvalho. O cabelo tingido de Máiquel é funcional para a aproximação deste com o Doutor, uma vez que este, ao conhecer Máiquel, afirma ser racista, como mostra o trecho: “Eu odeio preto, sou racista mesmo, esses pretos estão acabando com a vida da gente.”¹⁶.

Assim, é a cor do cabelo do protagonista que permite a aproximação deste e de Dr. Carvalho. Em outras palavras, o traço de branqueamento do protagonista pode ter sido utilizado no romance como desencadeador de uma dupla inserção de Máiquel na onda de homicídios: a morte de Suel, motivada pela mudança no cabelo e a aproximação de Dr. Carvalho, que motivará os homicídios profissionalizados do protagonista.

São, portanto, estes fatos que dão início à caracterização do espaço a partir do lugar de trabalho do protagonista, material do segundo momento de análise do presente estudo. Mas o que ocorre antes disso é o que chamaremos aqui de fase de transição/adaptação do protagonista à vida do crime enquanto favor, de que trataremos agora.

Ao se inserir no grupo do Dr. Carvalho, mediado por uma troca de favores, o protagonista realiza uma ruptura da lógica das classes sociais, já que ele não é mais mero subalterno de um grupo mandante, mas um ‘cooperador’, que age em comum acordo com um grupo de maior poder aquisitivo e que desempenha uma função tão importante quanto a de todos os outros da equipe. Ele coloca-se, assim, em um patamar singular da esfera social do romance; não de excluído ou privilegiado, mas de matador.

A classe exclusiva (no sentido de única) em que se encontra Máiquel, contudo, não foi vista antes como bem constituída pela História. Longe de se tratar de uma casta que recebe incontáveis privilégios, esta, contraditoriamente, também não é de um todo esquecida; permanece à mercê da iminência de ora ser bem-tratada, ora escorraçada. Roberto Schwarz (1988)¹⁴ trata deste tópico com a complexidade que lhe cabe, quando afirma que a cultura do favor sempre esteve presente nas relações sociais brasileiras, dado o deslocamento extemporâneo dos ideais europeus de liberdade e autonomia, que aqui culminaram simplesmente em uma relação desfavorável, com herança até os dias atuais. E este ‘favor’ na narrativa apresenta-se logo quando Dr. Carvalho oferece tratamento dentário a Máiquel, se, em troca, ele matasse Ezequiel, o estuprador de sua filha.

¹³ Ibidem, p. 31.

¹⁶ Ibidem, p. 31.

¹⁴ SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: **Ao vencedor as batatas**. 3 ed. São Paulo: Duas cidades, 1988.

Por mais que seja sabido que a função exercida por Máiquel, que está na base da pirâmide deste negócio, é tão importante quanto a do Dr. Carvalho ou mesmo de Santana – policial que também participa desta companhia – ele é tratado como tal apenas superficialmente. Aliás, não fosse pela ação de Máiquel, a companhia nem existiria, motivo suficiente para que se pudesse inverter a lógica e colocá-lo como funcionário imprescindível da empresa.

De toda forma, prevalece na obra o trato do subalterno como objeto, ainda que este seja sujeito da ação. Assim, o protagonista apresenta uma liberdade relativa no romance, já que suas ações, por mais que sejam tomadas em alguns momentos como pessoais, ressoam na política da Companhia Ombra (nome da milícia de que Máiquel faz parte) e são por ela limitadas.

Apesar de Máiquel ter aceitado a troca de favores proposta por Dr. Carvalho, o que por si só evidenciaria uma escolha sem remorsos, percebe-se ainda uma parcela de arrependimento do protagonista, quando este demonstra irritação por não ter dado uma morte digna a Ezequiel, que primeiro havia levado um tiro na perna e só depois, uma estaca no peito. Isto evidencia que ainda, neste momento de transição, Máiquel apresenta certa dubiedade nas suas ações, em que ora pende para a obrigação social de matador, ora para a reflexão de certos valores excêntricos que ele formula e cultua durante sua existência. E é justamente esta a posição que o favor renega a um indivíduo; de intermédio, de ilusão de autonomia ou até, neste caso, de duplicidade.

Neste meio tempo, Dr. Silvio também fez uma proposta a Máiquel para que ele matasse um sujeito que estava atrapalhando seus negócios, oferecendo, em troca, um generoso pagamento. Note-se que a intenção de Dr. Silvio é que a ação de Máiquel não mais se trate de um favor, mas de um trabalho. É justo esta passagem que deixa claro ao leitor que o protagonista ainda não se reconhece como matador por encomenda, já que ele recusa a proposta cujo único fim seria o lucro, como mostra o trecho:

Vomitei pensando no dinheiro que eu ia ganhar se matasse o negro. Eu estava desempregado. Pragas. Eu estava sem dinheiro nenhum, eu precisava daquele dinheiro. (...) Muito obrigado, mas eu não vou matar ninguém. Estava me sentindo bem, foi bom vomitar. Fui embora para casa a pé, pensando: eu ia me casar com a Cledir, ia arranjar um emprego, ia cuidar de Érica, Érica ia estudar pra ser professora, ou médica, se ela quisesse. Tudo ia dar certo.¹⁵

É importante observar que o espaço de transição é também o espaço da subjetividade de Máiquel. Neste lugar, o protagonista se presta a agir de forma correta em seu entendimento, de maneira a pagar dívidas que ele tem com outros ou consigo; matar Ezequiel, casar com Cledir e cuidar de Érica são dívidas que ele paga, em uma espécie de estágio mais evoluído do favor, já que a dívida conota certo sentido de sacrifício.

Esta subjetividade também floresce quando dos ‘testemunhos’ prestados por Máiquel, sobre questões amorosas ou filosóficas, que demonstram certo pendor do personagem à sensibilidade. É o espaço da transição que também poderia se chamar de espaço lúdico, em que o protagonista ao mesmo tempo em que vive certos conflitos – alguns oriundos dos assassinatos, outros, do seu próprio perfil – também vive grandes extravagâncias que lhes dão o ar de rebeldia, ante sua situação de dependência e pagamento de dívidas, como mencionado acima.

¹⁵ MELO, Patrícia. **O matador**. São Paulo: Companhia das letras, 2008. P. 62-63. ¹⁹ Ibidem, p. 86.

O tal ‘espaço lúdico’ é também permeado pelo largo uso de drogas, mais precisamente da cocaína. Sob seu efeito, Máiquel e os amigos passam por situações com um tanto de descontrole, como quando acabaram atropelando um homem, que mais tarde descobrem ter sido um menino de família rica. O fato de o protagonista ser usuário de drogas não é tão sutil ao leitor quanto se pretende, pois a partir disto pode-se começar a indagar qual parte do discurso do protagonista é real e qual é delírio e pura agressividade, resultantes da cocaína.

É ainda neste espaço que mescla subjetividade, lúdico e dívidas que Máiquel se recusa a matar Neno quando descobre que ele é criança, como antecipa o trecho acima destacado. O protagonista da trama só toma a iniciativa de matar o garoto, em um gesto de ira, após saber que seu primo Robinson fora assassinado. É a partir disto que Máiquel se autodefine como o matador: “Eu sou a grade, o cachorro, o muro, o caco de vidro afiado. Eu sou o arame farpado, a porta blindada. Eu sou o Matador. Bang. Bang. Bang.”¹⁹. Daí, partimos ao terceiro momento da análise; do Máiquel enquanto matador.

As metáforas utilizadas pelo protagonista para se autodefinir, no trecho destacado acima, revelam justo o perigo, o obstáculo. O muro, o caco de vidro, todos são imagens e símbolos de segurança, de ‘antiviolença’, mas ao se conotar enquanto tais, Máiquel acaba por neutralizar tais ferramentas, de uma forma em que não mais haverá limites para que ele haja como o Matador.

Neste terceiro momento de análise, em que Máiquel se vê como o Matador profissional, registrando um espaço próprio para este exercício, a mudança dos espaços em que ocorrem as ações vem acompanhada de uma mudança no perfil do personagem, como, desde o início, propõe a hipótese deste trabalho. O traço mais notório é como Máiquel passa a se denominar como ‘O Matador’, indicando um apagamento da identidade do protagonista.

O espaço de ação do Matador, neste terceiro momento de análise, é ao mesmo tempo o lugar de trabalho do mesmo, a Companhia Ombra, e um espaço interno ao protagonista que o motiva a tomar algumas de suas ações. Tal espaço é predominantemente ocupado pela figura de Érika, de quem Máiquel passa a depender emocionalmente. A Companhia Ombra ainda é embrionária, inicialmente caracterizada apenas como um grupo de extermínio, dotado de mobilidade, já que o grupo que atua nas mortes por encomenda precisa ir ao encontro de suas vítimas. Apenas com o apoio de policiais e empresários da região a companhia terá um lugar fixo, financiado pelos próprios moradores, que pagam para ter segurança.

O protagonista passa então a ser uma mescla constante, administrando o conflito que se forma de dentro para fora e vice-versa. Fazendo das suas subjetividades motes para suas ações e, ao mesmo tempo, fazendo das ações espaço de memória, delírio e mesmo de um espectador muito próximo a si - da técnica cinematográfica, de movimento de aproximação/afastamento do espectador - como mostra o trecho: “Eu não estava dentro de mim, uma sensação ruim, fora, Érika em todos os meus pensamentos (...) fora (...)”¹⁶.

Este movimento diz ao leitor não apenas o que ocorre no espaço físico, mas o que ocorre no trânsito entre o espaço externo e interno ao protagonista, mediado pela própria voz do personagem. E é este o recurso utilizado pelo narrador para tornar o leitor cúmplice e testemunha da mudança de paradigma que significa a transformação de um simples indivíduo da periferia em um matador; e é esta câmera que mostra o espaço de um matador em conflito, de ponta-cabeça.

¹⁶ Ibidem, p. 120.

Este conflito se adensa quando Érica vai embora. O espaço interno de Máiquel, que era então sumariamente tomado por ela, se torna vazio, conforme foi descrito pelas próprias palavras do protagonista, no trecho acima destacado. Érica só aceitou reaproximação com Máiquel quando este matou Cledir. Foi quando a OMBRA foi oficializada e eles passaram a morar juntos, desfrutando de certo luxo.

No entanto, o vazio que havia surgido com a partida de Érica não foi sanado com a volta da mesma. Ao contrário, depois da morte de Cledir, tal vazio ganhou proporções de úlcera, principalmente quando o corpo de Cledir é descoberto e quando Érica abandona Máiquel de vez, após este ter batido nela. Mesmo que Máiquel tente se deixar invadir pelas questões do trabalho (de ter sido indicado a um prêmio pela comunidade e de sentir que tem poder) ele ainda é primordialmente ‘invadido’ pela imagem de Érica.

Assim, o que era um lugar atribuído de significados particulares, que Érica ocupava em Máiquel.

As ações que levaram Máiquel a perder Érica e assim ter de preencher em si o lugar vazio por ela deixado, foram acompanhadas pela mudança da temporalidade da narrativa, as quais, em conjunto, atuaram na ressignificação do espaço interno do protagonista. Elenca-se uma tríade decisiva na constituição do espaço do protagonista neste terceiro momento da narrativa, em que ação, tempo e espaço marcam presença não apenas na estrutura da narrativa, mas também na estrutura do personagem principal.

Há, então, uma espécie de transcendência da figura de Érica na vida de Máiquel. Que o lugar de permanência da figura desta é o interno, em Máiquel, é certo. Mas que uma alteração da predominância de Érica em sub-lugares do protagonista ocorra, é o diferencial. Fala-se de sub-lugares no seguinte sentido: inicialmente, Érica ocupava o lugar interno sexual e emocional na vida de Máiquel, paralelamente, mas, após sua partida, ela passou a ocupar unicamente o lugar dos sonhos e das lembranças do mesmo.

Assim, à proporção que o lugar interno de Máiquel gradativamente se esvazia, percebe-se uma alteração na temporalidade do enredo, um aumento na velocidade dos acontecimentos que permanecem desenfreados, até o fim da narrativa. O acúmulo, excesso e velocidade que escorrem, simultaneamente, da vida do protagonista e da sequência da narrativa podem até ser expressos pela quantidade de mortes neste período: oito, ao todo, que conseguiram ser neutralizadas após a fuga do Matador.

Fuga esta, aliás, já percebida em termos da racionalidade do protagonista; baldeado única e ironicamente não pelo constante limiar entre vida e morte, mas pelo abandono de um amor que lhe afetara triplamente os alicerces: sexual, emocional e racionalmente. Alicerces afetados que legaram transformações na ação, tempo e espaço da narrativa, em um espiral de metamorfoses que movem e paralisam, ao mesmo tempo, as atitudes do protagonista.

3. Considerações finais

Sobre as mortes que Máiquel comete, faremos referência ao conceito de trauma proposto por Karl Erik Schollhammer (2011)¹⁷. Nas palavras do próprio autor: “Esse realismo traumático caracteriza certa tendência na arte moderna de expressar os

¹⁷ SCHOLLHAMMER, K. E. Além ou aquém do realismo do choque?. In: **Literatura e realidade**. OLINTO, H. K. & SCHOLLHAMMER, K. E. Rio de Janeiro: 7 letras, 2011.

elementos mais cruéis, violentos e abomináveis da realidade, frequentemente, ligados a temas radicais de sexo e morte”¹⁸.

O pensamento do autor supracitado acaba por coincidir com os dizeres de Vidal (2012), quando esta afirma a tendência da nossa arte contemporânea como arte do irrepresentável, visto que a função fática, do contato, do imediatismo é o que tem escorrido da caneta para o papel. Sem dúvida, são os traços que ficam mais à mostra no romance aqui analisado, de agora em diante.

Seria então uma espécie de violência elevada ao seu mais alto nível de abjeção. É justo o que ocorre em *O Matador* (2008), que totaliza 10 mortes em seu enredo. O fato de haver ou não causalidade das mortes não invalida a noção de realismo traumático, já que a imagem traumática de mortes em sequência está disposta de maneira a provocar choque no leitor. Aliás, no caso da narrativa aqui analisada, o exagero e a abjeção são colocados não apenas a partir de homicídios, mas também da linguagem farta de gíria dos personagens e da constante menção ao sexo.

A obra literária contemporânea, precisamente falando sobre *O matador* (2008), supera qualquer tipo de dicotomia para se encaixar na lógica da catástrofe desenfreada e chocante, em uma mescla com uma estética midiática, que retroalimenta “(...) uma patologização da esfera pública que é empaticamente compartilhada em torno de feridas traumáticas (...)”¹⁹.

Por isso, mesmo que durante toda a narrativa Máiquel cometa atrocidades, pela empatia à ferida e ao sofrimento, o leitor consegue acompanhar os passos do protagonista, sem que o perfil de “vilão” de Máiquel seja a única interpretação para as mortes na trama. Assim, entende-se que há dois momentos que motivam o protagonista a cometer os homicídios: antes e depois de se tornar o Matador.

As duas primeiras mortes antes de Máiquel se tornar matador ocorreram por uma aposta e por uma troca de favores com o Dr. Carvalho, respectivamente. No entanto, é incorreto pensar que após se profissionalizar, Máiquel só tenha cometido assassinatos com esta justificativa. Cledir e um menino não-identificado foram mortos por um excesso, pelo descontrole e conflito que o protagonista vivia à época, por ter sido abandonado por Érica.

Todas as outras mortes se ligam ao trabalho de Máiquel, direta ou indiretamente. Indiretamente porque já ao fim da narrativa, as mortes acontecem por uma questão de vingança; após Máiquel descobrir que foi traído por seus ‘parceiros’ da OMBRA, ele segue até um restaurante e mata Santana, policial corrupto.

Esta talvez seja a cena mais chocante do romance, já que além de descrever o lugar em que isso aconteceu, os detalhes de como ficaram os “pedaços” de Santana, também foram descritos. Ainda sob efeito de vingança Máiquel atira em Dr. Carvalho, sem deixar o leitor saber se ele morreu ou não. Ao se contabilizar tantas mortes, tem-se o excesso de um indivíduo em conflito, dentro de um excesso de uma narrativa eminentemente catastrófica.

A violência entre civis no enredo revela o espaço urbano como uma espécie de personagem, sendo a todo momento citado, ainda que nos momentos mais introspectivos vividos pelo protagonista. Quando da formação da Ombra, supomos o espaço como copartícipe de todas as ações engendradas pelo grupo de “justiceiros” da periferia da cidade de São Paulo.

¹⁸ Ibidem, p. 83.

¹⁹ Ibidem, p. 86.

Vale lembrar que a cidade segundo Máiquel é uma representação, como dito, de acordo com Sarlo (2014)²⁰. Entretanto, não é uma figuração utópica, idealizada, mas apresenta traços de cidade real, ante tanta decadência na descrição da mesma. Ainda que saibamos que se trata de um bairro da cidade de São Paulo, não sabemos seu nome. Por esse motivo, vemos uma cidade escrita pelos olhos do protagonista - situado à margem da sociedade – em uma mescla de descrição de cidades reais, visto que reconheceríamos traços de violência, publicidade e ruído em qualquer cidade concreta.

Dessa forma, o protagonista consegue guiar o leitor pelos caminhos de uma cidade vista por dentro e por fora, através de um efeito que considera a subjetividade de Máiquel; a depender do seu humor, a cidade é vista e descrita de formas diferentes. Parece um caminho inesperado de uma literatura majoritariamente fática, explosiva, violenta considerar o olhar de um personagem para a construção de um espaço. No entanto, o poder de decisão é de Máiquel e sua relação com o mundo. É sua mira que nos revela um palco que consegue abarcar e se mover através dos horrores da contemporaneidade.

Referências

- CANDIDO, Antonio. A degradação do espaço. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- GOUVEIA, Arturo. **Ciclos de Mariana**: literatura e violência pós 64. João Pessoa: ideia, 2012.
- GUINZBURG, Jaime. Violência e forma em Hegel e Adorno. In: **Revista Brasileira de Literatura Contemporânea**, São Paulo, n 16, p. 01- 237. 2010.
- MELO, Patrícia. **O matador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da palavra: Biblioteca Nacional, 2008.
- ROMERO, José Luis. **América Latina**: as cidade e as ideias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009
- SARLO, Beatriz. **A cidade vista**: mercadorias e cultura urbana. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.
- SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: **Ao vencedor as batatas**. 3 ed. São Paulo: Duas cidades, 1988.
- SCHOLLHAMMER, K. E. Além ou aquém do realismo do choque?. In: **Literatura e realidade**. OLINTO, H. K. & SCHOLLHAMMER, K. E. Rio de Janeiro: 7 letras, 2011.
- WIEVIORKA, Michel. O novo paradigma da violência. In: **Tempo social**. São Paulo: USP, S. Paulo, 9(1): 5-41, maio de 1997.

²⁰ SARLO, Beatriz. **A cidade vista**: mercadorias e cultura urbana. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.