

## NARRATIVAS FICCIONAIS CONTEMPORÂNEAS: VIOLÊNCIA E INTERTEXTUALIDADE

Mestranda. Eliane Pereira da Silveira<sup>1</sup> (UFSM)

**RESUMO:** Nas últimas décadas, o cenário literário brasileiro tem se deparado com uma tendência cada vez mais crescente à representação ficcional da violência, fenômeno este que pode ser observado através da propagação dos chamados romances policiais. Mais do que sua temática coincidente interessa-nos buscar a compreensão da arquitetura desses universos ficcionais, sua coerência interna e, principalmente, a linguagem neles empregada em sua construção. Notamos que nessas narrativas, além de haver uma organização discursiva particular, a violência é representada através de uma linguagem que parece extrapolar as barreiras do literário, estabelecendo-se assim uma relação de intertextualidade com outros discursos, dentre eles o cinematográfico. Dessa forma, levando em consideração que, possivelmente sob a influência de Rubem Fonseca, os escritores Patrícia Melo e Marçal Aquino tornam a referida temática recorrente em suas produções literárias, propomo-nos a fazer um breve levantamento de algumas das peculiaridades nelas identificadas, tais como a incorporação de elementos de outras linguagens e as perspectivas acerca da violência nelas construídas.

**PALAVRAS-CHAVE:** ficção literária contemporânea, violência, intertextualidade.

### Considerações iniciais

As profundas transformações econômicas, sociais e culturais que se fazem presentes no cenário mundial desde o segundo pós-guerra - e que são geralmente associadas ao **pós-modernismo** - acabam por ressoar também na esfera literária. Em consequência, temos assistido à emergência de narrativas ficcionais que se distanciam sobremaneira de alguns dos preceitos fundamentais da modernidade, tais como a superioridade da alta cultura em relação à cultura de massa, o culto à originalidade e o caráter crítico da arte.

De acordo com Fredric Jameson (1997, p.8), há contemporaneamente uma tendência constante ao “apagamento da antiga (característica do alto modernismo) fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa ou comercial, e o aparecimento de novos tipos de texto impregnados das formas, categorias e conteúdos da mesma indústria cultural que tinha sido denunciada com tanta veemência por todos os ideólogos do moderno”. Em meio a esse contexto diferenciado, surgem representações ficcionais que, ao invés de negarem a presença cada vez mais contundente dos meios de comunicação, se alimentam, em maior ou menor grau, de elementos advindos da linguagem do cinema, da televisão, do jornal e da publicidade, sem que haja nisso, pelo menos aparentemente, qualquer propósito crítico. Por isso, Manfred Pfister (1991, p.22) destaca que:

*La literatura del agotamiento (...) ha dado paso en la teoría de Barth a una “literatura del rellenamiento” (Barth 1980 y 1982), que celebra que todo sea desechable al azar y compite alegremente en su abundancia heteróclita con los catálogos de encargo por correo, los estantes de supermercado, los*

---

<sup>1</sup> **Eliane Pereira da Silveira, mestranda.**  
(Universidade Federal de Santa Maria)  
E-mail: [eli.ps@hotmail.com](mailto:eli.ps@hotmail.com)

*canales de los medios masivos y las modas febrilmente cambiantes en el empaquetamiento, la publicidad y el vestuario.*<sup>2</sup>

Com base nisso, faremos aqui o levantamento inicial de alguns dos aspectos problemáticos que apresentam narrativas como *O Matador* (1995), de Patrícia Melo, e *O Invasor* (2002), de Marçal Aquino, quando se procura realizar uma abordagem crítica; aspectos que ganham mais relevo ao se adotar a perspectiva do fazer literário moderno. Ao nosso ver, esses romances, freqüentemente associados ao gênero policial, trazem indicativos de que uma parte da representação ficcional brasileira está em fase de transição de um estágio moderno para um outro, em que as barreiras do discurso literário são facilmente ultrapassadas. Isso porque estabelecem com os meios de comunicação um tipo de intertextualidade que vai além do plano temático, expandindo-se à matéria discursiva dessas obras. Em outras palavras, percebemos que essas narrativas não apenas levam ao campo da representação ficcional uma temática recorrente no meio midiático – a violência, mas acima de tudo se deixam contaminar por algumas das técnicas discursivas empregadas pelos meios de comunicação, tais como dinamicidade, simultaneidade, objetividade, plasticidade e concisão.

Nesse sentido, vale lembrarmos o que Jameson afirma sobre os edifícios construídos contemporaneamente nos Estados Unidos, ou seja, “eles não tentam mais inserir, como o faziam as obras-primas e monumentos do alto modernismo, uma nova linguagem utópica, diferente, elevada, em meio ao mau gosto e o comercialismo do sistema de signos da cidade que os circunda, mas sim buscam falar exatamente essa linguagem, usando seu léxico e sua sintaxe” (p.65). Podemos, então, adaptar essa afirmação às produções literárias de Melo e Aquino, na medida em que se valem de linguagens culturais tradicionalmente repudiadas pela Literatura para a construção de seus universos ficcionais. Vejamos a seguir como isso se dá no romance escrito pela artista paulista.

*O Matador* narra a ascensão e a derrocada de Máiquel, um jovem de periferia que, por acaso, se transforma em um assassino profissional, admirado e querido por seus vizinhos, pois é visto como um justiceiro que se livra dos bandidos que ameaçam a ordem de seu bairro. Nesse universo, em que predominam as ações, descritas de maneira realista e minuciosa, a violência exerce um papel fundamental, justamente pelo fato de ser o próprio matador quem narra. É interessante perceber como essa narrativa da violência vai se construindo às custas da publicidade, das notícias de telejornal, dos anúncios, reportagens e manchetes jornalísticas, do vídeo clipe, do cinema, além de se valer da música popular, do rap, da poesia, da piada, etc. O fragmento abaixo exemplifica esse comportamento promíscuo da linguagem literária:

Justiceiros matam cinco em São Paulo, dizia a manchete. Eu estava na casa de um cliente, lendo o jornal que ele havia acabado de me dar, o menor R.S.P. conseguiu se salvar fingindo-se de morto, e está no hospital fora de perigo, dizia a reportagem. Puta merda, eu falei, como esse desgraçado conseguiu fugir? (p.150)

O narrador incorpora à substância de seu discurso uma manchete e uma reportagem exatamente como teriam aparecido em um jornal, sem o uso de aspas ou algum elemento tipográfico que indique que essa não é uma elaboração lingüística originalmente sua, o que faz apenas posteriormente quando utiliza as expressões “dizia a manchete” e “dizia a reportagem”. Porém, esses detalhes podem passar despercebidos pelo leitor menos atento, seja

---

<sup>2</sup> A literatura do esgotamento (...) deu lugar, na teoria de Barth, a uma “literatura da reciclagem” (Barth 1980 e 1982), que celebra que tudo seja descartável e compete alegremente em sua abundância heteróclita com os catálogos de encarte dos correios, com as prateleiras de supermercado, com os canais dos meios massivos e com as modas febrilmente cambiantes, com a publicidade e com o vestuário.

pela sua não familiaridade com essas outras linguagens, seja devido à velocidade de leitura que a estrutura narrativa impõe. A seguir, notemos como isso se dá de maneira ainda mais explícita, quando repentinamente o narrador justapõe ao seu discurso trechos de classificados de jornal, tomando emprestada a concisão característica desse tipo de texto:

Serviços profissionais. Apertadinha. Semivirgem, precisa ganhar experiência. Das dez da noite às seis da manhã. Precisa ganhar experiência, essa é boa. Exotic girls, eles acham que em inglês fica melhor. Acompanhantes agradáveis para pessoas de bom gosto e discretas. Essas putas são de foder. Olha esse: touro bravo. Vídeo erótico com animais. Estudante. Quero mostrar o que aprendi. Deve chupar bem à beça. Vez ou outra eu ia atrás de algum emprego, falava com algum cara chato, ele dizia que ia pensar, eu nem pensava. (p.27)

Nesse caso não há absolutamente nenhuma indicação de que se trata de um outro discurso, ficando totalmente a cargo do leitor o estabelecimento das relações necessárias para perceber que o protagonista está, na verdade, lendo o jornal e reproduzindo a linguagem dos classificados. E assim se constrói quase toda a narrativa, sendo constantemente perpassada por fragmentos de outros discursos que se misturam de maneira aleatória ao fluxo de consciência do protagonista e aos eventos narrados.

Em inúmeras oportunidades, o narrador importa da linguagem jornalística a objetividade que lhe é peculiar, conferindo um tom de impessoalidade à narrativa até mesmo ao relatar cenas que normalmente causariam perplexidade. Podemos perceber isso no trecho abaixo destacado, em que o protagonista narra o assassinato de uma de suas vítimas:

Puf, errei o segundo, o terceiro pegou na coxa, o quarto no peito, ele caiu, errei mais dois tiros, Ezequiel continuava vivo, gemendo, sofria, queria se levantar, fazer alguma coisa, queria ir para casa jantar com a mamãe, eu não tinha mais balas. Ele não poderia ficar vivo, não agora, arranquei um pedaço de pau que servia de cerca para uma árvore e fui para cima dele, dei na cabeça, martelei, martelei, furei os olhos dele, Ezequiel continuava vivo, meus braços doíam, espetei a lança de madeira no coração do estuprador, eu já tinha visto esta cena na televisão, a mocinha matando o vampiro, Ezequiel vomitou sangue e morreu. (p.48-49)

Assim, além da intertextualidade que estabelece com a linguagem jornalística, notamos também, nesse mesmo fragmento, a plasticidade de uma cena importada do cinema, como o próprio narrador afirma, e a descrição minuciosa, mas concisa e objetiva, de seus atos, como se dá na construção de um roteiro.

Podemos dizer que em *O Matador*, de Patrícia Melo, impera uma promiscuidade discursiva, isto é, uma mistura desordenada da linguagem literária com outras linguagens, sendo raros os parágrafos em que isso não se concretiza. Aparentemente, essa narrativa associa-se ao que Manfred Pfister (1991) denomina intertextualidade eclética pós-moderna, ou seja, um diálogo com textos advindos dos mais diversos meios culturais, canonizados ou não, sem que haja um propósito crítico ou analítico, mas simplesmente o estímulo dos prazeres proporcionados pela heterogeneidade.

Em *O Invasor*, de Marçal Aquino, se dá algo semelhante, porém o que se evidencia é o diálogo com a linguagem cinematográfica, ou mais especificamente, com o roteiro. Nesse universo ficcional também é abordada a temática da violência, mas de maneira um pouco menos explícita, isto é, sem a mesma riqueza de detalhes apresentada na obra da escritora paulista. A violência serve, portanto, como um pano de fundo para o conflito interior que vive

o narrador-protagonista, justamente por ser narrada por uma personagem de classe média que não se envolve diretamente com o crime. Nessa narrativa, Ivan, sob a influência de um de seus sócios, decide contratar um profissional para dar um fim à vida do sócio majoritário de sua empreiteira, que estava dificultando a realização de um negócio ilícito que lhes traria um bom rendimento financeiro. Arrependido, tenta evitar o crime, mas é tarde demais. O drama do protagonista se acentua quando o assassino de aluguel – que é o invasor do título – exige se tornar funcionário da empresa.

Como dissemos anteriormente, estabelece-se uma relação intertextual principalmente com a chamada sétima arte. No romance do escritor paulista, o diálogo substitui por vezes a narração, o que dá mais dinamicidade ao seu discurso. Além disso, o texto é formado por frases curtas, claras e objetivas, sem muitos adjetivos ou figuras de linguagem, mas ao mesmo tempo o conteúdo visual, isto é, o espaço físico, o posicionamento e a movimentação das personagens, é cuidadosamente descrito. Respeita-se, assim, algumas das características da linguagem utilizada na escritura de um roteiro, elaborado de maneira a permitir uma pré-visualização de imagens a serem filmadas. Vejamos, primeiramente, como isso se dá em um fragmento extraído da narrativa, no qual o protagonista observa sua esposa:

EM CASA, tomei um banho rápido, mas já estava suando de novo antes de sair do banheiro. Cecília dormia, deitada de bruços, com o rosto contraído e a boca aberta. Parecia indefesa, acuada por alguma ameaça contra a qual nada podia fazer. A camisola que ela vestia estava levantada e pude ver que sua calcinha saía do lugar, deixando exposta a carne branca de sua nádegas. (p.32)

Atentemos agora como esse trecho se assemelha ao fragmento do roteiro de *O Invasor*, escrito por Marçal Aquino um pouco antes de ter lançado o romance de mesmo nome:

IVAN sai do banheiro, com os cabelos molhados.  
Ele se senta ao lado da cama e olha com ternura a mulher, CECILIA, que está dormindo de bruços, com o rosto contraído e a boca aberta. A camisola que ela usa está levantada e podemos ver que sua calcinha, fora do lugar, deixa exposta a carne branca de parte de suas nádegas. (p.152)

Temos, portanto, em grau diferenciado, mas de maneira semelhante, o emprego de uma linguagem concisa, objetiva e denotativa que nos permite facilmente visualizar a cena em detalhes. Por outro lado, existem ainda episódios em que o olho do narrador funciona como uma câmera, acompanhando os movimentos das outras personagens, como podemos perceber no trecho em que, pouco antes de seu sócio ser assassinado, conversa com ele, observando seus passos e imaginando como se daria sua morte:

Quero dizer pra você que lamento muito o que está acontecendo.  
Pronto, Estevão começa a falar. Eu levanto os olhos, mantendo a lapiseira na boca, e espero. Anísio pode colocar uma bomba sob o carro de Estevão. Não, bomba é coisa de filme americano. No Brasil isso não acontece.  
Acima de tudo, somos amigos, ele diz, olhando a fumaça que se desprende da cigarrilha. Sei que há muito tempo você e o Alaor estão insatisfeitos com o dinheiro que conseguem retirar aqui. (...)  
Não o interrompo, apenas acompanho sua fala com o olhar fixo. Anísio pode levá-lo para um daqueles galpões abandonados que vi e arrancar suas unhas, furar seus olhos, *putz*.  
Eu nunca quis negócios com o governo, você sabe disso. (pp.35-36)

Como vimos, existe a preponderância de verbos no presente que ajudam a simular a imediatez das cenas e a simultaneidade entre exterior e interior, onde se projetam cenas futuras, numa mescla mais ou menos equivalente de ação e fluxo de consciência. Ao que tudo indica, se manifesta aí também a intertextualidade pós-moderna, que nivela as distinções tradicionais entre arte elevada e baixa e cujos pré-textos são, segundo Pfister (1991, p.18), “la inundación de imágenes producidas por una industria siempre creciente”<sup>3</sup>.

## Considerações finais

São inúmeros os impasses apresentados pelas narrativas ficcionais de Patrícia Melo e de Marçal Aquino. Ao nos aproximarmos criticamente de *O Matador* e de *O Invasor*, percebemos que essas representações são construídas de maneira a romper as tradicionais barreiras entre literatura elevada e comercial, se deixando contaminar por alguns dos elementos da indústria cultural. Assim, esses escritores se valem de artifícios semelhantes para representarem ficcionalmente a violência e, por isso, chegam a ser comparados negativamente a inúmeros outros artistas contemporâneos, tais como Rubem Fonseca, por exemplo.

Além disso, nos deparamos com o problema da superficialidade desses discursos, que ao que tudo indica está relacionada a uma mudança no referente que já não é o mundo real, na sua concepção tradicional, mas as representações em que se converte e de que é composta a realidade (LEFEBVRE: 2006). Percebemos também uma espécie de neo-realismo que está estritamente ligado ao elemento visual, uma vez que essas narrativas abrem espaço para uma pré-visualização das ações que representam.

Dessa forma, nos resta adotar no mínimo duas posições em relação a *O Matador* e a *O Invasor*. Primeiramente, podemos relevar esses romances ao nicho da literatura trivial, associando-os a uma conspiração do mercado que investe na reprodução de fórmulas padronizadas de sucesso. Por outro lado, podemos encará-las como construções literárias que correspondem a uma outra lógica e que estão direcionadas a um outro grupo de leitores que já não têm tempo ou paciência para a realização de uma leitura mais lenta e cuidadosa.

Uma das interpretações possíveis seria, então, que essas narrativas nos remetem não apenas a um problema social contemporâneo – a violência –, sem que haja necessariamente um fim crítico nisso, mas também a condições histórico-sociais diferenciadas (às quais Lyotard denomina **condições pós-modernas**), em que o conhecimento da realidade é inevitavelmente intermediado pelas mais diversas representações postas em circulação pelos meios de comunicação.

Portanto, dependendo da postura crítica que adotarmos, seremos levados a lamentar o fim de uma linguagem edênica e a morte do estilo pessoal, isto é, da originalidade moderna e até mesmo da autoria. Ou, se aceitarmos a premissa de que o pós-modernismo libertou o artista da responsabilidade de inovar e criar constantemente (SÁNCHEZ VÁZQUEZ: 1989), podemos cogitar a emergência de uma linguagem que se alimenta de outras, artísticas e não artísticas, e da mescla despreocupada de estilos.

Para finalizar, acredito que essas produções evidenciam que as representações ficcionais literárias e as técnicas narrativas não permanecem alheias às mudanças que ocorrem na esfera social e, por isso, de tempos em tempos, somos obrigados a reformular nossos instrumentos de análise crítica para que não caiamos no equívoco de ignorarmos a existência de maneiras outras de narrar ou de simplesmente taxá-las como má literatura. Por isso, um dos desafios a ser encarados pelo crítico que resolve enfrentar essas obras é justamente como lhes atribuir valor literário, visto que fogem aos padrões do cânone moderno.

---

<sup>3</sup> (...) a inundação de imagens produzidas por uma indústria sempre crescente.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- AQUINO, Marçal. *O Invasor*. Geração Editorial: São Paulo, 2002.
- MELO, Patrícia. *O Matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- LEFEBVRE, Henri. *La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones*. México: FCE, 2006.
- PFISTER, Manfred. ¿Cuán moderna es la intertextualidad?. *Criterios: estudios de teoría literaria, estética y culturología*. Cuba, n.29, pp.3-24, enero-junio 1991.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. Posmodernidad, posmodernismo y socialismo. *Casa de las Americas*. Cuba, n.175, p.137-145, jul./ago.1989.