

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

AMANDA OLIVEIRA PINHEIRO

**A narrativa de crime brasileira: a representação do assassino em
série e do matador de aluguel em obras de Rubem Fonseca e
Patrícia Melo.**

**UBERLÂNDIA-MG
2026**

AMANDA OLIVEIRA PINHEIRO

A narrativa de crime brasileira: a representação do assassino em série e do matador de aluguel em obras de Rubem Fonseca e Patrícia Melo.

Tese de Doutorado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidades.

Orientadora: Prof.^a Dra. Fernanda Aquino Sylvestre.

UBERLÂNDIA-MG
2026

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

P654 Pinheiro, Amanda Oliveira, 1993-
2026 A Narrativa de Crime Brasileira: a representação do Assassino em Série e do Matador de Aluguel em obras de Rubem Fonseca e Patrícia Melo [recurso eletrônico] / Amanda Oliveira Pinheiro. - 2026.

Orientador: Fernanda Aquino Sylvestre.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2025.464>

Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Sylvestre, Fernanda Aquino, 1973-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,
CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br,
coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPGELIT				
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários				
Data:	18 de fevereiro de 2026	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	18:00
Matrícula do Discente:	12013TLT018				
Nome do Discente:	Amanda Oliveira Pinheiro				
Título do Trabalho:	A narrativa de crime brasileira: a representação do assassino em série e do matador de aluguel em obras de Rubem Fonseca e Patrícia Melo				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Vertentes do insólito ficcional: o maravilhoso, o gótico, a fantasia e a ficção científica em obras de autores contemporâneos de literaturas de língua inglesa				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Fernanda Aquino Sylvestre da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientadora da candidata, Josilene Pinheiro-Mariz da Universidade Federal de Campina Grande / UFCG, Luciana Moura da Silva Saady Colucci da Universidade Federal do Triângulo Mineiro / UFTM, Pedro Afonso Barth da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, Cynthia Beatrice Costa da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Profa. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Aquino Sylvestre, Professor(a) do Magistério Superior**, em 18/02/2026, às 17:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cynthia Beatrice Costa, Professor(a) do Magistério Superior**, em 18/02/2026, às 17:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Pedro Afonso Barth, Professor(a) do Magistério Superior**, em 18/02/2026, às 17:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Moura Colucci de Camargo, Usuário Externo**, em 19/02/2026, às 09:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Amanda Oliveira Pinheiro, Usuário Externo**, em 23/02/2026, às 15:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Josilene Pinheiro Mariz, Usuário Externo**, em 17/03/2026, às 10:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **7066018** e o código CRC **1D0EAC8B**.

AGRADECIMENTOS

A pesquisa e seus frutos não são e nunca serão uma conquista única. Esta tese não seria possível sem a ajuda e o apoio de diversas pessoas, às quais dedico meus mais sinceros agradecimentos:

À minha orientadora, Prof.^a Dra. Fernanda Aquino Sylvestre, pela orientação, pelo carinho, pela paciência e pelo respeito às minhas ideias.

À Prof.^a Dra. Cynthia Beatrice Costa e Prof.^a Dra. Luciana Moura Colucci de Camargo, pelas contribuições valiosas na banca de qualificação que fizeram deste trabalho sua melhor versão.

Aos meus pais, Amarildo Scapim Pinheiro e Ana Cristina de Oliveira, que me apoiaram de maneira incondicional durante todas as etapas do curso.

À Clarice, companheira de todas as horas, que viveu comigo todas as emoções possíveis.

Aos meus amigos, que me ajudaram direta e indiretamente, em especial à Débora Doná e filhas, Núbia Doná Pereira e Ísis Doná Pereira, minhas princesas, e à Beatriz Ucella e Ana Luiza Justino Lourenço Suguimoto.

Ao “Escritório”, grupo singelo de pessoas incríveis que quiseram me ajudar e ajudaram.

À minha “anja” do doutorado, Dra. Emanuelle Garcia Gomes, que suportou meus inúmeros questionamentos e, mais que isso, fez sempre todo o possível e o impossível para me ajudar.

Ao meu melhor amigo, meu amor, Murilo Eduardo da Silva Neves, que chegou nos meados deste trabalho como um gatinho, se aninhou e foi meu suporte de inúmeras formas para que ele se finalizasse.

RESUMO

Esta tese investiga as complexas representações da violência e da psique criminosa nas obras *Acqua Toffana* (1994) e *O Matador* (1995), de Patrícia Melo, e *O Seminarista* (2009), de Rubem Fonseca. O estudo se debruça sobre as personagens Rubão, Máiquel e o “Especialista” (José), buscando compreender as nuances de suas personas de assassinos – *serial killer* no caso de Rubão e matadores de aluguel para Máiquel e o Especialista, respectivamente. A análise é conduzida a partir de uma abordagem interdisciplinar, utilizando a teoria da personagem para desvendar suas construções narrativas e a teoria da psicanálise, em especial o conceito do duplo, que se mostra particularmente relevante para a compreensão de suas personalidades fragmentadas, onde a *persona* social se choca com o “eu” sombrio e violento. Este estudo, estruturado em três capítulos, busca identificar os mecanismos de defesa, as projeções e as pulsões que impulsionam suas ações, revelando a complexidade na construção psicológica das personagens por trás de cada ato de violência. A tese visa, portanto, iluminar como a literatura brasileira contemporânea aborda a figura do assassino, indo além da mera representação da criminalidade para explorar as relações intrínsecas entre violência, moralidade, loucura e os abismos da mente humana. Ao final, espera-se que este trabalho contribua para uma compreensão mais aprofundada da construção da figura do criminoso na ficção e para o debate sobre os aspectos psicológicos que subjazem às manifestações mais extremas da conduta humana.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Narrativa de Crime. Patrícia Melo. Rubem Fonseca. Duplo. Psicanálise.

ABSTRACT

This thesis investigates the complex representations of violence and the criminal psyche in the works *Acqua Toffana* (1994) and *O Matador* (1995) by Patrícia Melo, and *O Seminarista* (2009) by Rubem Fonseca. The study focuses on the characters Rubão, Máiquel, and the “Specialist” (José), seeking to understand the nuances of their killer personas – a serial killer in Rubão’s case, and hired assassins for Máiquel and the Specialist, respectively. The analysis is conducted through an interdisciplinary approach, utilizing character theory to unravel their narrative constructions and psychoanalytic theory – specifically the concept of the double (*doppelgänger*) – which proves particularly relevant for understanding their fragmented personalities, where the social persona clashes with the dark and violent “self”. Structured in three chapters, this study seeks to identify the defense mechanisms, projections, and drives (*Triebe*) that propel their actions, revealing the psychological complexity behind each act of violence. This thesis aims, therefore, to illuminate how contemporary Brazilian literature approaches the figure of the murderer, moving beyond the mere representation of criminality to explore the intrinsic relationships between violence, morality, madness, and the abysses of the human mind. Ultimately, this work intends to contribute to a deeper understanding of the construction of the criminal figure in fiction and to the debate regarding the psychological aspects underlying the most extreme manifestations of human conduct.

Keywords: Brazilian Literature. Crime Narrative. Patrícia Melo. Rubem Fonseca. The Double. Psychoanalysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
1 - DO DETETIVE AOS ASSASSINOS: RUBEM FONSECA, PATRÍCIA MELO E O CRIME NA LITERATURA BRASILEIRA.....	15
1.1 - Origens, evolução e os pais da narrativa de crime no Brasil.....	15
1.2 - A “origem” do assassino em série e do matador de aluguel - semelhanças e diferenças.....	39
1.3 - Matadores de aluguel e assassinos em série que se destacaram no imaginário popular brasileiro.....	53
2 - A PERSONAGEM E SUAS RELAÇÕES PSICOLÓGICAS.....	60
2.1 - O duplo e o assassino em série.....	60
2.2 - Entre perspectivas: as análises da personagem assassina.....	71
3 - O ASSASSINO EM SÉRIE MIDIÁTICO, O SEMINARISTA ASSASSINO E O MATADOR JUSTICEIRO	80
3.1 - O Assassino em Série Midiático	82
3.2 - O Seminarista assassino	105
3.3 - Máiquel, o Matador	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	147
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151

INTRODUÇÃO

Desde seu surgimento até sua evolução formal, vivendo grandes transformações, a **narrativa de crime** ganha um notável espaço na literatura, embora haja diversas publicações que a considerem uma literatura menor por seu apelo popular. Recentemente, pode-se encontrar diversos estudos que se debruçaram sobre a narrativa criminal, com o objetivo de analisar seu valor literário. Julian Symons (1993) foi um dos primeiros a estudá-la mais detidamente, afirmando que seria uma descendente direta das histórias de detetive e surgiria a partir de um momento em que o público buscava mais informações sobre o motivo pelo qual um crime é cometido. Ou seja, não era mais suficiente saber quem matou determinada pessoa, o público queria saber mais sobre o assassino, seus planos e motivações, sendo possível perceber a linha tênue que separa a **narrativa de detetive** das narrativas criminais.

Acredita-se que o primeiro detetive da literatura foi Auguste Dupin, criado por Edgar Allan Poe e apresentado em contos como “Os Assassinos da Rua Morgue” (1841), “O Mistério de Marie Rogêt” (1843) e “A Carta Roubada” (1844). Dupin é considerado um marco na história da literatura, por ser o precursor do gênero de ficção policial. Suas histórias influenciaram diversos autores e ajudaram a moldar o gênero que conhecemos hoje, com seus detetives astutos e métodos investigativos rigorosos. Recentemente, o detetive foi representado na minissérie *A queda da casa de Usher* (2023), que conta a história do conto homônimo publicado por Poe, em 1839, e reúne diferentes contos do autor em uma história única. Assim, percebe-se que a influência tanto do autor quanto das personagens perdura por muito tempo no imaginário popular.

Apesar de muito difundida internacionalmente, a narrativa de crime tem um espaço no cenário brasileiro bastante peculiar. Rubem Fonseca (1925- 2020) foi o precursor do gênero no Brasil. Sua coletânea de contos de estreia, intitulada *Os Prisioneiros*, em 1963, já apresentava o estilo violento e visceral que será possível verificar nas obras posteriores do autor. A coletânea foi premiada pela Comissão Nacional de Teatro e recebeu o Prêmio Jabuti de melhor livro de contos do ano, marcando, ainda, a estreia de Fonseca na literatura brasileira e consolidando seu nome como um dos autores mais importantes do país no referido seguimento. Trilhando os passos dele, Patrícia Melo (1962) também traçou seu caminho pelas narrativas de crime brasileiras. E, embora muitos a definam como “autora de romances policiais”, sua primeira obra de fato policial surge somente em 2014, vinte anos após sua estreia. Seu primeiro romance, *Acqua Toffana*, publicado em 1994, traz consigo os horrores de

um assassino em série real brasileiro. Como Fonseca, Melo recebeu elogios por sua primeira publicação.

A ideia de Melo de representar assassinos em série reais vem sendo trabalhada por um longo período na literatura. A representatividade do real na literatura incentiva autores a utilizarem elementos da criminologia, sociologia e psicologia como parte da construção de uma nova personagem e, mais que isso, de um novo arquétipo literário. Para a criação desse arquétipo, muito precisa ser definido pelas instâncias anteriores do que seria um **assassino em série**. Dentre diversas definições, a mais utilizada é a exposta por Peter Vronsky (2018) de que o assassino em série seria alguém que mata duas pessoas em eventos separados com algum intervalo de tempo. Essa definição vai ser muito útil à literatura, mas será a psicologia que apresentará as principais questões acerca dessa personagem para o campo literário. Mais do que defini-lo, será fundamental entender literariamente os motivos que o levaram a cometer esses crimes. Partindo disso, surgiu uma nova ideia de assassino: o **matador de aluguel**. Diferentemente do primeiro, o segundo faz do assassinato um ofício e, por esse motivo, se difere dele, apesar do imenso número de mortes que também coleciona.

A literatura brasileira contemporânea, especialmente a partir da renovação estética proposta por Fonseca, desloca o eixo do gênero policial do enigma dedutivo para a brutalidade do real. Nesse cenário, as obras de Fonseca e Melo não apenas narram o crime, mas também perscrutam a subjetividade de figuras marginais: o assassino em série e o matador de aluguel. A presente pesquisa parte da hipótese de que tais representações literárias operam em um campo de tensão entre a mimese da criminalidade real brasileira e os padrões clássicos estabelecidos pelo gênero em solo estrangeiro, questionando se essas personagens seguem uma tipologia universal ou se adquirem contornos estritamente locais.

A compreensão da narrativa de crime no Brasil exige, primeiramente, o mapeamento de sua linhagem estética, partindo das convenções do gênero policial clássico até a sua reconfiguração nas mãos de autores como Fonseca e Melo. No entanto, para além da evolução histórica abordada no primeiro capítulo desta tese, impõe-se uma interrogação fundamental sobre a natureza de suas personagens transgressoras. Nesse sentido, intenta-se comprovar que a representação do assassino em série e do matador de aluguel, nessas obras, não se restringe a uma mimese passiva dos arquétipos estrangeiros ou dos casos reais amplamente difundidos pela mídia. Sustenta-se que existe uma singularidade na construção desses sujeitos: enquanto o *serial killer* literário brasileiro absorve o ritualismo das matrizes anglo-saxãs, o assassino contratado emerge como uma figura indissociável das tensões sociais e políticas locais. Ao

confrontar o seminarista de Fonseca e o Máiquel de Melo, busca-se demonstrar que a literatura tanto reflete o crime quanto subverte os padrões globais do gênero, para dar corpo a uma criminalidade especificamente brasileira, cujas motivações oscilam entre a patologia individual e a engrenagem burocrática da violência urbana.

A justificativa para esta pesquisa reside na necessidade de compreender como a ficção brasileira processa a figura do agressor em um contexto de violência endêmica. Enquanto o assassino em série é frequentemente tratado pela crítica sob uma ótica psicopatológica importada, o matador de aluguel surge como uma figura sociológica complexa na realidade nacional. Ao confrontar as obras de Fonseca e Melo, este trabalho propõe uma análise necessária sobre os limites entre a realidade factual e a construção literária, contribuindo para os estudos da narrativa de crime no Brasil e para o entendimento de como a literatura valida ou subverte estereótipos sobre a criminalidade.

Cabe ressaltar que, embora a **literatura gótica** e a narrativa criminal possuam identidades bem definidas, elas se entrelaçam em diversos aspectos e demonstram influências mútuas significativas. Um dos pontos mais evidentes dessa relação é o uso compartilhado de mistério e suspense. Ambos os gêneros empregam essas ferramentas para prender a atenção do leitor. Na literatura gótica, o mistério gira em torno de fenômenos sobrenaturais, segredos familiares obscuros ou a verdadeira identidade de uma figura ameaçadora. Já na narrativa criminal, o foco reside na elucidação de um crime, na identificação do culpado e na compreensão de suas motivações. Para construir essa tensão, tanto um quanto o outro utilizam técnicas narrativas como a revelação gradual de informações, a criação de atmosferas carregadas e a introdução de reviravoltas na trama.

Tendo esse parâmetro em vista e buscando compreender as perspectivas apresentadas e como elas se instituem na literatura brasileira, intenta-se entender as personagens assassinas mencionadas nas literaturas, usando como mote obras de Fonseca e Melo. Para tal, esta tese está dividida em três capítulos, subdivididos em tópicos. O primeiro capítulo abrange a evolução da narrativa de detetive para a narrativa de crime, de acordo com as teorias de Symons (1993) e John Scaggs (2005) a respeito dos motivos e apelos públicos que levaram a essa evolução. Em seu primeiro tópico, discute-se a origem da narrativa de crime, suas influências e relações com as histórias de detetive (ou romances policiais) e também com a literatura gótica. Afinal, foi esta que abriu espaço para novos gêneros literários que se concentravam em diferentes mistérios.

Juntamente com essas influências, o primeiro tópico do primeiro capítulo também se dedica a uma breve fortuna crítica dos autores em pauta, Rubem Fonseca e Patrícia Melo. Desta forma, é possível uma compreensão mais completa, crítica e contextualizada da obra desses autores, permitindo um diálogo mais rico e integrado com o legado literário. A partir da fortuna crítica, percebe-se diferentes perspectivas e lentes de análise para as obras; além da possibilidade de se descobrir camadas de significados, intertextualidades, influências e abordagens que talvez não se perceba em uma leitura inicial.

Também se faz importante contextualizar as obras e os autores, para um maior entendimento de como foram recebidos em diferentes momentos e contextos culturais específicos. A percepção sobre um autor e sua obra pode mudar drasticamente com o tempo, refletindo as preocupações e os valores de cada época, o que ajuda a entender a relevância e o impacto da obra em seu período e como ela dialoga com as transformações sociais, identificando as principais linhas de interpretação em torno de certos aspectos dela e seus efeitos no público leitor, gerando discussões e provocando contínuas reflexões.

O terceiro e último tópico do primeiro capítulo destaca alguns matadores de aluguel e assassinos em série que marcaram o imaginário popular. Como será discutido no decorrer deste trabalho, a narrativa de crime tem um apelo mais popular e, especialmente no Brasil, ela vai passar por transformações devido ao seu público. As novelas foram as principais responsáveis por criarem, no imaginário popular do brasileiro, o arquétipo de matadores e/ou assassinos em série. A novela (ou telenovela) apresenta uma capacidade única de refletir e, ao mesmo tempo, influenciar os costumes e valores da sociedade. Ela aborda temas relevantes, como desigualdade social, preconceito (racial, de gênero, sexual), saúde pública, ética, corrupção, entre outros. Ao trazer esses assuntos para o horário nobre, a novela estimula o debate nas casas, nas ruas e nas redes sociais, levando a uma reflexão coletiva sobre a realidade do país. Muitas personagens e situações se tornam ícones, gerando conversas e até mesmo impactando comportamentos e opiniões.

Ademais, essa reflexão coletiva é capaz de contribuir para a construção de uma identidade nacional compartilhada. Ao longo das décadas, as novelas retratam diferentes regiões do país, seus sotaques, tradições, belezas naturais e desafios. Isso cria um senso de pertencimento e reconhecimento entre os brasileiros, que, mesmo com suas diferenças regionais, se veem representados e se identificam com as histórias e as personagens. As novelas funcionam como um “lugar de memória” e um arquivo cultural de uma época, e não poderia ser diferente com as personagens assassinas. Diversas novelas tiveram suas tramas

armadas em torno de grandes suspenses criminais, conforme será explicitado no primeiro capítulo.

O segundo capítulo deste trabalho busca se concentrar nas duas correntes de análises que serão utilizadas no terceiro capítulo: são estas a análise do duplo e a da personagem, cada uma disposta em um tópico. A ideia do assassino em série e do matador de aluguel como pessoas duplas vai além de suas motivações. Tanto o primeiro quanto o segundo podem ser considerados “duplos” no sentido psicanalítico, porque suas ações são manifestações de suas personalidades, ainda que patológicas ou profundamente perturbadas (no caso do assassino em série), ou pragmáticas e friamente calculistas (no caso do matador de aluguel). A “duplicidade” que eles apresentam para a sociedade se manifesta em um comportamento secreto ou uma fachada, uma clivagem interna de uma “outra personalidade” autônoma, como o conceito de duplo sugere em sua essência psicanalítica: eles são a mesma pessoa, agindo de maneiras distintas em diferentes contextos.

A perspectiva do conceito de duplo é imprescindível para que se pense como o outro não é apenas uma cópia, mas, muitas vezes, uma projeção ou manifestação de aspectos reprimidos, desejos proibidos, medos profundos ou sentimentos ambivalentes da própria personagem. Ao identificar um “duplo” em uma narrativa (seja um personagem que funciona como um espelho, um alter ego, uma sombra, ou mesmo uma alucinação), é factível acessar os conflitos internos que a personagem principal tenta esconder ou que ela mesmo desconhece, o que adiciona camadas de profundidade e complexidade à sua psique.

Posteriormente, no segundo tópico do segundo capítulo, são discutidas as teorias para a análise da personagem. Uma personagem bem construída é um amálgama de traços psicológicos, influências sociais, papéis narrativos e simbolismos. Ao aplicar diferentes teorias – como a psicanalítica, a feminista, a marxista, a estruturalista ou a arquetípica – pode-se obter uma compreensão mais rica e completa de quem a personagem é, por que age como age e o que ela representa na obra.

Pretende-se expor como cada teoria é projetada para focar em aspectos específicos. A psicanálise, por exemplo, mergulha no inconsciente, nos traumas e nos desejos reprimidos, revelando motivações que não são evidentes na superfície. Usar múltiplas lentes possibilita “descascar” as camadas da personagem. Vale ressaltar que nem toda teoria se “encaixa” perfeitamente para analisar certas personagens. Uma personagem como um “herói” pode ser mais bem compreendida por meio de teorias arquetípicas ou mitológicas. Já uma personagem complexa, com dilemas morais profundos, pode se beneficiar de uma análise existencialista

ou psicológica. Logo, faz-se necessário um repertório de teorias que permite escolher a abordagem mais adequada para a personagem em questão, ou mesmo combiná-las para um resultado mais robusto.

Por fim, o último capítulo é dedicado à análise de narrativas de crime, mais especificamente as obras *Acqua Toffana* (1994) e *O Matador* (1995), de Patrícia Melo, e a obra *O Seminarista* (2009), de Rubem Fonseca. Em *Acqua Toffana*, é reapresentado o assassino em série real conhecido como “Estrangulador da Lapa”, responsável pela morte de algumas mulheres nos anos 1960. João dos Santos teve sua história divulgada em diversos jornais do país e é, a partir dessa representação midiática intensa, que surge o enredo de Melo. A autora busca, no romance, criticar como essa espetacularização promovida pela mídia interfere em casos de busca e identificação de assassinos em série. O romance é dividido em duas partes, retratando duas situações distintas dos crimes e do assassino. Na primeira parte, uma mulher chega à delegacia de polícia procurando por um detetive que possa ouvi-la, pois teria um crime para denunciar. Conforme a narração vai acontecendo, percebe-se que a mulher, nunca identificada, possui uma excelente memória, se lembrando de fichas técnicas de filmes e relacionando-os com sua rotina. Essa informação vai ser crucial para a narrativa, a partir do momento em que reapresenta as diversas reportagens que estão sendo bombardeadas na TV e nos jornais sobre o assassino, todos os detalhes das mortes são destacados à exaustão e repostados diversas vezes ao dia. Assim, quando a mulher afirma à polícia que seu marido é o “Estrangulador da Lapa”, a informação não é repassada confiavelmente ao leitor do romance, já que, após passar dias sabendo de todos os detalhes dos assassinatos, seria fácil relacionar eventos não concomitantes à sua percepção de mundo. Paralela à narrativa de que seu marido, Rubão, é o famoso “Estrangulador da Lapa”, a mulher ainda vai dando pistas do motivo que o levou a se tornar essa pessoa execrável, revelando um trauma de seu passado, que também não é confirmado. Ao final da primeira parte do romance, não se sabe se Rubão realmente é ou não o famoso assassino em série, pois as luzes apenas “se apagam”.

A segunda parte traz um escriturário, também não identificado, que cria uma estranha obsessão com sua vizinha, Célia, depois que ela faz com que ele perca a hora em um dia de trabalho. O descompasso à sua rotina faz o escriturário começar a concentrar todos os seus esforços no assassinato da vizinha; seus planos passam por etapas bizarras, que terminam na ideia de conquistar a vizinha para poder ter acesso a ela. Após perceber que o assassinato não faz parte de seu estilo de vida e que ele jamais conseguiria matá-la, seja por consciência ou pelo sentimento que criou por ela, ele sai para a rua sem destino e acaba parando em uma

banca de jornais. Lá, encontra vários exemplares com notícias sobre as mortes causadas pelo “Estrangulador da Lapa”. Depois de ler todos jornais, o homem se dirige à delegacia mais próxima e afirma ser o culpado pelas mortes, pois ele já conhece todos os passos dos assassinatos e pode facilmente “confessá-los” à polícia.

Já no romance *O Matador*, Melo se distancia do assassino em série e passa a trabalhar com a imagem do matador de aluguel. Por meio de uma abordagem mais sociológica, apresenta Máiquel, um jovem morador da favela no interior de São Paulo, que perde uma aposta e é obrigado a tingir o cabelo de loiro. Máiquel expressa que a tinta “tingiu algo de dentro” e, a partir de então, ele resolve mudar sua personalidade; é quando Suél, um famoso criminoso local, resolve fazer algumas piadas sobre o novo visual do jovem, que, tomado por um “sentimento estranho de raiva”, o desafia para um duelo. Nesse duelo, Máiquel assassina Suél e, em um primeiro momento, sente medo de sua atitude impensada e inconsequente, mas ele é ovacionado pela população local. O crime cometido traz ao jovem reconhecimento e prestígio e, mais que isso, a aprovação da população, que concorda que matar um bandido é um serviço àquela sociedade já abandonada pelo Estado. É nesse cenário que o rapaz decide abrir sua própria empresa de matança, com a proposta de assassinar quem “merece”. A postura de Máiquel vai ao encontro da definição básica de um matador de aluguel, que seria, a grosso modo, alguém que leva a morte como ofício; é assim que ele se torna popular e querido por toda sua comunidade. Entretanto, a mesma comunidade que o endeusa, também, vai persegui-lo no momento em que ele comete um erro e uma criança acaba sendo assassinada. Com medo de ser linchado pela população, o rapaz foge para longe deixando seus amigos, seu emprego e sua família. A relação entre crime e comunidade de favela é imensamente destacada em *O Matador*, sempre elencando os motivos, o abandono estatal e o crime não só como ofício, mas também como sobrevivência. A obra foi adaptada para o cinema, em 2003, quase dez anos após sua publicação, com o título *O homem do ano* – dirigido por José Henrique Fonseca e com o roteiro de Rubens Fonseca, que se declarou grande fã do romance de Patrícia Melo e de suas outras narrativas.

A última obra analisada neste trabalho é o romance *O Seminarista*, publicado em 2009, por Fonseca. Na narrativa, o leitor acompanha a jornada de José, conhecido como o “Especialista” no mundo criminal e um homem de passado misterioso que costumava ser seminarista, mas abandonou a função e passou a atuar como matador de aluguel. Para ele, matar não é motivo de prazer ou remorso, mas sim um trabalho que financia sua paixão por livros, filmes e mulheres. José tem uma vida dupla: durante o dia, é um pacato funcionário

público; à noite, assume sua identidade como assassino. A narrativa se inicia quando José decide abandonar o mundo da violência e recomeçar sua vida. Ele muda seu nome e se muda para um novo apartamento, buscando uma vida tranquila depois de assassinar seu chefe, conhecido apenas como “o despachante”, e sua namorada, os únicos que sabiam de seu trabalho. No entanto, seus planos são frustrados quando ele se apaixona por Kirsten, uma jovem alemã. Essa relação reacende em José o desejo de viver intensamente, mas também o coloca em perigo, pois seus antigos inimigos o perseguem, fazendo-o perceber que seu ofício não era tão desconhecido assim. Ao longo da trama, José se vê obrigado a confrontar seu passado e os fantasmas que o assombram, se encontra com diferentes amigos de outras épocas e no fim tem dificuldades para escapar da morte. Por se tratar de um dos últimos romances de Fonseca, o autor, já mais maduro, decide explorar temas como a violência, a culpa, a redenção e o amor.

É oportuno assinalar que as narrativas de crime brasileiras têm um enorme impacto, na literatura nacional, ao se apresentar de formas tão distintas do que já se conhece do gênero. Elas vão representar um mundo novo na literatura brasileira, por meio do qual é possível conhecer diferentes realidades. Assim, por intermédio deste trabalho de doutorado, espera-se proporcionar aos seus leitores mais que informações sobre as narrativas de crime, entendendo-as e ampliando o conhecimento sobre as personagens assassinas, em especial assassinos em série e matadores de aluguel, e como eles se inserem na literatura de diversas maneiras, analisando a sua representatividade e importância.

1. DO DETETIVE AOS ASSASSINOS: RUBEM FONSECA, PATRÍCIA MELO E O CRIME NA LITERATURA BRASILEIRA

1.1 Origens, evolução e os pais da narrativa de crime no Brasil

Tanto Rubem Fonseca quanto Patrícia Melo são amplamente conhecidos por escancarar a hostilidade urbana para seus leitores, não se preocupando muito em quão gráfica ela pareceria. A forma de narrar aliada à grafia da violência cotidiana rendeu-lhes uma base de fãs, e escancarou um pouco mais a miséria da sociedade brasileira. Vale destacar que a literatura lida como “criminal”, e até mesmo a “detetivesca”, ainda encontra entraves críticos na área acadêmica; por serem demasiadamente populares, devido ao seu surgimento direcionado ao que a população quer ler e sua estrutura praticamente “fixa”, essas narrativas buscam por um lugar de maior expressão acadêmica, apesar de conquistarem diversos públicos leitores em seus poucos anos de existência.

Embora Fonseca e Melo sejam afamados por sua ficção policial e urbana, com foco em temas como a violência, a criminalidade, a marginalidade social e a corrupção – elementos que se distanciam da ambientação tradicionalmente gótica de castelos assombrados e cenários europeus antigos –, é possível estabelecer uma conexão entre as produções desses autores e a literatura gótica, através da atmosfera de opressão, do aspecto psicológico sombrio e da exploração das profundezas da psique humana.

Fonseca, com seu estilo brutalista e direto, e Melo, com suas narrativas de violência que expõem as patologias urbanas, mergulham em um subterrâneo moral e existencial. Assim como o gótico investiga o medo, o horror e o sobrenatural para revelar as falhas da sociedade e os abismos da alma, esses autores contemporâneos utilizam a agressividade explícita, o desencanto e a perturbação psíquica de suas personagens para construir um clima de angústia e desolação, em que o grotesco e o macabro se manifestam não em fantasmas ou castelos, mas na crueza da realidade social e na deterioração das relações humanas. Há, em suas obras, um sentido de fatalidade e uma obsessão pelo lado obscuro da existência, ressonando a atmosfera de apreensão e o lado perturbador da condição humana, que são marcas essenciais da literatura gótica.

A literatura gótica surgiu na Inglaterra, por volta da segunda metade do século XVIII. Considera-se como seu marco inicial a publicação do romance *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, em 1764. Nele, o autor introduziu elementos que se tornariam característicos

do gênero, como castelos medievais, mistérios sombrios, atmosfera de terror e suspense, e o sobrenatural. O gótico floresceu durante o Romantismo, como uma reação à racionalidade do Iluminismo, empregando o irracional, o obscuro, o macabro e o sobrenatural.

Dentro das vertentes da própria literatura gótica, há diversos elementos que, posteriormente, foram aproveitados por narrativas que dela surgiram e criaram ambientes de tensão e medo. Não é incomum que narrativas criminais também se ambientem em cenários sombrios e isolados, como castelos antigos, abadias em ruínas, mansões isoladas, cemitérios e paisagens noturnas. Seus autores contam com uma atmosfera de suspense e de mistério, com o intuito de prenderem a atenção do leitor e igualmente aproveitarem de elementos sobrenaturais, como fantasmas, vampiros, demônios, maldições e outros fenômenos inexplicáveis.

Contudo, nenhuma das características elencadas conecta, de forma tão única, a literatura gótica com narrativas de crime como as personagens atormentadas. Em diversas produções, encontram-se heróis melancólicos, vilões sinistros, donzelas em perigo e figuras solitárias com segredos obscuros. Concomitante às personagens atormentadas, constantemente se explora o terror psicológico, com foco nos medos internos, na loucura e na decadência, utilizando-se temas como a morte, o oculto, a loucura e o mal.

Outras obras importantes que ajudaram a definir e a popularizar a literatura gótica, no mundo, incluem *Vathek* (1786), de William Beckford e *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. No Brasil, autores como Álvares de Azevedo trouxeram elementos góticos para a literatura romântica. Desde o seu surgimento, a literatura gótica tem sido objeto de diversas análises e interpretações teóricas.

Dentre as teorias mais marcantes e difundidas, está a “teoria do sublime”. O conceito de sublime, popularizado no século XVIII por Edmund Burke, descreve uma experiência estética que evoca sentimentos de terror e admiração diante da vastidão e do poder da natureza ou de construções imponentes. E a literatura gótica utiliza cenários grandiosos e sombrios (como castelos antigos, montanhas imponentes e ruínas) para evocar o sublime no leitor, misturando o prazer estético com o medo.

Apesar da importância do conceito de sublime para as literaturas que surgiram da literatura gótica, são as teorias da psicanálise e do inconsciente que a narrativa de crime, especificamente, vai buscar para construir suas personagens. A psicanálise, com os pressupostos de Sigmund Freud e outros, oferece uma lente para analisar os temas recorrentes na literatura gótica, como a repressão, o inconsciente, os desejos obscuros e a loucura. Por sua

vez, os monstros, os duplos e os ambientes claustrofóbicos podem ser interpretados como manifestações simbólicas de conflitos internos e aspectos reprimidos da psique humana. Ademais, ao trabalhar com o medo e o terror, a psicanálise explora as emoções primárias que a literatura gótica pretende evocar no leitor. Enquanto o terror se baseia na antecipação do perigo e no suspense, o horror envolve a experiência direta de algo repulsivo e chocante, e a literatura gótica se serve de ambos para criar uma atmosfera de apreensão e pavor.

É nesse contexto que os castelos em ruínas e as mansões isoladas servem como cenários físicos para os horrores góticos. O inconsciente passa a ser visto como o cenário psíquico em que residem nossos desejos reprimidos, medos primordiais, traumas não resolvidos e impulsos obscuros. A literatura gótica externaliza esses conteúdos humanos internos, através de suas narrativas e personagens. Figuras monstruosas, como o monstro de *Frankenstein* ou o vampiro, são interpretadas como representações simbólicas do *id*, a parte mais primitiva e instintiva da psique, regida pelo princípio do prazer e pelos desejos imediatos. Sua natureza destrutiva e incontrolável reflete a força bruta dos impulsos inconscientes.

Já o tema do duplo, presente em obras como *O Médico e o Monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, espelha o conceito freudiano do lado sombra da personalidade – os aspectos de nós mesmos que negamos ou reprimimos, mas que continuam a existir no inconsciente e emergem de maneiras perturbadoras. O duplo personifica essa ambiguidade e o potencial para o mal dentro de cada indivíduo. Espaços confinados, como corredores secretos, calabouços e túneis, simbolizam a repressão de desejos e memórias no inconsciente. A sensação de aprisionamento e sufocamento nesses locais ecoa a pressão psíquica causada pelo material não elaborado. As aparições fantasmagóricas equivalem ao retorno do reprimido – traumas, culpas ou segredos do passado que assombram o presente, manifestando-se simbolicamente para exigir reconhecimento e resolução. A também frequente representação da loucura na literatura gótica ilustra a fragilidade do ego (a parte racional da psique), quando confrontado com a força avassaladora do inconsciente. A perda da sanidade ocorre quando o conteúdo reprimido irrompe na consciência de forma descontrolada.

Embora nem sempre explícito, o complexo de Édipo (desejos incestuosos da criança pelo progenitor do sexo oposto e rivalidade com o do mesmo sexo) pode estar subjacente a algumas dinâmicas familiares disfuncionais e tensões identificadas em narrativas góticas. Relações de poder desequilibradas, segredos familiares obscuros e rivalidades intensas tendem a ser interpretados sob essa lente. Alguns teóricos psicanalíticos argumentam que a

literatura gótica serve como um modo de elaboração simbólica de traumas coletivos e individuais. Ao se deparar com o horror e o sofrimento em um contexto ficcional, os leitores confrontam seus próprios medos e ansiedades de uma maneira segura e controlada. Em *Drácula* (1992), de Bram Stoker, o vampiro é lido como uma representação de desejos sexuais predatórios e da invasão do inconsciente na consciência da sociedade vitoriana; em *O Retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, o retrato oculto que envelhece e se torna grotesco simboliza o inconsciente moralmente corrupto do protagonista, enquanto sua aparência externa permanece jovem e bela.

A psicanálise oferece um arcabouço teórico rico para desvendar as camadas mais profundas e perturbadoras da literatura gótica. Ao analisar os símbolos, as personagens e as narrativas por meio das lentes do inconsciente, obtém-se uma compreensão mais profunda das ansiedades, dos desejos e dos conflitos que assombram a psique humana e que encontraram uma poderosa expressão artística no gênero gótico.

Outra perspectiva importante para a análise da literatura gótica é estudá-la sob a ótica do gênero e da sexualidade, observando como o gênero molda a experiência do terror e como a sexualidade, muitas vezes reprimida ou desviante das normas sociais, se manifesta de maneiras inquietantes e transgressoras dentro das narrativas góticas.

A literatura gótica surge dentro do Movimento Romântico como uma reação ao racionalismo e ao otimismo do Iluminismo. Enquanto o Iluminismo valorizava a razão e a ciência, o Romantismo e o Gótico priorizavam o irracional, o sentimento, a imaginação e o lado sombrio da natureza humana, levando a literatura gótica a um patamar de crítica às estruturas sociais e políticas vigentes. Os castelos decadentes e as famílias aristocráticas em ruína podem conotar a decadência de antigas ordens de poder. A exploração do poder opressor e da marginalização também podem ser vistas sob essa perspectiva.

Faz-se, igualmente, necessário destacar as teorias feministas e os estudos de gênero que analisam a representação de mulheres na literatura gótica, como figuras vulneráveis ou ameaçadoras, o que também acontece nas narrativas de crime. A utilização da sexualidade reprimida, dos desejos proibidos e das dinâmicas de poder entre os gêneros também são temas relevantes nessas análises.

A mulher, frequentemente, exerce papéis pré-definidos, como a “donzela em perigo”. Um tropo comum é a figura da mulher jovem, bela e inocente, isolada e vulnerável às ameaças masculinas e/ou sobrenaturais. Essa representação reflete as ansiedades patriarcais associadas à fragilidade feminina e à necessidade de proteção, mas também exprime uma

crítica à opressão e à falta de autonomia das mulheres na sociedade da época. As protagonistas femininas se encontram presas em ambientes opressivos (castelos, mansões), perseguidas por figuras masculinas tirânicas ou assombradas por segredos familiares. Suas lutas pela liberdade e sobrevivência são interpretadas como metáforas para as restrições sociais impostas às mulheres.

Quando não está em perigo, necessitando ser salva, a mulher aparece como uma força sobrenatural ou ameaçadora, surgindo com poder sobrenatural, como a vampira sedutora ou a fantasma vingativa. Essas personagens desafiam as normas de gênero passivas e personificam uma sexualidade ativa e potencialmente destrutiva, associada ao perigo e à transgressão. Essa figura expressa tanto o medo masculino da autonomia feminina quanto um vislumbre de poder feminino reprimido.

A mulher também é ameaçadora para a família, quando sua representação da maternidade e das relações familiares na literatura gótica é distorcida e sombria, com mães ausentes, negligentes ou até mesmo monstruosas. Isso espelha ansiedades sobre a procriação, a herança e a continuidade familiar, bem como críticas às estruturas patriarcais que governam a família.

A literatura gótica lida com formas de sexualidade que desviam das normas heterossexuais e procriativas da época. Desejos incestuosos, paixões obsessivas, atração pelo macabro e pelo proibido emergem, nas narrativas, ligados à loucura e à perdição. A violência sexual, embora nem sempre explícita, muitas vezes paira como uma ameaça implícita nas narrativas góticas, especialmente em relação às personagens femininas. A invasão do espaço pessoal, a perseguição e a subjugação seriam lidas como manifestações de poder e controle sexual. O corpo feminino, em particular, se torna um local de terror e vulnerabilidade, sujeito à invasão (pelo monstro, pelo vampiro), à mutilação ou à posse, o que reflete ansiedades sobre a fragilidade física da mulher e o controle masculino sobre seu corpo. Em muitos casos, as personagens góticas experimentam uma atração perturbadora pelo monstruoso ou pelo proibido. Essa ambivalência repercute a complexidade dos desejos humanos e a fascinação pelo que é considerado abjeto ou perigoso.

Paralelamente à figura da mulher, surgem diversas personagens *queer*, focando em uma perspectiva que na análise da literatura gótica revela subtextos e interpretações relativos a identidades e desejos não normativos. A ambiguidade de gênero, as relações intensas entre pessoas do mesmo sexo e a transgressão das fronteiras identitárias são encontradas em algumas obras góticas, mesmo que de forma velada devido às restrições sociais vigentes. Em

Carmilla (1872), de Sheridan Le Fanu, a relação intensa e ambígua entre Carmilla e Laura pode ser lida através de lentes lésbicas, explorando o desejo feminino em um contexto de mistério e terror. Em *O Médico e o Monstro*, o vínculo entre Jekyll e Hyde é interpretado como uma representação da repressão da sexualidade “indigna” e sua eventual erupção destrutiva. E, por fim, em muitas narrativas de fantasmas, a figura feminina espectral representa tanto uma vítima de violência de gênero quanto uma força vingativa que desafia as normas patriarcais.

A análise do gênero e da sexualidade enriquece a compreensão da literatura gótica, revelando as complexas dinâmicas de poder entre homens e mulheres, as ansiedades em torno da sexualidade desviante e as formas como o gênero molda a experiência do medo e do horror dentro dessas narrativas sombrias e fascinantes.

É importante notar que essas teorias não são excludentes, mas se complementam na análise da rica e complexa tapeçaria da literatura gótica. Cada abordagem oferece uma perspectiva valiosa para entender o fascínio duradouro do gênero, que, como explicitado, também apresenta uma relação muito próxima com a psicanálise. Muitos dos temas e elementos centrais do gótico parecem ecoar conceitos fundamentais do inconsciente explorados por Freud e seus seguidores.

Ainda que a literatura gótica e a narrativa criminal tenham suas próprias características, elas compartilham alguns elementos, como o mistério e o suspense, e influências mútuas significativas. Na primeira, o mistério envolve o sobrenatural, segredos de família obscuros ou a identidade de uma figura ameaçadora; na segunda, o foco está em desvendar um crime, identificar o culpado e entender seus motivos. Para capturar o leitor, as duas utilizam técnicas para construir a tensão, como a revelação gradual de informações, a criação de atmosferas carregadas e o uso de reviravoltas na trama.

Também se percebe tal compartilhamento na exploração do lado sombrio da natureza humana: tanto uma quanto a outra mergulham nas profundezas da psique, articulando o potencial para o mal, a violência, a obsessão e a loucura. A literatura gótica personifica esses aspectos em figuras monstruosas ou vilões atormentados, enquanto a narrativa criminal os examina através das motivações e ações de criminosos reais (ou realisticamente ficcionalizados). A esse lado sombrio, soma-se a criação de cenários sombrios e atmosferas opressoras, que são uma marca registrada da literatura gótica (castelos em ruínas, mansões isoladas, noites tempestuosas). Essa atmosfera contribui para a sensação de perigo e mistério.

A narrativa criminal também se vale de cenários decadentes, becos escuros, ou ambientes isolados, para intensificar a sensação de ameaça e refletir a natureza sombria do crime.

Entretanto, é a presença de segredos obscuros e passados assombrados que mais se destacam nas narrativas. Em muitas narrativas góticas, segredos de família, eventos traumáticos e maldições ancestrais assombram o presente, interferindo nos eventos e nas personagens. De forma semelhante, na narrativa criminal, o passado das vítimas, dos criminosos e dos investigadores desempenha um papel crucial na elucidação do crime e na compreensão de suas causas.

Pode ser observada a influência da literatura gótica em alguns subgêneros da narrativa criminal, como o *thriller* gótico ou o suspense psicológico com elementos góticos. Essas histórias incorporam ingredientes sobrenaturais ambíguos, atmosferas claustrofóbicas, personagens atormentadas e um senso de mistério opressor, tudo dentro de uma estrutura de investigação criminal ou perseguição. O tema da casa mal-assombrada com um passado criminal, também, é visto como uma fusão dos dois gêneros.

O Cão dos Baskervilles (1902), de Arthur Conan Doyle, embora seja uma obra canônica da literatura policial, possui fortes ingredientes góticos, como a mansão isolada, a lenda assustadora, o cão espectral e a atmosfera de mistério e perigo sobrenatural. Sherlock Holmes precisa usar a razão para desvendar um crime que parece ter origens sobrenaturais. Algumas histórias de Edgar Allan Poe, como “O Poço e o Pêndulo” (1842) e “O Gato Preto” (1843), misturam elementos de terror gótico com uma exploração da mente criminosa e da deterioração psicológica, influenciando tanto o gênero de terror quanto o suspense psicológico criminal.

Em resumo, a relação entre a literatura gótica e a narrativa criminal reside em seu interesse compartilhado pelo mistério, pelo suspense, pelo lado sombrio da natureza humana e, em alguns casos, pela criação de atmosferas opressoras. Enquanto a primeira se inclina para o sobrenatural e o psicológico em um contexto mais amplo, a segunda se concentra na resolução de um crime específico através da investigação e da lógica. No entanto, a interferência mútua enriqueceu ambos os gêneros, levando ao surgimento de narrativas híbridas fascinantes.

Mesmo que a narrativa criminal não tenha surgido diretamente da literatura gótica, é inegável que essa lançou muitas das sementes que floresceram no gênero policial. Como mencionado, pode-se entender essa relação como uma influência significativa e o desenvolvimento a partir de elementos compartilhados, e não como uma linha reta de

descendência. A literatura gótica – com seu foco no mistério, no suspense, no lado sombrio da natureza humana, em segredos obscuros e em atmosferas carregadas de tensão – pavimentou o caminho para muitos dos tropos que encontramos na narrativa criminal, estabelecendo um interesse do público pelo desconhecido, pelo oculto e pela revelação de horrores.

Assim, é possível observar diferentes elementos góticos na narrativa criminal primitiva, como mistérios e segredos. A literatura gótica ensinou os leitores a apreciarem a lenta revelação de segredos chocantes, um elemento central em muitas narrativas criminais; vilões complexos e obscuros da ficção gótica, como a figura do vilão atormentado ou misterioso, instigaram a criação de antagonistas intrigantes na ficção criminal; a atmosfera e o cenário opressor cheios de mistérios, tão presentes no gótico, também foram adotados por autores de narrativas criminais para criar suspense e prenúncio; e, ainda, a exploração da psicologia: o gótico mergulha na mente de personagens perturbadas, um interesse que se expandiu na narrativa criminal para evidenciar a psicologia dos criminosos e das vítimas.

A narrativa criminal, como a conhecemos hoje, com seu foco na investigação racional, na dedução lógica e na resolução de um crime específico, começou a se solidificar como um gênero distinto no século XIX. Autores como Edgar Allan Poe são creditados como pioneiros da narrativa policial, com contos a exemplo de “Os Assassinos na Rua Morgue” (1841), “O Mistério de Marie Rogêt” (1842) e “A Carta Roubada” (1844).

Embora Poe tenha sido fortemente influenciado pela atmosfera e pelos temas sombrios da literatura gótica, ele introduziu em seus textos elementos cruciais para a narrativa criminal, como a figura do detetive com habilidades analíticas excepcionais, capaz de resolver o mistério através da lógica e da observação: C. Auguste Dupin, considerado o primeiro detetive ficcional, um indivíduo excêntrico, que apareceu nos contos seminais do autor.

Poe estabeleceu o modelo de um crime misterioso a ser desvendado por meio da análise de pistas, da lógica e do raciocínio detetivesco, com a estrutura da história focada na apresentação do mistério e na subsequente investigação para se encontrar a solução, bem como a ênfase na análise de detalhes e na interpretação de evidências para se chegar à verdade.

Diferentemente das narrativas góticas que exploram o sobrenatural e o irracional, as histórias de detetive de Poe voltam-se para a capacidade da mente de resolver enigmas complexos através da inteligência. Embora a literatura gótica tenha fornecido um terreno fértil com seu interesse no mistério, no suspense e no lado sombrio da natureza humana, foi Poe quem cristalizou os ingredientes essenciais que definiriam a narrativa de crime como um

gênero próprio. Ele deslocou a atenção do terror sobrenatural para o mistério intelectual e a resolução lógica do crime.

Após Poe, outros autores como Sir Arthur Conan Doyle (com Sherlock Holmes) e Wilkie Collins (com *A Pedra da Lua*, considerado um dos primeiros romances policiais em inglês) desenvolveram e popularizaram ainda mais o gênero, consolidando suas particularidades e atraindo um vasto público.

Logo, metaforicamente pensando, a literatura gótica não é a mãe da narrativa criminal, mas sim uma parente próxima. Ela lhe preparou o terreno, ao cultivar o interesse pelo mistério e pelo lado sombrio, fornecendo muitos dos elementos que a narrativa criminal posteriormente adaptou e desenvolveu com suas características distintas, especialmente a ênfase na investigação e na dedução racional.

Sendo assim, neste momento do trabalho, busca-se observar a origem das narrativas criminais, considerando a influência da literatura gótica. De acordo com Symons (1993, p. 191), a narrativa de crime é uma descendente direta das histórias de detetives: “*the detective story has changed into the crime novel*”¹. Para o autor, em determinada altura da narrativa, o público perde o interesse em “quem matou” e passa a se perguntar “por que” o crime aconteceu. Variadas situações começam a surgir, entre elas a curiosidade de saber como o assassino agiu, quais seus pensamentos e seus motivos para uma morte, e é nesse ponto que as histórias de crime, centradas em matadores e *serial killers*, instigam ainda mais os leitores. Symons (1993, p. 191) ressalta que as narrativas de crime e as histórias de detetive seguem um determinado *plot* (trama):

Detective Story: Plot – Based on a deception which may be mechanical (locked room), verbal (misleading remarks), concerned with forensic medicine (poisons, blood groups, fake prints) or ballistics. Book is constructed backwards from this deception, revelation of which is the climatic point to which everything else leads.

Crime Novel: Plot – Based on psychology of characters – what stresses would make A want to kill B – or an intolerable situation that must end in violence. No deceptions of locked room or faked-print kind, no obscure poisons. Most often the problem is something like: “Has A really killed B, and if he has what will happen to him?”. Book is constructed forwards from such problem (Symons, 1993, p. 161).²

¹ “as histórias de detetive se modificaram até as narrativas de crime” (Symons, 1993, p. 191, tradução de nossa autoria).

² “História de detetive: Trama – Baseia-se em um engano que pode ser mecânico (quarto fechado), verbal (observações enganosas), relacionado à medicina forense (venenos, grupos sanguíneos, impressões digitais falsas) ou balística. O livro é construído de trás para frente a partir desse engano, cuja revelação é o ponto climático para o qual tudo o mais leva.

Essa separação foi muito importante para a definição desses gêneros e suas ramificações posteriores. Para uma divisão mais criteriosa, Symons (1993, p. 161) elenca determinadas características, mais específicas, que são diferentes entre a história de detetive e a narrativa criminal. São elas: personagens, detetive, contexto e atitude social.

O autor afirma que as personagens, em uma história de detetive, são pouco descritas, com exceção dos detetives, caracterizados em detalhes. Diferentemente, na narrativa criminal, as personagens são a base da história:

DETECTIVE STORY Characters: Only the detective is characterized in detail. Otherwise, characterization is perfunctory, particularly after the crime when people become wholly subsidiary to plot.

CRIME NOVEL Characters: The basis of the story. The lives of characters are shown continuing after the crime, and often their subsequent behaviour is important to the story's effect (Symons, 1993, p. 162-163).³

O detetive é uma peça diferente em cada tipo de obra. Ele é o centro da narrativa detetivesca, a personagem mais importante e toda história vai girar em torno dele; na narrativa de crime, a personagem do detetive muitas vezes nem existe e, quando existe, não é determinante para a narrativa, apresentando-se como secundária, sem importância:

DETECTIVE STORY Detective: May be professional or amateur, and if amateur may run detective or inquiry agency, or get involved by chance in criminal cases. Always at the centre of story's action, most often the hero, and generally a keen observer who notices things missed by others.

CRIME NOVEL Detective: Often no detective. Occasionally a detective runs through a series of stories, but rarely shown as a brilliant reasoning machine. Most often central character is just somebody to whom things happen (Symons, 1993, p. 163).⁴

Narrativa de crime: Trama – Baseia-se na psicologia dos personagens – que tensões fariam A querer matar B – ou em uma situação intolerável que deve terminar em violência. Sem engodos de salas trancadas ou impressões digitais falsas, sem venenos obscuros. Na maioria das vezes, o problema é algo como: ‘A realmente matou B, e se o fez, o que acontecerá com ele?’. O livro é construído a partir desse problema” (Symons, 1993, p. 161, tradução de nossa autoria).

³ “História de detetive: Personagens: Apenas o detetive é caracterizado em detalhes. A caracterização dos outros personagens é superficial, especialmente após o crime, quando eles se tornam totalmente subordinados à trama.

Narrativa de crime: Personagens: São a base da história. A vida dos personagens continua após o crime, e seu comportamento subsequente muitas vezes é importante para o efeito da história” (Symons, 1993, p. 162-163, tradução de nossa autoria).

⁴ “História de detetive: Detetive: Pode ser profissional ou amador, e se amador, pode administrar uma agência de detetives ou investigações, ou se envolver por acaso em casos criminais. Sempre está no centro da ação da história, na maioria das vezes o herói, e geralmente um observador perspicaz que percebe coisas que outros perdem.

O contexto em cada um dos tipos de narrativa, crime e detetive, é apresentado de um modo particular. Enquanto a história de detetive geralmente acontece em espaços fechados, buscando uma compreensão para o que aconteceu antes do crime, quais as pistas e quais os envolvidos, lidando com o destino da investigação e a descoberta apenas no final; a narrativa de crime foca apenas na vida e nos instintos do assassino, em seus planos, em como ele foi levado a cometer determinados atos e quais eventos desencadearam o crime:

DETECTIVE STORY Setting: Mostly confined to what happens before the crime. Later plot and clue requirements take over and setting (school, newspaper office, theatre, etc.) fades.

CRIME NOVEL Setting: Often important to the tone and style of the story, and frequently an integral part of the crime itself, i.e., the pressure involved in a particular way of life lead to this especial crime (Symons, 1993, p. 164).⁵

Por fim, Symons destaca a atitude social presente em cada uma das narrativas. Enquanto a história de detetive apresenta uma visão conservadora, na narrativa de crime essa atitude varia. Por mais severa que a narrativa criminal possa ser em relação à lei e à justiça, há também, por parte dela, a tentativa de compreensão da psique e das condições sociais desses criminosos: “*DETECTIVE STORY Social attitude: Conservative. CRIME NOVEL Social attitude: Varying, but often radical in the sense of questioning some aspect of law, justice or the way society run*” (Symons, 1993, p. 164)⁶.

Apesar de amplamente difundida e aceita, a teoria de Symons ainda ignora alguns pontos essenciais das narrativas e as coloca como opostas, quando, não raras vezes, são convergentes. Pensando nisto, John Scaggs (2005) defende que a narrativa criminal, na verdade, surge para solucionar os eventuais problemas da narrativa de detetive. O autor

Narrativa de crime: Detetive: Frequentemente não há detetive. Ocasionalmente, um detetive aparece em uma série de histórias, mas raramente é mostrado como uma máquina de raciocínio brilhante. Na maioria das vezes, o personagem central é apenas alguém com quem as coisas acontecem” (Symons, 1993, p. 163, tradução de nossa autoria).

⁵ “História de detetive: Cenário: Geralmente focado no que acontece antes do crime. Posteriormente, o desenvolvimento da trama e as exigências das pistas tomam o centro das atenções, fazendo com que o cenário (escola, redação de jornal, teatro etc.) perca protagonismo.

Narrativa de crime: Cenário: Muitas vezes desempenha um papel importante no tom e estilo da história, e frequentemente é parte integrante do próprio crime, ou seja, a pressão envolvida em um determinado estilo de vida pode levar a esse crime específico” (Symons, 1993, p. 164, tradução de nossa autoria).

⁶ “História de detetive – Atitude social: Conservadora. Narrativa de crime – Atitude social: Variada, mas frequentemente radical no sentido de questionar algum aspecto da lei, da justiça ou do funcionamento da sociedade” (Symons, 1993, p. 164, tradução de nossa autoria).

explica que todo o mosaico montado por Symons, apesar de correto, se resume em cinco novos pontos, sendo eles:

1. *That the crime thriller is based on psychology of characters – what stresses would make A want to kill B? – or an intolerable situation that must end in violence.*
2. *The fact that, unlike hard-boiled fiction or detective fiction, there is often no detective, or, when there is, he or she plays a secondary role.*
3. *The fact that setting, as with hard-boiled fiction, is often central to the crime thriller atmosphere and tone of the story, and frequently is inextricably bound up with the nature of the crime itself.*
4. *That the social perspective of the story is often radical, and questions some aspect of society, law, or justice.*
5. *The observation that characters form the basis of the story. According to Symons, “The lives of characters are shown continuing after the crime, and often their subsequent behaviour is important to the story’s effect” (Scaggs, 2005, p. 193).⁷*

Scaggs busca eliminar os pontos desnecessários da teoria de Symons, como o valor das pistas, para que o leitor seja capaz de descobrir o mistério; e acrescenta a necessidade do estudo psicológico dessas personagens. Por isso, a pergunta seria: o que fez com que este(a) personagem matasse o(a) outro(a)? É a partir desse instante que as histórias dedicadas a seriais *killers* começam a experimentar um novo viés para o caso criminal; nascem os *profilers*, em produções literárias e cinematográficas, com o objetivo de reconhecerem os assassinos com base em seus transtornos psicológicos (Scaggs, 2005, p. 193). Surge, também, a chamada “narcroliteratura”, que explora a origem do assassino por uma nova ótica, a social. Não se trata de uma ótica mais inclusiva, mas de uma promessa de prosperidade por meio de uma vida de crimes. Ademais, a religiosidade, muito presente no século XVIII, fez com que

⁷ “1. Foco na psicologia dos personagens: O *thriller* investiga os motivos das pessoas, explorando as pressões que levam alguém a cometer um crime ou como situações difíceis podem culminar em violência.

2. Ausência de detetive protagonista: Diferente de romances policiais clássicos ou histórias *hard-boiled*, o *thriller* policial muitas vezes deixa o detetive de lado, focando mais nas pessoas envolvidas no crime. Quando um detetive está presente, normalmente não ocupa o papel central.

3. Cenário como ingrediente essencial: Similarmente aos romances *hard-boiled*, o cenário exerce grande influência na atmosfera e tom do *thriller*, frequentemente estando diretamente ligado à natureza do crime em si.

4. Perspectiva social crítica: Ao contrário do tom conservador das histórias de detetive, o *thriller* policial frequentemente adota uma postura questionadora, abordando problemas sociais, injustiças ou falhas no sistema legal.

5. Importância da evolução dos personagens: O texto reforça que os personagens são a base da narrativa, destacando a observação de Symons: ‘As vidas dos personagens continuam após o crime, e seu comportamento subsequente muitas vezes é importante para o efeito da história’” (Scaggs, 2005, p. 193, tradução de nossa autoria).

se alinhassem crime e pecado, propiciando que eles andassem juntos por diversos momentos na literatura (Fernandes, 2018).

A narrativa de crime percorreu um longo caminho e encontrou seu espaço na literatura contemporânea com o retorno ao trágico, à presentificação e à violência urbana, conforme discute Beatriz Resende (2008). É com a violência urbana que Fonseca e Melo dão início a suas obras, que são de extrema relevância para denunciar o que acontecia na nossa sociedade. Cabe sublinhar que a violência urbana apresentada por esses autores foi, diversas vezes, erroneamente lida como desnecessária ou exagerada; no entanto, ela não era meramente um elemento gráfico usado para chocar o leitor. Fonseca utilizou esse recurso como fio condutor de suas narrativas, e suas necessidades serão apontadas mais adiante. Também deve-se destacar que o sucesso do trabalho produzido por ele não deve ser reduzido a uma fórmula, visto que diferentes autores tentaram “seguir-la” mas não obtiveram êxito.

Karl Erik Schøllhammer (2013) chama a atenção para como é comum vivenciarmos a violência, em suas diversas facetas, e ressalta que ela adentrou nossas vidas com tanta facilidade, que se tornou corriqueira e natural, e já não nos incomoda ou choca tanto. Por essas razões, a grande necessidade na contemporaneidade da existência de obras que a retratem:

Todos temos um repertório de histórias mais ou menos absurdas em que a violência irrompe no cenário urbano, algumas mais traumáticas do que outras, algumas vividas por nós, outras vividas por parentes, amigos ou conhecidos. Existe uma dimensão anedótica da violência que circula de forma muito mais intensa do que sua presença na mídia. Escutamos com atenção esses casos violentos em reuniões de amigos e de família, e participamos trocando informações sobre o ‘assalto do dia’; recebemos e enviamos e-mails de alerta contra uma nova modalidade de sequestro sempre com uma mistura de horror e fascinação (Schøllhammer, 2013, p. 08).

A tênue linha entre o chocante dentro da narrativa e o horror gratuito colocado em obras literárias precisa ser recorrentemente defendida mediante trabalhos acadêmicos, dado que o gênero criminal já ocupa uma posição difícil nesses estudos. Logo, é importante mostrar como a violência integra a produção literária brasileira. Esse parâmetro é discutido por Paloma Vidal, em um dos artigos da coletânea *Escritas da violência: representações da violência na história e na cultura contemporâneas na América Latina* (2012). Nele, a autora constata que a “comunidade ética substituiu a comunidade política na literatura, o que nos levou a um novo patamar da estética” (Vidal, 2012, p. 138). Assim, 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:

[...] 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.

A partir desta informação, percebe-se que foi necessário criar toda uma nova divisão literária e estética para obras que buscam retratar a violência do cotidiano (Vidal, 2012, p. 136).

São todas essas divisões que vão adentrar ao que Carlos Reis (1999, p. 288 *apud* Rosa, 2009, p. 84) denominou “crise e relativismo dos gêneros literários”: “também os gêneros, indiretamente envolvidos num incessante processo evolutivo, vêm a ser entidades por natureza mutáveis ou mesmo perecíveis”. Citando o estudioso português, Cecília Mariano Rosa (2009) traz para a sua pesquisa uma nova perspectiva acerca da narrativa de crime. De acordo com a pesquisadora,

Essa relativização estaria conectada ao processo da semiose literária bem como à própria produção de cultura, incutindo-lhes comportamentos de autocritica e auto-revisão. A emergência de movimentos como o modernista, por exemplo, irredutíveis aos esquemas de distribuição de gêneros dominantes, resultou num substancial modificação das categorias convencionais. Dessas, algumas foram rearranjadas, reformuladas e outras deram lugar a novas [...] (Rosa, 2009, p. 84).

Apesar das diversas questões e classificações que permeiam a narrativa de crime, é oportuno pontuar que Fonseca é constantemente definido pelos críticos como um expoente da literatura contemporânea brasileira. O autor ficou nacionalmente conhecido, ao publicar sua coletânea de contos intitulada *Feliz Ano Novo*, em 1975, inaugurando uma nova divisão na literatura brasileira. Fonseca marcou a literatura sobretudo por suas personagens, ao representar no geral pessoas que vivem à margem da sociedade e buscam um modo de se “igualar” socialmente. Este é o caso da obra mencionada. No conto que dá título à coletânea, meninos pobres e marginais promovem um assalto à mão armada, em uma casa de luxo, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Os assaltantes são três homens: o narrador, um jovem de 17 anos chamado Zequinha; Pereba, um homem de meia-idade, que é alcoólatra e violento; e Lambreta, um homem mais velho, que é o líder do grupo.

Tudo começa com o narrador e seus companheiros observando a casa da vítima, uma mulher rica e ociosa que vive com sua filha. Os três homens são motivados pelo desejo de

dinheiro e vingança contra a classe alta, que eles veem como responsáveis pela desigualdade social. O assalto é bem-sucedido e conseguem roubar uma grande quantidade de dinheiro e joias. No entanto, a truculência do assalto tem consequências inesperadas: o personagem-narrador mata a mulher rica, e Pereba mata a filha dela. Os três homens fogem, mas são perseguidos pela polícia. O conto termina com o narrador e seus companheiros chegando em suas casas e brindando o ano novo, prometendo que o próximo há de ser melhor. Ele reflete sobre o que aconteceu e conclui que o assalto foi um erro; percebe que atos violentos só geram mais violência, e que a única forma de superar a desigualdade social é através da luta pela justiça social. O conto se popularizou e alcançou importância, ao ser contundente e explorar temas como a violência, a desigualdade social e a crítica social. Ademais, é também uma crítica à sociedade brasileira, que é marcada por tais práticas. Vale aqui informar que a obra sofreu censura durante a Ditadura Militar e seus direitos de circulação ficaram suspensos por quatro anos, até 1979.

Alfredo Bosi, em *História concisa da Literatura Brasileira* (1970), evidencia a aparição de Fonseca na literatura brasileira como um ponto fora da curva em relação ao que estava sendo produzido, nomeando seu estilo como uma mistura entre o vulgar e o erudito, diferenciando-o dos romances regionalistas que eram produzidos na década de 1960, com uma fórmula já esgotada na literatura brasileira (Bosi, 1970, p. 441-443).

O irreverente estilo de Fonseca já pôde ser percebido em sua primeira publicação, *Os Prisioneiros*, em 1963, coletânea de contos em que se observa, em princípio, as duras críticas à sociedade moderna, escancarando a sua violência e a hipersexualização. Depois de vários anos, romances e diferentes vidas retratadas, surge um Fonseca ainda mais maduro na publicação da obra *O Seminarista*, em 2009. Com um estilo fundamentado e uma base de fãs consolidada, o autor vem ao encontro do mundo do crime nessa obra.

João Luiz Lafetá (1993) é o primeiro estudioso a assinalar o surgimento tardio de Fonseca: o autor fez sua primeira publicação apenas aos 38 anos, embora escrevesse há bastante tempo. Lafetá questiona o porquê de tanta demora. Baseando-se no conto “Intestino Grosso”, publicado na coletânea *Feliz Ano Novo*, o crítico vai atribuir a estreia tardia a uma necessidade do escritor de se encaixar em um modelo, e fazer uma autocrítica muito dura de seus escritos (Lafetá, 1993, p. 121). No conto em questão, um autor não nomeado é entrevistado, enquanto ele diz que demorou a publicar porque as editoras exigiam que ele “escrevesse igual” a alguns escritores clássicos, como Machado de Assis e José de Alencar (Fonseca, 1999). Não é possível afirmar que Fonseca teria sofrido algum problema em suas

publicações; entretanto, Lafetá (1993, p. 124) aponta que provavelmente essa dificuldade era mais um conflito interno que necessariamente uma experiência de vida. Nessa conjuntura, nota-se uma crítica sutil à valorização do cânone e ao receio de os escritores fracassarem, se não seguirem modelos literários de autores já consagrados pela crítica.

A fortuna crítica de Fonseca é extensa e, ainda de acordo com Lafetá (1993), provida de uma autocrítica e um rigor de escrita muito grandes. Mesmo com sua estreia tardia, *Os Prisioneiros* (1963) se mostra uma obra que reúne diferentes contos sobre a violência urbana, constantemente questionando a noção de justiça de seu público. O conto que dá título à obra, inclusive, retrata um pouco disso, apresentando a história de dois homens: um funcionário público, João, e um empresário, Carlos, que se encontram em uma cela de prisão. Mais que contar a história dos dois homens, Fonseca critica os estereótipos sociais representados por cada um, a sociedade brasileira, bem como o sistema prisional.

Para a crítica, como já referendado, a obra mais impactante de Fonseca foi a coletânea *Feliz Ano Novo* (1975). Além do conto que a nomeia, destacam-se os contos “Passeio noturno” e “Pedido”; e acredita-se que a censura pela qual a obra passou instigou o público quanto ao seu conteúdo e pôde fazer com que a maestria do autor fosse mais apreciada pelas pessoas. “Passeio noturno” conta a história de um homem rico e poderoso que sai de casa, em seu carro importado, com o objetivo de atropelar alguém. Ele havia feito isso outras vezes, e o prazer de matar era o que o motivava. Narrado em primeira pessoa, pelo próprio pistoleiro, descreve sua rotina, seus pensamentos e seus sentimentos. Ele é um homem frio e calculista, que não sente remorso ou culpa por seus atos, e acredita que tem o direito de matar, pois é superior aos demais. Tais características marcam o conto como uma crítica à violência urbana e à desigualdade social, afinal o pistoleiro é um símbolo do poder e da impunidade. Essa personagem representa a impetuosidade ultrajante que existe na sociedade, e muitas vezes é motivada por razões fúteis ou injustas. Escrito em um estilo realista e cru, Fonseca não poupa detalhes ao descrever a criminalidade aliada à sensualidade, tornando o conto perturbador e fascinante. Então, “Passeio noturno” é uma das narrativas mais conhecidas de Fonseca e vista por muitos estudiosos como um exemplo da sua capacidade de retratar a violência urbana de forma realista e contundente.

Fonseca é considerado um expoente da literatura que mais tarde se denominaria *noir* no Brasil, mas essa literatura será adicionada de alguns elementos muito peculiares da cultura brasileira. Segundo Júlio França e Pedro Sasse (2012, p. 02),

Uma rápida passada de olhos na vasta fortuna crítica da obra de Rubem Fonseca bastaria para perceber que o escritor mineiro não só é visto com um expoente do *noir* no país, como ele próprio reflete sobre o tema em suas obras. Desejamos, porém, especular sobre formas específicas da narrativa *noir* na literatura brasileira. Afinal, as narrativas ambientadas nas grandes metrópoles, ainda que possuam as marcas indeléveis da “cor local”, acabam se aproximando do cenário cosmopolita decadente da ficção europeia e norte-americana. Há, contudo, um espaço próprio do Brasil que, ao mesmo tempo, se enquadra na vida urbana e dela totalmente se destaca: a favela.

Fundamentado em aspectos como esses, Boris Schnaiderman (1994) alerta para o quão fundamental é a violência gráfica apresentada na obra de Fonseca. No texto “Vozes da barbárie, vozes da cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca”, explicita que a visibilidade da violência em tempos contemporâneos aumentou com as principais publicações de Fonseca; entretanto, muitos leitores ficavam chocados ao vê-la escancarada, o que seria facilmente interpretado como hipocrisia. Para Schnaiderman (1994, p. 378), “À medida que a obra de Rubem Fonseca progredia, passava-se a perceber melhor que aquela violência, que tanto impressionara os primeiros leitores, não só era um elemento importante, mas fazia parte de um conjunto muito mais rico e mutável”.

É a partir da evolução da escrita fonssequiana que se fez necessária a separação entre o que seria uma “voz da barbárie” e uma “voz da cultura”. Quando se pensa em Fonseca, muitos definirão seus contos e romances como agressivos ou excessivamente bárbaros. Todavia, se apoiando em Mikhail Bakhtin, Schnaiderman (1994, p. 380) elucida que o que acontece nas obras de Fonseca é um equilibrado diálogo entre a barbárie pura e os motivos culturais que apoiaram essa barbárie: “vozes, numa ficção que ele denomina ‘dialógica’, só existem mescladas, uma repercutindo na outra, e, com muita frequência, uma voz se fragmenta ou se junta a outras”. Assim, as vozes da barbárie são contaminadas por algo que não se coaduna com a palavra “bárbaro”. A crueldade máxima, o ápice da violência, está frequentemente matizada por algo que lhe é claramente oposto. O rude e o excrementício ligam-se ao lirismo, numa construção ritual, como no caso do rapaz que escreve com urina o nome da amada, acrescido de dois corações, “um deles varado por uma flecha inacabada” (Schnaiderman, 1994, p. 381).

Para exemplificar essa ideia, Schnaiderman se apoia no conto “O cobrador”, publicado em 1979, em uma coletânea de contos homônima. No texto, um ex-presidiário se autointitula o cobrador, reiterando diversas vezes o que lhe devem e que ele vai cobrar a dívida. É interessante notar, na narrativa, que há uma progressão no que a sociedade deve ao cobrador: ele começa de forma simples e vai adicionando o que lhe é devido. Após cometer todos seus

atos de violência, afirma: “Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes. Estão me devendo” (Fonseca, 1979 *apud* Schnaiderman, 1994, p. 383). São esses acréscimos que provocam diferentes sensações durante a leitura.

É desta forma que o cobrador se apresenta como uma crítica à desigualdade social e à violência. A personagem é produto de uma sociedade injusta e opressora, um homem marginalizado que encontra, em atitudes truculentas, um meio de se vingar. O conto também traz uma reflexão sobre a natureza da violência, pois o cobrador acredita que essa é a única maneira de mudar a ordem social (Fonseca, 1979). Por fim, Schnaiderman observa que quando o cobrador se mostra por outra face, no caso como uma pessoa erudita, o leitor o vê como “uma personagem ambígua”:

O autor não nos dá uma sequência de fatos que permitissem motivar esta expressão, como seria de esperar numa ficção do século XIX. O toque erudito surge de modo não menos brusco que o dos momentos de violência, o que obriga o leitor a conjecturar mais sobre aquela personalidade estranha e perturbadora (Schnaiderman, 1994, p. 379).

A barbárie e a cultura estariam, de acordo com Schnaiderman, dentro das pessoas e é comum demonstrá-las em diferentes momentos e vivências. Em suas palavras, “A mistura de barbárie e humanidade no íntimo de uma pessoa é uma constante nestes contos. [...] A barbárie está muitas vezes presente nas atividades que, por definição, pertencem à esfera da cultura” (Schnaiderman, 1994, p. 380-381).

A multiplicidade de vozes se faz essencial para a compreensão da narrativa fonsequiana. É a partir da percepção da dualidade das pessoas que é possível realizar uma leitura completa/ significativa das personagens, dos textos e das obras criadas pelo autor. Schnaiderman (1994, p. 381) complementa que “a própria obra se desenvolveu de modo a dar maior ressonância a cada uma. Elas se completam, se fundem ou fragmentam, numa orquestração que o velho mestre chamaria de ‘polifônica’, e nos dão uma expressão impressionante de nossa cultura e de nossa barbárie”.

De maneira similar, Melo insere suas narrativas no contexto contemporâneo, definindo suas obras como “ficção urbana”. Muito premiada nacional e internacionalmente, conquistou seu público já na sua primeira publicação, *Acqua Toffana*, em 1994, romance estudado neste trabalho e que narra duas versões dos assassinatos cometidos pelo real “Estrangulador da Lapa”. Ao todo, a autora publicou 13 romances, entre eles, *Menos que um*, de 2022, contando as vivências da população em situação de rua constantemente marginalizada no Brasil. O

romance foi muito elogiado pela crítica, por retratar uma população esquecida tanto pela sociedade quanto pela literatura.

Seu romance de estreia, *Acqua Toffana* (1994), despertou o interesse da crítica e rendeu diversos elogios à autora. Mas a semelhança da escrita de Melo com o estilo de Fonseca foi rapidamente percebida e condenada por parte da crítica, que alegava que a literatura contemporânea do fim do século XX estaria usando a “fórmula fonsequiana” com o propósito de chocar o espectador e “render no mercado literário”.

Entretanto, depois da publicação de diversos romances, Melo se firmou enquanto autora de narrativas criminais e alcançou um público fiel, que a acompanha até hoje. A grafia utilizada por Melo, mesmo tão próxima da de Fonseca, busca caminhos próprios e consegue chegar onde a autora almeja. Seus romances são, de forma geral, mais centrados nas realidades marginalizadas, especialmente das favelas, e desenvolvidos a partir deste viés. Mais do que contar o crime ou as motivações para tal, Melo procura entender a mente do criminoso e como o meio o afeta em suas decisões. Por exemplo, se Máiquel resolve matar, não é apenas porque ele decidiu fazê-lo ou porque teve uma oportunidade; ele decide, porque a sociedade lhe dá aval e motivos, a sociedade lhe deve respeito e ele só o conquista a partir da violência (Melo, 1995).

Diferentemente de em “O cobrador” (Fonseca, 1979), a violência é o caminho individual para o respeito, não a solução para as lutas de classes. Independente dos motivos, Melo vai expor como cada atitude reflete na vida do criminoso e como essas atitudes podem ser inocentes ou não, com o objetivo de provocá-los em situações extremas de sobrevivência e uso da violência.

Retomando o artigo de França e Sasse (2012), “Uma vista do Inferno: a favela *noir* de Patrícia Melo”, os autores evidenciam a utilização do espaço da favela por Melo, ressaltando que a autora desloca, por vezes, as personagens de suas situações de origem para destacar a ambiguidade em que vivem: se em um momento eles necessitam cometer atos impensáveis para sobreviver, também tem esta conduta colocada em xeque no momento em que cometem atos bárbaros com outros, o que os afasta da compaixão exercida com essas “vítimas da sociedade” (França; Sasse, 2012, p. 02).

Essa relação faz-se importante a partir do momento em que se marca uma nova literatura sendo produzida no Brasil: o romance sobre a favela. São vários os motivos e as interseções que os romances sobre a favela vão gerar: alguns autores estarão mais preocupados com a denúncia social; outros mostrarão “o outro lado” da favela e, obviamente,

alguns seguirão caminhos mais preconceituosos e cercados de estereótipos com o objetivo único de seguir a “nova tendência”. Contudo, há um aumento significativo de autores que nasceram na favela e querem exportar sua realidade para o mundo por meio da literatura, do cinema e da música (França; Sasse, 2012, p. 02).

Tendo como exemplo o romance *Inferno*, publicado em 2000, França e Sasse buscam traçar como a autora trabalha com os elementos *noir* ao ambientar sua narrativa na favela. De acordo com eles, a primeira distinção básica encontrada no romance é a não-intenção de que ele se transforme em um caso de “denúncia social”, sendo, simplesmente, uma ficção ambientada num espaço em que a literatura ainda não estava tão acostumada a ver, sem ser exposta para julgamentos ou críticas (França; Sasse, 2012, p. 05). Partindo dessa não-intencionalidade é que ocorre uma inversão na representação *noir* e favela:

Enquanto autores empenhados com a representação da favela acabam fazendo uso, muitas vezes não intencional, de elementos do *noir* para dar forma a suas narrativas, Melo, autora dedicada à romance policial, usa a favela como um ambiente profícuo para a narrativa *noir*. Ela faz do fictício morro do Berimbau um microcosmo da cidade apodrecido pela mesma corrupção, criminalidade e violência já exploradas em seus romances anteriores, confinando todos esses atributos em um espaço marcado ainda pela miséria, pela exclusão social e pela brutalidade de uma guerra urbana contínua (França; Sasse, 2012, p. 08).

Cabe ressaltar que a literatura *noir* é definida como uma literatura que

apresenta histórias que misturam terror, mistério e elementos policiais, detetives e investigações que vão além dos conhecimentos de investigação criminal. O gênero recebeu esse nome por ter como ambiente a noite, os bares, as ruas desertas e casas repletas de assombrações (Boileau; Narcejac, 1991, p. 38).

Essa pequena definição se faz necessária quando se percebe que a favela nunca foi um ambiente propriamente dessa literatura, mas é inserido nela a partir do momento em que elementos de brasilidade são incorporados. Vários autores foram precursores dessas transformações, mas é Melo quem vai elevar o gênero, à medida que incorpora tais elementos em suas narrativas passadas nas favelas brasileiras (França; Sasse, 2012).

Conforme apresentado anteriormente, a narrativa de crime é o que se pode chamar de “descendente direta” das histórias de detetive (Symons, 1993). E mais que discutir, neste momento, as semelhanças e as necessidades de uma mudança, é preciso entender por que há hoje essa separação, sendo que inúmeras vezes as narrativas se entrelaçam. Este é o caso de

Melo, que é frequentemente referendada como uma autora de “romances policiais”, como se houvesse uma necessidade de excluir a “narrativa criminal” de seu currículo.

Acqua Toffana (1994) é um romance que possui mais características de uma narrativa criminal do que de uma narrativa policial; nele, a investigação só não é inexistente, devido ao fato de as personagens protagonistas a acompanharem por meio de diferentes mídias no desenrolar das tramas. Apesar do importante papel da divulgação das notícias para as tramas das duas partes do romance, ela não é apresentada como uma investigação em curso e só são divulgadas as novas descobertas da polícia. Já o primeiro romance de Melo que se centraria em uma protagonista policial e em investigações será publicado somente em 2014, sob o título de *Fogo Fátuo*, vinte anos após sua estreia com *Acqua Toffana* e depois de igual tempo dedicada à narrativa criminal.

França e Sasse (2012) advertem o como essa apresentação da autora, por vezes, é injusta e superficial. Destacando seus primeiros romances – *Acqua Toffana* (1994), *O Matador* (1995) e *Inferno* (2000) –, os estudiosos interpretam que eles possuem universos ficcionais semelhantes à realidade brasileira, mas com um eventual exagero na composição da negatividade, em que tudo é levado ao seu extremo:

Os vícios, as ameaças, as inseguranças e os medos se avolumam nesse mundo ficcional, de forma semelhante ao realismo obscuro que Chandler descreve. Salvo raras exceções, todo rico é degenerado, todo policial é corrupto, todos os pastores são hipócritas, todos os amigos são possíveis traidores, todos os amores são ilusões, todos as personagens vivem sufocadas pelo meio, sempre à beira de uma crise (França; Sasse, 2012, p. 09).

Nos romances de Melo, a favela se transforma em um espaço cada vez mais *noir*, sendo colocada como um ambiente insalubre e inabitável. E a autora acaba por representar fortemente o imaginário popular sobre a favela:

A narrativa não se limita a tematizar a guerra do tráfico, mas aborda também um conjunto de temas ligados direta ou indiretamente ao imaginário do senso comum sobre a favela: o perigo das drogas, a exploração da fé, a prostituição, a exploração laboral, a corrupção policial, a espetacularização da violência, o racismo. [...] a favela absorve de forma ainda mais acentuada o tom *noir* que lhe é conferido pela tradição literária brasileira. Enquanto autores como Ferréz e Paulo Lins, por sua vivência pessoal, são capazes de equilibrar os aspectos negativos da vida na favela com uma visão que valoriza também os moradores e a cultura produzida ali, Patrícia Melo investe na transformação da favela em um autêntico *locus horribilis* urbano (França; Sasse, 2012, p. 10).

Apesar da não vivência nesse espaço por parte de Melo, colocar em suas narrativas mais estereótipos sobre o lugar é a parte psicológica trabalhada pela autora, que vai distinguir seus romances de uma mera representação baixa. Ela utiliza uma linguagem subjetiva, atrelada a esse aprofundamento psicológico diferente nas personagens: “Patrícia Melo alcança assim, ao mesmo tempo, a distância necessária para representar a favela através de sua alteridade ameaçadora e a proximidade necessária para expor a psique conturbada dos moradores daquele espaço” (França; Sasse, 2012, p. 10).

Em consonância a essa psicologia explorada, as personagens se mostram progressivamente mais dúbias e com características distantes de uma postura maquiavélica de bom ou mau. Reizinho, protagonista de *Inferno*, oscila entre ser o chefe do morro e cuidar das pessoas da comunidade de forma carinhosa e preocupada *versus* ser o traficante que estupra, queima inimigos e mata crianças. São essas ambiguidades retratadas por Melo que permitem ao leitor perceber mais das personagens e tentar uma compreensão maior delas, suas angústias, seus medos e sonhos. Se Fonseca consegue retratar, em “O Cobrador” (1979), uma pessoa que foi vítima da sociedade e ao mesmo tempo é bárbara ao lidar com outros seres humanos, responsáveis indiretos apenas por seus sofrimentos, Melo, em *Inferno* (2000), traz personagens que também oscilam entre atitudes louváveis e bárbaras, de acordo com suas necessidades, sempre salientando que eles são incluídos em um sistema que por si só os excluem diariamente.

Sasse e França (2012) explicam que, ainda que a violência seja pano de fundo da obra *Inferno*, ela é mais que isso, é uma metáfora da condição do morador da favela:

Podemos associar esse sentimento de estar “inadequado”, “sobrando”, frisado por Leitor, aos estudos de Bauman em *Vidas desperdiçadas*. Ele identifica como o funcionamento da sociedade moderna acaba gerando certos “refugos humanos”, excedentes populacionais incapazes de serem absorvidos pela economia e vistos como um fardo para os demais cidadãos [...]. Inseridos na vida urbana, mas ao mesmo tempo excluídos da maior parte de seus benefícios, esses refugos se tornam um espelho distorcido da sociedade moderna. Iniciados na lógica do capital e livres da vigilância do Estado, os “refugos” transformam o tráfico em uma empresa organizada e rentável – o crime torna-se assim um empreendimento de bases capitalistas (França; Sasse, 2012, p. 10-11).

É esse não-pertencimento que leva as personagens à vivência diária na favela e à ideia de que não há nenhum modo de mudança: nasce-se favelado e morre-se favelado, propiciando o questionamento do que seria necessário para que esse ambiente fosse transformador na vida dessas pessoas. É, por fim, essa condição de “refugo” que dá ao romance a última

característica da narrativa *noir*, que seria, segundo os pesquisadores, esse afastamento do protagonista com a sociedade, o que gera situações de alienação e aprisionamento:

a relação malfadada entre o protagonista e a sociedade, gerando situações de alienação e aprisionamento. No caso das narrativas *noir* ambientadas na favela, é possível estendê-la a todos os seus habitantes. Mesmo quando o morador da favela circula pelos demais espaços da cidade, há nele uma “mácula” que o torna identificável como “favelado”. O estigma da favela tende a permanecer nesses personagens, limitando seu acesso aos espaços próprios aos demais cidadãos e criando uma atmosfera de confinamento que transcende o espaço físico. Mesmo os personagens que conseguem escapar da vida na favela, de alguma forma acabam voltando para lá. É o caso da prostituta Rosa Maria, que se casa com um turista, vai morar na Alemanha e volta para sua antiga vida após descobrir que seu parceiro a trocara por outra menina da favela, que a própria Rosa havia levado para viver com eles – como empregada doméstica. Afastar-se da favela pode ser ainda mais perigoso para alguns (França; Sasse, 2012, p. 12).

Melo utiliza esses elementos *noir* adaptados para uma narrativa primordialmente brasileira, em um novo espaço, e vai fazer uso tanto desses elementos quanto do espaço favelado por todas as suas obras. Ela também cria uma identidade nova para a favela, que, apesar de seus horrores conhecidos, vive em um ambiente cíclico e imutável. A autora, ao trabalhar a psicologia das personagens, não busca apresentar alternativas ou motivos para uma eventual mudança; seu objetivo é mais simples e, também, de maior dificuldade: retratar a dualidade desse espaço, dessas pessoas e como o sistema as marginaliza e as coloca em segundo plano, não permitindo mudanças efetivas.

Mesmo em ambientes distintos, populações marginalizadas se avultam nas narrativas de Melo, como é o caso de seu último romance, *Menos que um*, publicado em 2022. Nessa narrativa, a autora chama a atenção para a população em situação de rua, identificada como a maior “tragédia contemporânea” por alguns críticos. Em entrevista à *Folha de Pernambuco*, Melo enuncia que essa é uma situação que precisa de medidas urgentes por parte de todos: “Para mim, essa situação é urgente há muito tempo. Agora, com a pandemia e a crise política, social e econômica, ficou ainda pior. Mesmo para quem costuma desviar os olhos quando passa por um morador de rua, é difícil não sentir a gravidade do que estamos vivendo” (*apud* Medeiros, 2022, *online*).

Ao longo do romance, a autora partilha diferentes histórias de pessoas que vivem nas ruas e como tentam, muitas vezes sem sucesso, sobreviver a esse ambiente. São homens e mulheres ocupando diferentes espaços e tentando trabalhar como podem, se rendendo à

solidão, ao frio, à miséria e, principalmente, a dependências químicas, com o objetivo de aliviar seus sofrimentos e, sobretudo, aliviar a sua invisibilidade.

Em *Menos que um*, Melo constrói uma narrativa caleidoscópica, retratando as inúmeras batalhas cotidianas, de sobrevivência, de uma vasta gama de personagens – camelôs, flanelinhas, desempregados, bêbados, ladrões, usuários de drogas e catadores –, pessoas que, independentemente dos ocorridos, foram obrigadas a viver nas ruas. “A gente é gente!”, grita Chilves, um jovem negro, semianalfabeto, que cresceu em um lixão e caminha vinte quilômetros todos os dias, recolhendo papel, vidro e lata para sobreviver. Como ele, há muito mais personagens que têm seus destinos à mercê da sorte e tentam responder à pergunta mais humana de todas: o que existe quando o que há é menos que um? (Melo, 2022). E a principal resposta que emerge é: por debaixo da sujeira, do vício, da fome, do frio, da invisibilidade, da violência, do medo e da solidão, esses homens, mulheres e crianças são pessoas que também sonham, ou já sonharam um dia.

As imagens gráficas mostradas no romance são uma constante nas obras de Melo. Muitos críticos atribuem essa composição imagética forte a suas estreias, como roteirista, em programas de televisão, como, em 1989, com a minissérie *Colônia Cecília*, transmitida pela Rede Bandeirantes, seguida, nos anos que posteriores, de diversas outras produções televisivas e adaptações teatrais (Rosa, 2009).

Melo criou uma grande linhagem literária e procurou preservar seu estilo. Desde sua primeira publicação até a mais recente, é possível observar seu comprometimento com a linguagem e com a denúncia social, apresentadas de diferentes maneiras. Quando publica *Acqua Toffana*, em 1994, objeto de análise deste trabalho, a autora busca denunciar a mídia e a cobertura excessiva de tragédias. Usando como mote o assassino em série “Estrangulador da Lapa”, ela divide o romance em duas partes, as quais fazem referências diretas a como a imprensa o popularizou e o transformou em celebridade, causando uma curiosidade incontrolável. A mulher da primeira parte do romance – que assegura que seu marido é o famoso assassino – não o faz por saber indubitavelmente que ele o é, mas porque conhecia tanto os detalhes do caso, que tudo se encaixava na ficção criada por ela. O contador da segunda parte do romance – que se entrega à polícia garantindo ser o *serial killer* – o faz porque descreve precisamente cada assassinato, cada modo, cada vítima, afinal passou tempos lendo isto nos jornais. Essa crítica ao comportamento da mídia é tão válida, que muito se discute até os dias atuais sobre os limites dessas publicações, conforme será tratado no próximo capítulo.

Já as obras posteriores da autora, optam por um viés mais social em sua abordagem, como é o caso do romance *O Matador*, publicado logo em sequência da obra anterior, em 1995, ao qual este trabalho também se dedica. A obra tem sua denúncia focada no aval da sociedade para matar, quando a personagem principal, Máiquel, atinge Suel em um duelo marcado pelo protagonista. A população o vê como um herói, pois ele assassinou um bandido que vinha atormentando a vida de todos, e a autora denuncia a ideia popular de “justiça com as próprias mãos”. Ainda com abordagens sociais, o romance *Inferno* é publicado em 2000 e considerado por muitos críticos como um dos mais controversos da autora, dentre todas as suas publicações; entretanto, foi ele que deu a Melo o Prêmio Jabuti.

Direcionando sua crítica social à ausência de responsabilidade para com a favela, o romance conta a história de José Luís Reis, o Reizinho, um menino que aos 11 anos de idade começa a trabalhar para o tráfico de drogas no morro do Berimbau, no Rio de Janeiro. *Inferno* é uma crítica contundente à violência e à desigualdade social no Brasil, retratando como a pobreza e a falta de oportunidades levam jovens a se envolverem com o crime. A violência aparece como uma constante na vida da favela; os tiroteios, os assassinatos e outros crimes são parte do cotidiano dos moradores, sendo produzida devido à desigualdade social. Os jovens favelados crescem em um ambiente de pobreza e desesperança, e o tráfico lhes oferece uma alternativa de poder e dinheiro. O tráfico é uma organização complexa e hierarquizada, que se faz respeitada na favela, assim como os traficantes são respeitados e temidos, exercendo grande influência sobre a vida dos moradores. No fim do romance, Reizinho sabe que será morto para que outro assuma o comando do morro e percebe como toda estrutura da favela é cíclica e imutável.

Em 2006, Melo retoma uma antiga personagem sua, Máiquel, que está de volta dez anos depois de sua fuga em *O Matador* (1995). Agora, o antigo matador de aluguel lida com outras dificuldades no romance *Mundo Perdido* (2006). Mais desiludido do que nunca, volta a São Paulo para receber uma herança e decide procurar a filha, Samanta, fruto de seu primeiro casamento. Embora faça o possível para deixar a antiga vida para trás, ele não consegue escapar da violência que marca sua trajetória. Em São Paulo, Máiquel encontra um mundo ainda mais turbulento e corrupto do que aquele que abandonou. Ele se envolve com o crime organizado e com a política, e é perseguido pela polícia e por seus inimigos, ao mesmo tempo em que tenta reconstruir sua vida pessoal se aproximando de Samanta, que agora é uma jovem adulta. Máiquel também tenta reconquistar o amor de sua ex-mulher, Márcia. Mas, apesar das boas intenções, não consegue escapar de seu passado; traído por seus aliados, é obrigado a

matar novamente para sobreviver. A narrativa de *Mundo Perdido* retoma seu ofício em *O Matador*, e chama a atenção para como essa violência que não se dissipou, não desapareceu ou, pelo menos, melhorou; as pessoas continuam marginalizadas na periferia de São Paulo e são um retrato do Brasil contemporâneo, um país marcado pela desigualdade social e pela corrupção.

Em 2019, Melo publicou o que seria posteriormente elencado como seu melhor romance: *Mulheres Empilhadas*. A obra conta a história de uma jovem advogada que, ao acompanhar o caso de uma mulher assassinada pelo marido, começa a se questionar sobre a violência contra a mulher no Brasil. A narradora, que não tem nome, é uma jovem advogada que trabalha em um escritório de advocacia especializado nesses casos. Um dia, ela é designada para acompanhar o caso de Maria, que foi assassinada pelo marido, e esse caso é apenas um entre muitos que a personagem-narradora vê em seu trabalho. Ela começa a se perguntar por que tantas mulheres são assassinadas no país, e por que esse tipo de violência é tão comum em nossa sociedade. Ao longo do romance, a personagem-narradora também reflete sobre a própria vida, e percebe que, mesmo sendo uma mulher bem-sucedida, também é alvo de assédio e violência. Toda essa situação é o que leva à reflexão de que a violência contra a mulher se trata de um problema estrutural, que afeta a todas, independentemente de sua classe social, raça ou etnia. *Mulheres Empilhadas* traz, mais uma vez, uma forte denúncia social por parte de Melo, o machismo e a misoginia contra a protagonista são escancarados em diversas partes do romance, que se mostra forte e perturbador, abordando um tema importante e urgente.

A fortuna crítica de Melo estabelece uma linha muito bem traçada e inconfundível de seus romances, assim como de suas preocupações com as denúncias sociais e a vontade de representar aqueles que não tem voz, a partir da sua. Com suas narrativas, a autora conquista um público leitor fiel e a crítica especializada, que a coloca em altos patamares da literatura, elegendo seus temas e os apresentando como uma literatura digna e importante de ser produzida na contemporaneidade.

1.2 A origem do assassino em série e do matador de aluguel - semelhanças e diferenças

Há muito tempo, diversas áreas têm concentrado seus estudos na tentativa de entender o funcionamento da mente do assassino em série. O famoso *Livro do Serial Killer* (*The Killer Book of Serial Killer*) (2009), de Michael Philbin e Tom Philbin, traz em seu primeiro capítulo

as definições básicas de um assassino em série, elucidando que ele não é um assassino comum, porque esse mata por motivos ditos passionais, na maioria das vezes, ou movidos por esses sentimentos; já o que é caracterizado como assassino em série mata apenas pelo prazer de assassinar, tirando a vida de muitas pessoas, geralmente desconhecidas, em um pequeno intervalo de tempo.

A principal pergunta que a literatura tenta responder, ao representar assassinos em série, é “Como se cria um assassino em série?”, pergunta não respondida ainda por outras instâncias (como a sociologia e a psicologia), mas que tem seu cerne na crença de que a compulsão por matar seria o “resultado de um trauma no cérebro ou pode ser genético, alguma mutação ocorre e coloca a pessoa na parte homicida do cérebro; ou também houve um trauma na psique durante a infância” (Philbin; Philbin, 2009, p. 04). Essa corrente defende que o problema seria simplesmente no cérebro, ignorando outros fatores externos que levam às atitudes extremas. Entretanto, muitos estudiosos de diversas áreas do comportamento humano vão divergir ao tentar responder como esse indivíduo se cria, mas há uma concordância de que ele é “programado” ainda na infância para matar (Philbin; Philbin, 2009, p. 04).

No livro supracitado, Tom e Michael Philbin chamam a atenção para o entendimento do assassino em série. De acordo com eles, é necessário, primeiramente, compreender e acreditar no inconsciente da nossa mente, por ele ser capaz de controlar nossas ações e nossos comportamentos. Alertam especialmente para a infância, inferindo que, quando a criança sofre um estresse extremo, isto a leva a uma reação horrenda, muitas vezes materializada na violência. Em algum ponto da vida dos que se tornam *serial killers*, as fantasias de crueldade com animais passam a não ser mais suficientes, o que faz com que nada pare sua compulsão a não ser matar pessoas (Philbin; Philbin, 2009, p. 05). Segundo os autores, o *serial killer* está “inconscientemente aterrorizado e furioso com alguém por causa de sua infância e ele mata para, temporariamente, aliviar esse terror” (Philbin; Philbin, 2009, p. 05). Eles também destacam uma característica bastante incorporada na literatura, nomeada “*talkenism*”, entendida como uma tendência de muitos *seriais killers* em manter espécies de troféus (coisas roubadas das vítimas) para se lembrar de quão poderosos são (Philbin; Philbin, 2009, p. 07).

É fundamental reiterar que o assassino em série não surge aleatoriamente e que há indícios dessa propensão na infância, conforme é apresentado ao leitor no romance *Acqua Toffana* (1994). Nele, Melo mostra no decorrer da narrativa como Rubão – que seria o suposto Estrangulador da Lapa – teve sua infância marcada pelo assassinato da mãe e de seu amante, o

que desencadeou sua personalidade assassina. Esse trauma com a mãe o leva a assassinar mulheres que se pareçam com ela quando jovem.

O último ponto ressaltado por Tom e Michael Philbin é o caso dos *serial killers* que trabalham em conjunto, não muito comuns na literatura, mas amplamente divulgados em filmes, apresentando características de seita e atuando como uma equipe. Quando isso acontece, normalmente, um é o dominante e o outro faz de tudo para agradá-lo. Mesmo eles sendo duas pessoas distintas e que exista uma relação de hierarquia, vale lembrar que ambos são “doentes”:

While the most common type of serial killer is the person who operates individually, there are also killers who act together as a team. In this instance, one is usually dominant and the other person wants to do anything to please the dominant person. [...] But while there are two instead of one, they are both Sick – although one might be more violent than the other, that does not make the submissive partner innocent or healthy – and just as deadly as any solo killer (Philbin; Philbin, 2009, p. 09).⁸

Os estudos acerca desse tipo de assassino centram-se em duas possibilidades: os assassinos em série nascem assim, ou a sociedade os transforma em um monstro cruel? São várias as divergências interpretativas: muitos creem que a compulsão por matar é genética, ou deve-se a um trauma específico em algum momento, ou que há uma necessidade biológica em matar, entre outros fatores. A única teoria amplamente aceita, dentre todas essas, por estudiosos e *profilers* é a de que o *serial killer* é programado ainda na infância para matar, independentemente de seu motivo. Porém, hoje, no que mais se acredita é que há uma combinação de fatores psicológicos, sociais e biológicos, conforme descrito a seguir:

Most psychiatrists are usually vague about exactly what compels someone to kill people, and it's true that there is no definitive answer. However, most doctors believe that serial killers are programmed in their childhoods to be killers. [...] to understand the why of serial killers, one has to first accept the existence of the unconscious mind: that things are going on it constantly and that it is capable of controlling behavior. When a child is abused in one way or another by parents, the anger and terror he or she feels is hidden in the unconscious, which becomes like a seething cauldron, and the child starts looking for ways to deal with the terrifying feelings emerging from it (Philbin; Philbin, 2009, p. 09).⁹

⁸ “Embora o tipo mais comum de *serial killer* seja o indivíduo que opera sozinho, também existem assassinos que agem em conjunto como uma equipe. Nesses casos, geralmente um é dominante e o outro faz de tudo para agradar o dominante [...]. Mas, embora sejam dois em vez de um, ambos estão doentes – embora um possa ser mais violento do que o outro, isso não torna o parceiro submisso inocente ou saudável – e são tão mortais quanto qualquer assassino solo” (Philbin; Philbin, 2009, p. 09, tradução de nossa autoria).

⁹ “A maioria dos psiquiatras costuma ser vaga sobre o que exatamente leva alguém a matar e realmente não existe uma resposta definitiva. No entanto, a maioria acredita que *serial killers* são ‘programados’ durante a

Em cartilha, publicada pelo FBI, são apresentadas as conclusões de um simpósio multidisciplinar realizado para estabelecer um consenso entre especialistas sobre a investigação de assassinios em série. Desta forma, trabalha-se, em primeira instância com a definição: o consenso é que o assassino em série seja definido como o assassinio ilegal de duas ou mais vítimas pelo(s) mesmo(s) preator(es), em eventos separados, que por sua vez distingue-se do assassinio em massa, onde ocorrem várias mortes num único incidente, sem um período de tempo distinto entre elas.

Posteriormente, com o objetivo de desmistificar percepções comuns alimentadas pela ficção e pelos meios de comunicação, o documento esclarece que a maioria dos assassinos em série não corresponde ao arquétipo do "monstro" ou do eremita isolado e disfuncional. Pelo contrário, muitos desses indivíduos estão integrados às suas comunidades, mantendo empregos e vínculos familiares de forma aparentemente normal.

Essa representatividade estende-se também à composição demográfica e cognitiva: os agressores pertencem a todos os grupos raciais — refletindo a diversidade da população geral — e apresentam níveis de inteligência que variam do limítrofe ao superior, o que refuta a ideia de que seriam necessariamente "gênios do crime". No que diz respeito à dinâmica do delito, as motivações são plurais e transcendem o caráter estritamente sexual, abarcando fatores como raiva, busca por emoção (*thrill*), ganhos financeiros ou necessidade de atenção. Além disso, a atuação desses indivíduos costuma ser geograficamente restrita a "zonas de conforto" ligadas à sua residência ou trabalho, sendo raro o comportamento itinerante de deslocamento entre grandes distâncias para a execução dos assassinatos.¹⁰

Ross Bartles e Ceci Parsons (2009) se dedicam à compreensão da construção social do assassino em série em seu artigo "*The Social Construction of a Serial Killer*"; os autores buscam fazer uma reunião das principais representações de assassinos em série e como são apresentados socialmente. Para os autores, na maioria dos estudos que investigam essas figuras, o foco está na "natureza" da pessoa que comete o assassinato e seus objetivos seriam se concentrar na psicologia discursiva. O que é demonstrado a partir da análise das entrevistas

infância para se tornarem assassinos. [...] Para entender as motivações dos *serial killers*, primeiro é preciso aceitar a existência do inconsciente: que processos internos acontecem constantemente e que o inconsciente pode controlar o comportamento. Quando uma criança sofre algum tipo de abuso por parte dos pais, a raiva e o terror que sente ficam escondidos no inconsciente, que se torna como um caldeirão fervendo. Então, a criança começa a buscar maneiras de lidar com os sentimentos aterrorizantes que emergem desse lugar" (Philbin; Philbin, 2009, p. 09, tradução de nossa autoria).

¹⁰ UNITED STATES. Federal Bureau of Investigation. **Serial Murder: Multi-Disciplinary Perspectives for Investigators**. Behavioral Analysis Unit. Edited by Robert J. Morton and Mark A. Hilts. Washington, DC: FBI, [2008]. Disponível em: <https://share.google/au7wfKqAEGnTqDZS1>. Acesso em: 14 mar. 2026.

concedidas por Denis Rader, assassino conhecido mundialmente pela alcunha de BTK, apelido que ele próprio lhe concedeu, assegurando que esta seria o acrônimo de seu método – *Bind, Torture, Kill* (amarrar, torturar, matar) (Bartles; Parsons, 2009, p. 267).

Partindo das confissões de BTK, Bartles e Parsons (2009) concluem que há um aumento dessas figuras na literatura e que há um certo estereótipo no qual o assassino em série foi se encaixando, como um personagem, favorecendo sua construção literária. Os autores alertam para a grande questão sexual que acaba por permear essa personagem. Entende-se que ela também seria um predador sexual, como um “*serial killer* sádico”, de uma maneira que o componente se tornou emblemático (Bartles, Parsons, 2009, p. 268).

Eles citam Seltzer (1998) e explicam que essa construção do assassino sexualmente motivado surge da conversão do que se entende tanto por crime quanto por sexualidade, já que no século XIX há coincidências entre o aumento de crimes sexuais e o “surgimento” do assassino em série, associação automática por parte das pessoas em geral. Entretanto, essa associação, mesmo inocente, não faz sentido em se tratando de assassinos em série. É Rader, famoso BTK, que vai exemplificar perfeitamente essa teoria. Ele se dizia uma pessoa sensível aos desconfortos, conforme mostram seus relatos: “soltava as fitas quando começavam a reclamar”; “tentei manter Mr. Otero confortável porque ele tinha a costela quebrada e isso causava dor”. Agindo assim, ele elaborou uma imagem “positiva” de si, construindo um personagem durante seu julgamento. BTK cria essa imagem a partir de como ele “respondia” ao desconforto de suas vítimas; além de utilizar uma linguagem que o coloca como uma pessoa honesta ao não usar afirmativas, mas relativizando suas respostas, fazendo uso de expressões como “eu acho” (Bartles, Parsons, 2009, p. 269).

Todas estas características de BTK o projetaram como um assassino em série diferente, visto como mais humano, apesar de suas características claramente demonstrarem premeditação, como quando destaca em determinado momento, enquanto descreve como “escolheu” sua sétima vítima, que ele leu sobre assassinos em série e explora as conhecidas fases deles, implicando ainda que seria no geral e não sobre ele especificamente. Há a utilização da terceira pessoa do plural, colocando qualquer um em posição de poder ser; e o uso do “basicamente” remetendo à simplicidade, como se qualquer um pudesse fazê-lo. Essas descrições e escolhas de palavras por Rader têm duas funções básicas: mascarar e “dividir” a responsabilidade, assim como obscurecer a grande violência de seus crimes.

Ao lado de Bartles e Parsons, Julie B. Wiest, no artigo “*Casting Cultural Monsters: Representations of Serial Killers in U.S. and U.K. News Media*” (2016), elucida a construção

cultural que o assassino em série sofre na mídia e na literatura. Mais que a sua construção social, também é importante entender como a cultura se move ao redor dessa nova persona. Wiest (2016) observa que eles se transformaram em “ícones perversos” e tão legendários quanto outros monstros já conhecidos na nossa mitologia.

A autora também realça sobre como esses casos são exaustivamente cobertos na mídia, mesmo após a condenação dos autores, citando um programa de TV muito famoso nos EUA conhecido como *Infamous Serial Killers*, exibido pela CNN em abril de 2015 (Wiest, 2016, p. 338). É devido a essa grande e exaustiva cobertura, que autora afirma ser tão difícil pesquisar casos de assassinatos em série, pois acabam ficando (os que já não são por conta própria) cheios de inconsistências e desentendimentos.

Durante muito tempo, a definição do que seria um assassino em série foi delineada como alguém que comete “uma série de três ou mais mortes tendo em comum características que sugerem que a responsabilidade é da mesma pessoa ou pessoas” (definição da *U.S. Federal Bureau Of Investigation* (Mueller, 2005), e da Lei Criminal de 1998, aprovada pelo *U.S. Congress*) (Wiest, 2016, p. 339). Mas muitos pesquisadores de assassinos em série, por um longo período, se dividiram em opiniões:

[...] some (most) looked only to psychology, others dabbled in sociology (which held favor for quite some time); some looked into biology (which did not have much luck with earlier explanations); today it is generally believed that a combination of psychological, sociological, and biological factors occurs (Wiest, 2016, p. 333)¹¹.

Estabelecidos alguns parâmetros para se definir os assassinos em série, coube à cultura de massa apenas “disseminá-los”:

*Culture incorporates a range of vehicles people use to experience and express meaning, including the nonmaterial (language, ideas, beliefs, values, norms, and practices) and the material (what is produced within a culture). The establishment of culture enables two essential aspects of social life: (a) it creates a framework that allows people to perceive, think about, and make sense of their world (Den-zin, 1992), and (b) it provides a link to others so we can share experiences in ways that are understandable (Hall, 1997). Thus, studies of culture examine the symbolic- expressive dimension of social life as a distinct aspect of social reality.*¹²

¹¹ “[...] alguns (a maioria) consideravam apenas a psicologia, outros se meteram na sociologia (foi bastante considerada por um tempo); alguns se detiveram na biologia (que não fez muito sucesso entre as explicações anteriores); hoje costuma-se acreditar que ocorre uma combinação de fatores psicológicos, sociológicos e biológicos” (Wiest, 2016, p. 333, tradução de nossa autoria).

¹² “A cultura abrange uma série de meios utilizados pelas pessoas para experienciar e expressar significados, incluindo os aspectos não materiais (linguagem, ideias, crenças, valores, normas e práticas) e os materiais (o que é produzido dentro de uma cultura). O estabelecimento da cultura possibilita dois aspectos essenciais da

Wiest também chama a atenção para o fato de que a mídia tem uma influência imensa na percepção das pessoas sobre o mundo, os grupos sociais e até de si mesmas. Há determinadas escolhas por parte das mídias, mais especificamente pela mídia de massa, que representam os assassinos em série como monstros ou como celebridades: *“monsters may reveal cultural insecurities and fears, and celebrities may reveal cultural values and ideal standards. Several scholars have made important contributions in these areas”* (Wiest, 2016, p. 330)¹³. Monstros estão ocupando lugares, na nossa cultura, desde sempre; e assumem formas humanas, mas sem abandonar suas características animais. No geral, reforçam características e normas; por isso, os assassinos em série podem ser entendidos como “monstros modernos”.

Como outros monstros, eles nos lembram de nossos padrões culturais e simbolizam nossos medos e inseguranças coletivos. Eles são os chamados “monstros culturais”, e sugerem como os membros de uma sociedade e cultura os cria, dependendo de suas necessidades: ao mesmo tempo em que os torna celebridades, reforçando uma celebração de seus atos “monstruosos”, indica quais monstros se deve exaltar. Ou seja, as celebridades não apenas ajudam a reforçar as normas culturais, mas também se tornam símbolos dela. Como outras celebridades, o assassino em série tem fãs que lotam tribunais durante julgamentos, visitam-nos após suas condenações, enviam cartas e propostas de casamento. Ademais, eles são entrevistados em “altas lentes” por agentes da lei, psiquiatras, cientistas sociais, autores/escritores, e produtores televisivos e cinematográficos (Wiest, 2016). Suas fotografias aparecem ao redor de todo mundo e há até mesmo produtos que remetem a eles, como camisetas, cards, bonés, revistas e quadrinhos.

De acordo com Wiest (2016), a celebração deles é “melhor” definida por Schmid (2005), que a descreve como: o conceito de fama tem envolvido maneiras de permitir a existência de celebridades criminais, fazendo do assassino em série um exemplar de celebridade moderna. Tomando como exemplo as mídias estadunidense e inglesa, há muita devoção de tempo e espaço para os casos deles, assim como muitos detalhes de suas ocorrências são fornecidos. É oportuno, aliás, realçar que as suas representações devem ser

vida social: (a) cria uma estrutura que permite às pessoas perceber, pensar e dar sentido ao seu mundo (Den-zin, 1992), e (b) fornece um vínculo com os outros para que possamos compartilhar experiências de forma compreensível (Hall, 1997). Portanto, os estudos da cultura examinam a dimensão simbólico-expressiva da vida social como um aspecto distinto da realidade social (Wiest, 2016, p. 330, tradução de nossa autoria).

¹³ “Monstros podem revelar as inseguranças e medos culturais, enquanto celebridades podem revelar os valores e padrões ideais de uma cultura. Vários estudiosos fizeram contribuições importantes nessas áreas” (Wiest, 2016, p. 330, tradução de nossa autoria).

pensadas, em especial, nas três áreas: “a) *how they create or perpetuate and share cultural meaning*; b) *how they influence in what ways with what social problems* and c) *how they influence the development and treatment of the serial killer around the world*” (Wiest, 2016, p. 339)¹⁴.

Será, enfim, nesse cenário, que a literatura encontrará seu mote para tratar dos assassinos em série. Eles aparecerão, em narrativas literárias, como homens ou mulheres traumatizados durante a infância, que buscam na vida adulta aliviar esse trauma cometendo diversos assassinatos, motivados por lembranças e/ou vinganças.

A figura dessa personagem faz-se muito presente na literatura em diferentes momentos. Peter Vronsky (2018), estudioso da área criminal, aborda muito essa transformação na obra *Sons of Cain: A History of Serial Killers from the Stone Age to the Present*. Para o autor, o assassino em série sempre esteve no nosso mundo, e indica que o início dessa nomenclatura e suas primeiras aparições não são necessariamente literárias:

Before the 1980s, movies had been made, articles and books had been written, about serial killers like Jack the Ripper, H. H. Holmes, Albert Fish, Ed Gein, the Boston Strangler, the Son of Sam, John Wayne Gacy, and the Hillside Strangler(s), but except for cops among themselves occasionally, nobody called any of them “serial killers” or, more importantly, classified them as a specific and unique species of murderer. Each one was a self-contained case.

*Canadian social anthropologist Elliott Leyton’s 1986 book, Hunting Humans: The Rise of the Modern Multiple Murderer (first published in the US as Compulsive Killers: The Story of Modern Multiple Murder), was probably the first popular book to comprehensively describe the phenomenon of serial killers and their social history. While the term “serial killer” appears in the pages of his book, it was still not a term familiar enough to the public for the publisher to use in the book title (Vronsky, 2018, p. 18).*¹⁵

É Vronsky quem adverte para a necessidade de se conhecer o termo “assassino em série”, porque há um tempo entre o aparecimento da figura e sua denominação. O autor

¹⁴ “a) como eles criam ou perpetuam e compartilham o significado cultural; b) como eles influenciam em que maneiras e com quais problemas sociais e c) como eles influenciam o desenvolvimento e tratamento do assassino em série ao redor do mundo” (Wiest, 2016, p. 339, tradução de nossa autoria).

¹⁵ “Antes dos anos 1980, filmes, artigos e livros já haviam sido produzidos sobre assassinos em série, como Jack, o Estripador, H. H. Holmes, Albert Fish, Ed Gein, o Estrangulador de Boston, o Filho de Sam, John Wayne Gacy e o(s) Estrangulador(es) de Hillside. Porém, exceto em conversas ocasionais entre policiais, ninguém os chamava de ‘assassinos em série’ ou, mais importante, os classificava como uma espécie específica e única de assassino. Cada caso era visto isoladamente. O livro *Hunting Humans: The Rise of the Modern Multiple Murderer* (publicado nos EUA como *Compulsive Killers: The Story of Modern Multiple Murder*), do antropólogo social canadense Elliott Leyton, de 1986, foi provavelmente o primeiro livro popular a descrever de forma abrangente o fenômeno dos assassinos em série e sua história social. Embora o termo *serial killer* apareça nas páginas do livro, ele ainda não era familiar o suficiente para o público para que a editora optasse por usá-lo no título” (Vronsky, 2018, p. 18, tradução de nossa autoria).

destaca que já houve algumas denominações anteriores para o termo, mas nenhuma delas realmente gerou tanta concordância, e, por esse motivo, nem são lembradas. Para se considerar que um assassino seja nomeado como um “assassino em série”, surgem algumas regras e padrões:

[...] here have been many proposed definitions of serial killing, including: When someone murders at least three persons in more than a thirty-day period (R. Holmes and S. Holmes); At least two fantasy-driven compulsive murders committed at different times and at different locations where there is no relationship between the perpetrator and victim and no material gain, with victims having characteristics in common (Steven A. Egger); When an individual, acting alone or with another, commits two or more separate homicides over a period of time, with breaks between each murder event (Vernon Geberth); Premeditated murder of three or more victims committed over time, in separate incidents, in a civilian context, with the murder activity being chosen by the offender (B. T. Keeney and K. Heide); When someone commits at least ten homicides over time. The homicides are violent and brutal, but they are also ritualistic – they take on their own meaning for the serial murderer (Helen Morrison); When someone murders two or more victims, with an emotional cooling-off period between the homicides (Deborah Schurman- Kauflin). Before 2005, the traditional definition of serial killing was the one the FBI first introduced in the 1980s: three victims on separate occasions with a “cooling-off” period in between. It is still often wrongly cited as the current definition. The FBI eventually realized the “three victims” definition presented all sorts of statistical and conceptual problems. It excluded murderers who have an obvious, identifiable serial-killer psychopathology but are apprehended after their first or second murder, before they can commit the requisite third. It did not account for serial offenders against whom only two convictions were made, thus excluding on a technicality some notorious historic serial killers, like Albert Fish, Ed Gein, Albert DeSalvo and Wayne Williams, who were all convicted for only one or two homicides, notwithstanding persuasive suspicions of many more victims. Most accounts of serial-killer convictions typically include an additional number of “suspected in” murders [...] [FBI] defining what constitutes a serial killer today: anybody who kills two or more people in distinctly separate incidents (Vronsky, 2018, p. 32-33).¹⁶

¹⁶ “Existem muitas definições propostas para assassinato em série, incluindo: Quando alguém assassina pelo menos três pessoas em um período superior a trinta dias (R. Holmes e S. Holmes); Pelo menos dois assassinatos compulsivos motivados por fantasias, cometidos em diferentes locais e tempos, sem relação entre perpetrador e vítima, sem ganho material e com vítimas compartilhando características em comum (Steven A. Egger); Quando um indivíduo, sozinho ou com outro, comete dois ou mais homicídios separados ao longo do tempo, com intervalos entre cada evento (Vernon Geberth); Assassinato premeditado de três ou mais vítimas ao longo do tempo, em incidentes separados, em contexto civil, com a atividade de assassinato sendo escolhida pelo ofensor (B. T. Keeney e K. Heide); Quando alguém comete pelo menos dez homicídios ao longo do tempo. Os homicídios são violentos e brutais, mas também ritualísticos – adquirem um significado próprio para o assassino em série (Helen Morrison); Quando alguém assassina duas ou mais vítimas, com um período de ‘relaxamento emocional’ entre os homicídios (Deborah Schurman-Kauflin). Antes de 2005, a definição tradicional de assassinato em série era a introduzida pelo FBI na década de 1980: três vítimas em ocasiões separadas com um período de ‘relaxamento’ entre elas. Ainda hoje é equivocadamente citada como a definição atual. O FBI acabou percebendo que a definição de ‘três vítimas’ apresentava vários problemas estatísticos e conceituais. Excluía assassinos com psicopatologia comprovada de assassino em série, mas que eram presos após o primeiro ou segundo assassinato, antes de cometerem o terceiro necessário. Também não considerava

Quando a nomenclatura foi finalmente acordada, começou-se a criar no imaginário popular a imagem de um verdadeiro assassino em série, fazendo com que as pessoas comesçassem a, de certa forma, se interessar por ele, criando, inclusive, ideários diferentes sobre essa figura. Segundo Vronsky (2018), a noção que as pessoas ainda possuem do assassino em série veio mais propriamente do cinema, como será mostrado no trecho a seguir:

Before we could recognize what serial killing was, we needed a term for it. Throughout most of its modern history, serial killing had been given a host of different labels, like “stranger-on-stranger murder”, “recreational killing”, “pattern murder”, “thrill killing”, “multicide”, “psycho murder”, “sequential homicide”, “compulsive murder”, “multiple murder”, “motiveless killing”, “lust murder”, “spree killing” and, confusingly, “mass murder”, which today we define as a single rampage of multiple murders. Nobody agreed on a single term for serial killing or what defined it, nor did anybody assemble all those different multiple-killer profiles and their characteristics into named constellations or categories (Vronsky, 2018, p. 18).¹⁷

O autor inicia sua obra com uma curiosidade que convém muito à literatura e à dualidade que essa figura proporciona. Ele relata o momento em que conheceu um assassino em série, uma pessoa bastante comum, que passaria tranquilamente despercebida por outras: *“he looked like...well, like anybody else” [...] “just another white guy in his early thirties”* (Vronsky, 2018, p. 12)¹⁸. É com esse aspecto que tanto o cinema quanto a literatura se dedicam a representar essa personagem dúbia, tida como uma pessoa comum, mas que mata outras pessoas por prazer; somado a isso, culturalmente, sempre terá um problema psicológico que o/a levará a essa matança.

criminosos em série condenados por apenas dois assassinatos, excluindo tecnicamente alguns assassinos históricos notórios, como Albert Fish, Ed Gein, Albert DeSalvo e Wayne Williams, que só foram condenados por um ou dois homicídios, apesar de suspeitas convincentes de muitas mais vítimas. A maioria dos relatos de condenações por assassinato em série geralmente inclui um número adicional de assassinatos “suspeitos” [...] [FBI] atualmente define um assassino em série como: ‘alguém que mata duas ou mais pessoas em incidentes totalmente distintos’” (Vronsky, 2018, pp. 32-33, tradução de nossa autoria).

¹⁷ “Antes de podermos reconhecer o que era assassinato em série, precisávamos de um termo para defini-lo. Ao longo da maior parte de sua história moderna, o assassinato em série recebeu uma série de rótulos diferentes, como ‘assassinato estranho-para-estranho’, ‘assassinato recreativo’, ‘assassinato padrão’, ‘assassinato por excitação’, ‘multi homicídio’, ‘assassinato psicopata’, ‘homicídio sequencial’, ‘assassinato compulsivo’, ‘assassinato múltiplo’, ‘assassinato sem motivo’, ‘assassinato passional’, ‘assassinato em massa’ (causando confusão, pois esse termo atualmente define uma única explosão de assassinatos múltiplos). Ninguém concordava sobre um único termo para o assassinato em série ou o que o definia, nem ninguém reunia todos esses diferentes perfis de assassinos múltiplos e suas características em constelações ou categorias nomeadas” (Vronsky, 2018, p. 18, tradução de nossa autoria).

¹⁸ “ele parecia... bom, ele parecia com qualquer pessoa [...] apenas outro cara branco no começo dos trinta anos” (Vronsky, 2018, p. 12, tradução de nossa autoria).

Vronsky ainda coloca que a compulsão por matar faz-se natural no ser humano, e que tanto esse desejo quanto a atitude podem surgir em qualquer um:

Forty thousand years ago, humans emerged victorious over Neanderthals, but the price of that victory was that for a span of thousands of years we had to systematically destroy everybody and anybody who was not like us. Our brains had to be hardwired to sustain that kind of constant homicidal aggression toward “others” through countless generations. Rather than temporarily condition ourselves for war or train to become warriors for a few months or even a few years, as we do today, in the Stone Age we had to kill and kill constantly, for tens of thousands of years, as a way of life, until we emerged as an unchallenged (serial-killing) species (Vronsky, 2018, p. 47).¹⁹

Outro ponto importante na história dos assassinos em série é a alimentação midiática que eles ganharam com o passar do tempo, transformando-se, basicamente, em “monstros culturais” (Wiest, 2016). Como já referendado, essa autora salienta como casos que envolvem tais pessoas são exaustivamente cobertos pela mídia, mesmo após as condenações de seus autores. Essa popularização também leva a outro aspecto que, recorrentemente, aparece de forma sutil (ou não) nas produções literárias: a glamourização desse tipo de assassino. Muitas vezes, ele será tão exaltado pela mídia, que se tornará uma “estrela”, tendo até sua base de fãs.

A autora ainda destaca que existem duas maneiras de a mídia representá-lo: ou ele é um monstro (o que remete a inseguranças e medos) ou ele é uma celebridade (que remete aos nossos valores culturais e padrões ideais) (Wiest, 2016). Vale a pena recordar que essa divisão acontece por conta da própria mídia e que, na maioria das vezes, é pautada em opiniões racistas e conservadoras. Afinal, a influência midiática na percepção das pessoas é inegavelmente alta.

Além de conhecermos como ele apareceu na sociedade, é essencial que se busque sua caracterização, pois, como já evidenciado, nem todo assassino é um assassino em série. Vronsky (2018) busca estabelecer quais características transformam o primeiro no segundo. Inicialmente o autor expõe que se acreditou, por muitos anos, que, para alguém ser identificado assim, deveria ter assassinado no mínimo três pessoas. Apesar de seguir uma lógica, essa definição passou a ser muito vaga e a deixar mais perguntas do que respostas; foi,

¹⁹ “Há quarenta mil anos, os humanos emergiram vitoriosos sobre os Neandertais, mas o preço dessa vitória foi que por milhares de anos tivemos que destruir sistematicamente todos e quaisquer indivíduos diferentes de nós. Nossos cérebros precisavam ser programados para sustentar esse tipo de agressão homicida constante em direção aos ‘outros’ por incontáveis gerações. Ao contrário de nos condicionar temporariamente para a guerra ou treinar para ser guerreiros por alguns meses ou até mesmo alguns anos, como fazemos hoje, na Idade da Pedra tínhamos que matar e matar constantemente, por dezenas de milhares de anos, como um modo de vida, até que emergimos como uma espécie (assassina em série) sem rival” (Vronsky, 2018, p. 47, tradução de nossa autoria).

então, que se decidiu utilizar uma espécie de subdivisão, para que fosse possível caracterizar o criminoso quando ele se encaixasse naqueles moldes.

Sintetizando as palavras do autor, seguem o sobrenome de alguns assassinos e seus padrões de atuação: Egger – dois assassinatos compulsivos motivados por fantasias, cometidos em diferentes locais e tempos; Geberth – um indivíduo, sozinho ou com outro, comete dois ou mais homicídios separados e com intervalos de tempo entre cada evento; Keeney e Heide – assassinato premeditado de três ou mais vítimas, em incidentes separados; Morrison – comete pelo menos dez homicídios ao longo do tempo, sendo brutais e ritualísticos; Schurman-Kauflin – assassina duas ou mais vítimas, com um intervalo de ‘relaxamento emocional’ entre elas (Vronsky, 2018, p. 32).

Apesar dessa divisão, conforme explicitado anteriormente, ainda não existe um consenso sobre a definição do assassino em série. Muito foi feito a partir de dados estatísticos de criminosos já capturados pelo FBI, o que, apesar de concreto, deixava muitos criminosos com diferentes perfis de fora. Vronsky assegura que a maioria dos especialistas concorda, atualmente, que a definição mais certa seria “um assassino que fez pelo menos duas vítimas separadamente com um breve período entre elas”:

Most experts today agree on this definition of serial killing as the murder of two or more victims for any motive on separate occasions with a cooling-off period in between. There are, however, still ongoing debates as to what exactly constitutes a cooling-off period and its minimum length (Vronsky, 2018, p. 330).²⁰

Diferentemente do que acontece com o *serial killer*, o matador de aluguel não é pautado em uma definição própria, por mais que algumas características possam ser consideradas semelhantes, inclusive diversas vezes os confundindo. Se a interpretação se basear na definição básica vista acima, facilmente ele seria colocado na mesma instância de um assassino em série. O que os difere, entretanto, são suas motivações: enquanto em um há um rancor, um problema psicológico, um trauma e, não raras vezes, um desvio de caráter; em outro a matança gerada envolve apenas uma simples questão: o dinheiro.

O matador de aluguel não se preocupa em saber quem é sua vítima, o que leva alguém a contratá-lo ou o que a vítima poderia ter feito, ele comete o assassinato enquanto profissão e segue seu caminho. Obviamente há bastante discussão em torno de sua ética e moral, pois não

²⁰ “Atualmente, a maioria dos especialistas concorda com esta definição de assassinato em série: o assassinato de duas ou mais vítimas, em ocasiões separadas, motivado por qualquer razão, com um período de ‘calmaria’ entre eles. Porém, ainda há debates sobre o que exatamente constitui esse período de ‘calmaria’ e qual sua duração mínima” (Vronsky, 2018, p. 330, tradução de nossa autoria).

seria um trabalho simples e reconhecido, mas os debates acerca de sua figura revelam questões mais de ordem social do que psicológica.

É nessa única diferença que se pode, enfim, encontrar a figura do matador na literatura: uma pessoa por vezes sensata, calma, fria e meticulosa, que exerce uma profissão não usual. Mais que descendentes, eventualmente, as definições e representações de assassinos em série e matadores de aluguel vão se encontrar em diversas obras, por diferentes motivos.

Como o assassino em série, a figura do matador de aluguel surge na literatura a partir de definições encontradas no nosso dia-a-dia; não é possível não mencionar como tal denominação foi se modificando com o passar do tempo e dos anos. Segundo Ricardo Arruda Henrique de Paula (2010), termos como “pistoleiro” e “matador de aluguel” foram primordialmente percebidos em periódicos, como características de uma linguagem mais jornalística, que os adotaram da linguagem popular, sendo definidos como: “homicida que recebe de alguém, chamado de ‘mandante’, vantagem pecuniária, ou promessa de algum tipo de recompensa, para cometer um assassinato” (Paula, 2010, p. 61). Cabe assinalar que, para o pesquisador, a recompensa para o assassinato nem sempre seria dinheiro, podendo ser terras, gado, armas e outros.

Por muitos anos, houve literaturas brasileiras que se debruçaram sobre a figura desse personagem controverso, até então chamado “pistoleiro”, como ocorre na literatura de cangaço, principalmente nas narrativas de origem nordestina, destacando-se o famoso “Lampião”. Entretanto, na maioria dos casos, a figura do pistoleiro é incorporada a outros agentes, conforme ressalta Paula (2010, p. 64), ou seja, o pistoleiro exerce outras funções e matar seria só mais uma delas. Também os ditos “crimes de pistolagem” aconteceriam, em sua maioria, por razões agrárias, de acordo com o pesquisador.

Apesar de ser uma descendente direta do pistoleiro, a figura do matador de aluguel já se mostra com uma roupagem profissional. Este levaria a morte como um ofício, com seus contratos de trabalho. Seria essa a primeira distinção a ser percebida entre as duas vertentes; desde o momento em que se lida a morte enquanto profissão, passa-se a considerar o assassino profissional um “matador de aluguel”. Literariamente, as distinções entre o pistoleiro e o matador se dão a partir do local em que cada personagem é ambientado: os pistoleiros serão mais vistos em narrativas nos sertões, enquanto matadores de aluguel estarão em metrópoles (independente da região).

Jane Caputi (1993) é uma das primeiras estudiosas a se dedicar a essas representações na ficção contemporânea. Em seu artigo “*American Psychos: The Serial Killer in Contemporary Fiction*”, ela aborda a importância das representações para a literatura, sublinhando que, como essas literaturas se baseiam em crimes reais, frequentemente são um reflexo do nosso mundo, da nossa sociedade e costumes (Caputi, 1993, 103). Nesse cenário, não funcionariam mais apenas como uma “literatura de escape” e sim como uma eventual compreensão da nossa vida, dado que esses textos são baseados em casos reais, sugerindo que a fronteira entre representação e realidade é mais tênue do que a convenção sugere.

Caputi também evidencia que a era contemporânea é a “era do crime sexual”, marcada pelo aumento de crimes seriais sexuais com ascendência do assassino em série ao *status* mitológico e de herói (Caputi, 1993, 102). Um dos clássicos exemplos citados pela autora é o caso de Jack, o Estripador: seus crimes não foram tão prontamente reconhecidos como crime sexual por ele não estuprar suas vítimas, mas, depois de um tempo, entendeu-se que mutilar os corpos femininos de suas vítimas o traria a esse *status*. A cultura patriarcal converteu Jack Estripador em um herói mítico, sendo imortalizado em séries de tv, filmes, romances e outras produções culturais. E a cultura que exalta esse tipo de criminoso empodera e inspira, de certa forma, o homem e aterroriza a mulher.

De acordo com a autora, foi apenas em 1981 que declararam uma epidemia de assassinos em série nos EUA:

We all talk about Jack the Ripper; he killed five people (sic). We all talk about the “Boston Strangler” who killed 13, and maybe “Son of Sam”, who killed six. But we’ve got people (sic) out there now killing 20 and 30 people and more, and some of them just don’t kill. They torture their victims in terrible ways and mutilate them before they kill them. Something’s going on out there. It’s an epidemic (Caputi, 1993, 109).²¹

É um assassino reconhecido pelos criminologistas desde 1950 e se tornou um fenômeno característico dos finais do século XX nos EUA. Paralelamente, naturalmente predador, enigmático e genial, passou a figurar em filmes e na literatura, tornando-se um fenômeno ocidental. Em seu artigo, Caputi (1993, p. 110) o coloca como “*A white, wealthy, homophobic man, deeply materialistic and addicted to pornography – a portrait of the ‘best’*

²¹ “Todos mencionamos Jack, o Estripador; ele matou cinco pessoas (*sic*). Falamos do ‘Estrangulador de Boston’, que matou 13, e talvez do ‘Filho de Sam’, com seis vítimas. Mas hoje temos pessoas (*sic*) por aí matando 20, 30 ou mais, e algumas delas não apenas matam. Elas torturam suas vítimas de maneiras terríveis e as mutilam antes de matá-las. Algo está acontecendo lá fora. É uma epidemia” (Caputi, 1993, 109, tradução de nossa autoria).

*American society has to offer*²². Com a globalização e a crescente venda do “sonho americano”, este ideal permaneceu por muito tempo na literatura de como o assassino em série deveria ser. Porém, as barreiras culturais foram capazes de diferenciá-lo em várias partes do mundo, especialmente no Brasil, cujos diferentes romances ignoram totalmente a origem de suas características. Esse assassino apontado como “mítico” encorpa não apenas o feminicídio, mas também um “ecocídio”.

Nas próprias representações midiáticas, são poucas as vezes que as mulheres têm licença para matar – a não ser que elas sejam as “mulheres fatais”, que também vão existir em consonância ao desejo masculino. Apesar de Caputi focar muito na questão do crime sexual, não na representação como um todo, ela ajuda a entender o assassino em série e o seu “desejo” por matança, afinal a maioria das representações envolvem esse “tipo” (Caputi, 1993, 118).

1.3 Matadores de aluguel e assassinos em série que se destacaram no imaginário popular brasileiro

Como observado no tópico anterior, Vronsky (2018) ressalta que foi a partir do momento em que se acordou a nomenclatura “assassino em série” que houve no imaginário popular uma noção dessa figura e que é essa imagem que permeia o inconsciente coletivo até os dias atuais, conforme atesta o trecho seguinte:

The popular notion of serial killers came from movies like Psycho, Frenzy, Dirty Harry, 10 Rillington Place, Eyes of Laura Mars, Deranged, Maniac and Terror Train, many of which were inspired by actual cases. Serial killers were largely perceived as simply madmen, or inexplicable monsters like the supernaturally invincible Jason of the Friday the 13th movies or Michael Myers from Halloween. In fact, the first Halloween and Friday the 13th movies came out, respectively, in 1978 and 1980, before the term “serial killer” was introduced into the mainstream (Vronsky, 2018, p. 19).²³

Para além de livros, filmes, séries de TV, *podcasts* e outros, o imaginário popular brasileiro foi sempre bem moldado a partir das novelas. O Brasil é um dos maiores produtores

²² “homem, branco, rico, homofóbico, profundamente materialista e viciado em pornografia – retrato do que há de ‘melhor’ na sociedade americana” (Caputi, 1993, 110, tradução de nossa autoria).

²³ “A imagem popular dos assassinos em série surgiu de filmes como *Psicose*, *Frenesi*, *Dirty Harry*, *10 Rillington Place*, *Olhos de Laura Mars*, *Alucinado*, *Maníaco* e *Expresso do Terror*, muitos dos quais inspirados em casos reais. Esses assassinos eram vistos principalmente como loucos ou monstros inexplicáveis, como o sobrenaturalmente invencível Jason dos filmes *Sexta-Feira 13* ou Michael Myers de *Halloween*. Na verdade, o primeiro *Halloween* e *Sexta-Feira 13* estrearam, respectivamente, em 1978 e 1980, antes mesmo do termo ‘assassino em série’ ser introduzido no público geral” (Vronsky, 2018, p. 19, tradução de nossa autoria).

mundiais de novelas e foram elas que conseguiram instigar no público o arquétipo do assassino em série e, mais do que isso, foram elas que criaram a percepção da personagem dupla, com base no conceito de vilões ou heróis que escondem suas verdadeiras intenções, ou em protagonistas que lidam com questões de identidade e autoaceitação. A teoria do duplo, a ser destrinchada no próximo capítulo, é altamente eficaz para criar tensão, mistério e reviravoltas inesperadas na trama.

É o caso da produção *A próxima vítima*, exibida em 1995 pela TV Globo, e escrita por Silvio de Abreu. A trama é conhecida por seu enredo envolvente, centrado em um assassino em série, e se destaca por suas reviravoltas, pela tensão psicológica, bem como pela participação de grandes nomes da dramaturgia nacional. A ideia de um assassino desconhecido ilustra o fascínio popular pelo “monstro oculto”, que é aproveitado por Melo em *Acqua Toffana*, ao trazer o público tão obcecado pelo “Estrangulador da Lapa”. A narrativa da telenovela é pautada por uma atmosfera de tensão, deslealdades e enredos afetivos, estruturando-se sob o enigma do crime e a iminência de novos atentados, cujas motivações moviam a curiosidade do espectador. O elemento simbólico da ameaça era um Opala preto, o único rastro material da presença do algoz. Ambientada em redutos tradicionais de São Paulo, como a Mooca e o Bixiga – cenários emblemáticos da estética de Silvio de Abreu –, a obra acompanha o drama de Ana (Susana Vieira). Proprietária de uma cantina, ela personifica a resiliência ao manter, por duas décadas, uma relação extraconjugal com o amoral Marcelo (José Wilker), pai de seus três herdeiros. Marcelo, por sua vez, unira-se por conveniência à abastada Francesca Ferreto (Tereza Rachel), enquanto se envolvia em uma ligação passional com a vilã Isabela (Claudia Ohana), sobrinha de sua cônjuge e prometida ao ingênuo Diego (Marcos Frota).

O grande atrativo de *A próxima vítima* é justamente o mistério em torno dos assassinatos. O assassino vai matando uma pessoa após a outra, e o suspense cresce à medida que o público tenta descobrir quem será o próximo e, principalmente, quem é o criminoso por trás dos homicídios. A novela é marcada por uma narrativa cheia de reviravoltas e personagens com motivações complexas. Foi um grande sucesso de audiência, sendo lembrada como uma das novelas que apostaram no gênero de mistério policial. Foi um marco na televisão brasileira, sobretudo pelo seu formato inovador de mistério, algo que ainda não era tão comum nas novelas de então. A história conquistou o público com sua mistura de drama, mistério e suspense, tornando-se um clássico da televisão brasileira. Ela foi um exemplo de como o gênero policial e de mistério poderia ser bem explorado dentro da

teledramaturgia, influenciando outras produções que vieram depois. É possível perceber que, enquanto a novela usa o mistério para gerar audiência e engajamento social, Melo mostra como essa mesma sede por “personagens criminosos” na TV confunde a identidade de Rubão, transformando o crime em um produto de consumo e desinformação.

Considerando a hipótese levantada nesta pesquisa, que questiona se os assassinos seguem padrões reais ou puramente ficcionais, *A próxima vítima* faz uma “tradução” interessante articulando o ritual e a assinatura, já que o assassino da novela usa um Opala preto e envia uma lista com o Horóscopo Chinês para as vítimas. Isso remete diretamente ao padrão de assassinos em série reais (como o *Zodiaco*, dos EUA), que utilizam criptogramas e rituais para desafiar a polícia. Diferente do assassino em série clássico da literatura americana (geralmente movido por pulsões sexuais ou traumas de infância), o assassino de Silvio de Abreu tem uma motivação social e de queima de arquivo, elemento mais utilizado pela literatura brasileira. O crime é uma ferramenta para esconder um segredo do passado. A telenovela usa o formato do assassino em série estrangeiro (o ritual, o mistério, o medo constante), mas o conteúdo é tipicamente nacional: a corrupção, o segredo de família e a preservação do *status* social. Na novela, descobrimos que o mentor dos crimes não necessariamente “suja as mãos” sozinho o tempo todo. Existe uma fronteira tênue entre a obsessão individual (assassino em série) e a execução profissional (matador de aluguel).

Com todas essas motivações, a novela foi um marco não só na teledramaturgia, como também cultural, porque, até então, as tramas de novela eram mais centradas em comédias românticas e melodramas. O gênero de suspense e investigação criminal, com uma narrativa centrada em uma série de assassinatos e mistérios a serem resolvidos, foi algo inovador e atraiu um público que buscava esse tipo de conteúdo. Outro ponto essencial é a abordagem da violência urbana, da corrupção e do crime, temas muito presentes no contexto social e urbano e no cotidiano das grandes cidades brasileiras, retratando, de forma estilizada, seu impacto na vida das pessoas. Esse tipo de abordagem gerou reflexão sobre os problemas sociais do Brasil, especialmente nas décadas de 1990 e 2000, marcadas por um aumento da violência nas grandes cidades. O impacto de *A próxima vítima* demonstra como o público brasileiro consome o crime enquanto enigma (o ‘quem matou’). Na obra de Melo, especificamente em *Acqua Toffana*, esse mesmo desejo do público por respostas é o que alimenta a criação de falsos culpados, mostrando que a realidade literária é mais caótica e menos conclusiva que a teledramaturgia.

Quando se toca no assunto de novelas de assassinos em série, naturalmente *A próxima vítima* é referência, afinal são muitas camadas de construção de personagens para que ela fosse apresentada ao público em sua melhor versão; entretanto, ela não foi a primeira obra que abordou o tema. Poucos anos antes, em 1992, estreou na TV Globo a minissérie *As noivas de Copacabana*, escrita por Dias Gomes, Ferreira Gullar e Marcílio Moraes, que aparece como um exemplo perfeito para este trabalho, considerando que a minissérie trabalha o arquétipo do assassino em série clássico (psicopata, ritualístico e obsessivo).

O enredo inaugura-se com o idílio noturno entre Donato (Miguel Falabella) e Maryrose (Patrícia Novaes) em uma orla desabitada. A atmosfera de sedução culmina em um ato de extrema violência: enquanto a mulher traça o vestido nupcial, é brutalmente asfixiada em pleno ápice erótico. O *modus operandi* do agressor não distingue estratos sociais; suas vítimas compõem um mosaico que abrange desde a docente suburbana Marilene (Tássia Camargo) e a aristocrática Kátia de Sá Montese (Christiane Torloni) até Fátima (Ana Beatriz Nogueira), de criação religiosa rígida. O elo que as une é a indumentária branca: Donato localiza seus alvos através de anúncios classificados de vestidos de noiva. Sob o pretexto de interesse comercial, ele estabelece um jogo de fascínio e romantismo artificial para viabilizar a execução de seus rituais.

A reiteração dos crimes desperta a atenção das autoridades, que identificam a assinatura de uma psique patológica. A investigação é conduzida pelo detetive França (Reginaldo Faria), que busca rastros de um assassino em série. No âmbito privado, Donato simula uma existência de absoluta normalidade e doçura ao lado da tia, Eulália (Yara Lins), ocultando sua face sombria de amigos e da própria noiva, Cinara. Apenas o investigador França nutre suspeitas contra ele, articulando uma estratégia de captura que utiliza Leiloca (Branca de Camargo) como isca. Através de um anúncio falso, o criminoso é atraído e detido, porém, diante da escassez de evidências materiais e do apoio de seus familiares, acaba absolvido pelo tribunal.

A gênese da psicopatologia de Donato remonta ao trauma causado por Helena (Lala Deheinzelin), sua ex-noiva que o abandonou às vésperas do matrimônio. A fixação doentia pelos vestidos é a materialização desse rancor pretérito. Uma vez livre, Donato tenta oficializar sua união com Cinara, mas é impedido pela intervenção de Helena e França. Em uma encenação catártica na noite de núpcias, Helena confronta o assassino trajado de noiva, forçando-o a revelar sua natureza homicida antes de ser novamente encarcerado. A narrativa encerra-se com uma nota de ambiguidade e perigo: após ser destinado a um manicômio

judiciário, Donato evade-se, e as cenas finais o mostram reiniciando seu ciclo predatório ao buscar novos anúncios de vestidos nos jornais.

É importante observar que a minissérie *As noivas de Copacabana* traz aspectos fundamentais na análise da construção da personagem, apresentando Donato como um “Assassino em Série de Manual”. Ele tem trauma de infância/juventude (Helena), um fetiche específico (vestido de noiva), um método de caça (anúncios) e uma vida dupla de “bom moço”. Isso se aproxima muito do padrão americano; entretanto, nele são encontrados elementos típicos da sociedade brasileira, pois, diferente do matador de aluguel do sertão ou da periferia, esse assassino opera no coração do Rio de Janeiro (Copacabana), ligando o crime à sofisticação urbana e ao consumo (jornais, luxo)²⁴.

Em suma, as personagens assassinas das telenovelas brasileiras funcionam como um termômetro da moralidade nacional, muitas vezes simplificando a clivagem entre o bem e o mal para atender às demandas do folhetim. Contudo, é precisamente nesse terreno fértil de estereótipos que Fonseca e Melo plantam suas narrativas. Ao contrário da resolução catártica das telas, o culpado é invariavelmente punido ou revelado. A literatura desses autores utiliza o imaginário popular para subvertê-lo, mergulhando o leitor na ambiguidade psíquica e na brutalidade de um real que a televisão, por vezes, apenas tangencia. Percebe-se, pelas novelas, como o público brasileiro foi “treinado” a ter uma certa simpatia ou compreensão moral por figuras que fazem justiça com as próprias mãos quando o Estado falha. Diferentemente da redenção melodramática das novelas, Melo desconstrói esse arquétipo ao mostrar a crueza e a falta de propósito final no ato brutal praticado por Máiquel.

Foi também por meio das novelas que a literatura identificou uma nova face de um personagem que estaria presente durante toda sua história. A violência é trabalhada na literatura nacional desde seus primórdios, sendo possível observar suas primeiras manifestações já no Quinhentismo, nos relatos dos viajantes e missionários sobre o confronto entre os colonizadores portugueses e os povos indígenas. A subjugação e o extermínio das populações nativas, bem como a escravização de africanos, são temas que permeiam os primeiros escritos sobre o Brasil, mesmo que sob uma perspectiva eurocêntrica. Ao longo da história da literatura brasileira, a violência se manifestou de diversas formas e em diferentes contextos: durante o Período Colonial, a colonização, a escravidão e a luta pela posse da terra são temas presentes em obras como a literatura de informação e, posteriormente, em autores

²⁴ A representação do crime nas teledramaturgias brasileiras, conforme mapeado pelo acervo do portal *Memória Globo* (2024), frequentemente reitera a estrutura do “quem matou” como motor da narrativa.

do Barroco, como Gregório de Matos, que em sua poesia satírica expõe as mazelas da sociedade da época; já o Romantismo, embora idealizasse a natureza e o indígena, também abordou o tema em contextos como a escravidão e os conflitos sociais, especialmente em sua terceira geração, com autores como Castro Alves denunciando o tráfico de pessoas em “O Navio Negreiro” (1880); foram apenas o Realismo e o Naturalismo que trouxeram uma visão mais crua e determinista da realidade, expondo as mazelas sociais, a exploração, a miséria e os instintos humanos em obras de Machado de Assis, Aluísio Azevedo e outros; o Modernismo também abriu espaço para novas maneiras de sua representação, seja social, política, psicológica e existencial, por meio de suas experimentações estéticas.

Por fim, a literatura contemporânea, a partir da segunda metade do século XX, que aborda a temática da violência de maneiras diversas e complexas, como um todo, refletindo suas múltiplas facetas presentes na sociedade brasileira. Muitos autores optam por uma representação crua e direta dessa temática, sem filtros ou eufemismos. O objetivo é chocar o leitor e expor a brutalidade de situações como a violência urbana, a policial, a de gênero, a social e o crime organizado em suas variadas manifestações. Autores como Rubem Fonseca (em sua fase inicial e influência), Patrícia Melo (*Inferno*, 2000), Paulo Lins (*Cidade de Deus*, 1997), Ferréz (*Capão Pecado*, 2000) e Ana Paula Maia (*A Guerra dos Bastardos*, 2007) são exemplos dessa abordagem. Uma característica marcante é o protagonismo de personagens que vivenciam tragédias no cotidiano de suas vidas: moradores de periferias, mulheres vítimas de abuso, minorias sociais etc. Os autores dão voz a essas figuras marginalizadas, expondo suas experiências de sofrimento, resistência e luta por dignidade. Conceição Evaristo (*Olhos D'Água*, 2014) e Geovani Martins (“*O sol na cabeça*”, 2018) também são exemplos importantes nesse sentido.

Logo, é possível inferir que a literatura brasileira contemporânea se debruça mais na questão da violência, mas, como elencado, a temática sofre uma constante reelaboração e ressignificação ao longo das diferentes escolas literárias e períodos históricos, ecoando as transformações sociais, políticas e culturais do Brasil. O modo como é trabalhada, os focos narrativos e as intenções dos autores se modificam, mas a temática permanece como um espelho das complexidades e dos conflitos da nossa sociedade.

A violência não é apresentada isoladamente, mas como um produto de desigualdades sociais, injustiças econômicas, racismo estrutural e outras mazelas. A literatura em pauta exprime suas causas, suas consequências e os ciclos viciosos que a perpetuam. Para expressar a fragmentação, a brutalidade e o seu impacto, muitos autores contemporâneos experimentam

com a linguagem e o estilo narrativo. Isso pode incluir o uso de gírias, a oralidade, a fragmentação da narrativa, a mistura de gêneros e a criação de atmosferas densas e opressoras.

Além da violência física explícita, a literatura contemporânea também explora as formas mais sutis e insidiosas, como a simbólica (a imposição de normas e valores que marginalizam certos grupos), a psicológica (o abuso emocional e a manipulação) e a institucional (praticada pelo Estado ou por instituições). Há uma tendência em misturar ficção com elementos de não ficção, como o testemunho, o jornalismo e a análise social, para ampliar a compreensão da violência e gerar um impacto maior no leitor. Embora exposta em suas diversas formas, a literatura contemporânea também apresenta personagens que resistem, que tentam alternativas e que lutam por um futuro diferente. Há uma procura por narrativas que não apenas denunciem, mas que também inspirem a reflexão e a ação.

Portanto, a onipresença de figuras criminosas na teledramaturgia brasileira, além de familiarizar o público com o arquétipo do assassino, estabeleceu uma gramática moral sobre a violência. É a partir desse repertório visual e narrativo que Melo e Fonseca operam: ora utilizando esses clichês para prender o leitor, ora subvertendo-os radicalmente para revelar as fissuras psíquicas que a lente televisiva, em sua busca pelo entretenimento, tende a mascarar. A literatura brasileira contemporânea retrata a violência e a investiga em suas múltiplas dimensões, tentando dar visibilidade às vítimas, analisar suas causas e explorar as possibilidades de resistência e transformação social. É uma literatura engajada, que se propõe a incomodar, a provocar o debate e a contribuir para uma compreensão mais profunda da complexa realidade nacional.

Em suma, a cristalização de figuras brasileiras amplamente conhecidas, como o “Bandido da Luz Vermelha” ou o “Maníaco do Parque”, no imaginário coletivo brasileiro revela uma obsessão social pela espetacularização do mal, frequentemente alimentada por crônicas policiais que oscilam entre o horror e o fascínio. No entanto, se o senso comum e a mídia tendem a arquetipar esses criminosos sob o rótulo da monstruosidade excepcional, a literatura de Fonseca e Melo propõe um deslocamento analítico fundamental. Ao transpor essas figuras para o campo ficcional, os autores desnudam a engrenagem burocrática e a banalidade que sustentam o ato violento, sugerindo que o assassino não é um corpo estranho à sociedade, mas um subproduto de suas próprias falhas estruturais.

Assim, encerra-se esse mapeamento histórico e social, para que, no capítulo seguinte, possa-se adentrar as camadas psíquicas e os jogos de espelhamento que definem a construção

dessas personagens, investigando como a literatura processa o “duplo” e as complexas motivações que habitam o silêncio do executor. Como visto, o imaginário popular brasileiro, moldado pelas novelas, oferece a superfície do crime. Para compreender o que reside sob essa superfície – as motivações inconscientes e as clivagens da mente – faz-se necessário o mergulho nas teorias da personagem e do duplo, que fundamentarão a análise técnica das obras de Fonseca e Melo no terceiro e último capítulo desta tese.

2. A PERSONAGEM E SUAS RELAÇÕES PSICOLÓGICAS

2.1 O duplo e o assassino em série

A construção da personagem assassina na literatura não se esgota na análise do seu ato violento, mas reside, primordialmente, na fragmentação da sua identidade. O conceito do “duplo” (ou *doppelgänger*), amplamente explorado pela psicanálise e pela crítica literária, revela-se um instrumento analítico vital para se compreender o assassino em série. Diferente do criminoso comum, o *serial killer* literário habita um espaço de fronteira entre a integração social absoluta e a psicopatia clandestina. Essa dualidade não é apenas uma estratégia de camuflagem; é a essência de uma psique dividida, em que a “máscara da sanidade”, termo cunhado por Hervey Cleckley, permite que o indivíduo circule por ambientes domésticos e profissionais enquanto cultiva, no âmago da sua privacidade, rituais de morte e destruição. Nas obras de Fonseca e Melo, esse fenômeno ganha contornos específicos: manifesta-se na frieza técnica do executor que, ao chegar em/à casa, desempenha o papel de um homem culto ou de um vizinho banal, desafiando a percepção do leitor sobre onde termina o homem e começa o monstro.

Essa teoria, na literatura, refere-se à ideia de que um indivíduo teria uma cópia, uma réplica ou uma manifestação de si mesmo, seja física, psicológica ou simbólica. Essa temática é muito antiga e recorrente, atravessando mitos, lendas e narrativas literárias de diversas épocas. Sendo assim, é possível encontrar alguns conceitos-chave em diferentes personagens, se manifestando como “alter ego” ou “segundo eu”, que apresenta a ideia de uma segunda personalidade, um “eu” diferente que coexiste ou emerge do indivíduo; também se encontra o *doppelgänger*, termo de origem alemã, que significa “aquele que caminha ao lado” e designa um sócio ou uma aparição fantasmagórica que é idêntica a uma pessoa viva. Geralmente, a aparição do *doppelgänger* é associada a presságios sombrios ou à loucura. O duplo se manifesta, igualmente, por meio de elementos simbólicos que refletem ou representam o “eu”, como um espelho que revela uma versão distorcida ou oculta, uma sombra que age independente, ou um retrato que envelhece enquanto o original permanece jovem – essas representações são chamadas de espelho ou sombra (Rank, 2013); ele simboliza uma divisão interna da psique da personagem, mostrando lados ocultos, reprimidos ou contraditórios de sua natureza. Isso pode levar a conflitos internos, loucura e uma busca pela identidade, o que, comumente, gera uma crise de identidade para a personagem principal, que se vê confrontada

com uma versão de si mesma que não reconhece ou que teme. Essa confrontação seria interna (psicológica) ou externa (um sósia literal). Nessa contextualização, é importante que se destaque o conceito de *unheimlich* desenvolvido por Sigmund Freud, que se refere à sensação de pavor e desconforto que surge quando algo familiar se torna estranho e ameaçador. O duplo – por ser familiar e, ao mesmo tempo, “alienígena” – evoca essa sensação.

Esse é um tema bastante utilizado na literatura, com diversos exemplos notáveis, como o livro de Fiódor Dostoiévski, *O Duplo*, publicada em 1846. A narrativa é considerada um dos marcos nesse assunto e relata a história do Sr. Golyádkin, um funcionário público que encontra um sósia idêntico a ele, mas com uma personalidade oposta, que gradualmente o enlouquece e rouba sua identidade social.

Seguindo passos semelhantes, em 1886, Robert Louis Stevenson publica *O Médico e o Monstro*, uma das obras mais lidas sobre o tema e, talvez, a mais conhecida, devido às inúmeras adaptações no decorrer dos anos, atingindo um *status* de clássico instantâneo, permeando o imaginário popular e sendo interpretada em diversas produções. No livro, Dr. Jekyll, um respeitável médico, consegue separar seu lado bom do seu lado maligno através de uma poção, criando o temível Mr. Hyde. O romance de Stevenson desenvolve com inteligência a dualidade da natureza humana e as consequências da repressão de desejos.

Mais uma narrativa canônica que aborda essa questão é *O Retrato de Dorian Gray*, publicada em 1890 por Oscar Wilde, na qual Dorian Gray faz um pacto com o diabo, para que seu retrato envelheça e mostre os sinais de seus pecados, enquanto ele permanece jovem e belo. O retrato se torna o duplo, que carrega a verdadeira essência e a degradação moral da personagem. Outro exemplo é o conto “William Wilson”, publicado em 1839 por Edgar Allan Poe, no qual o narrador é atormentado por um sósia que compartilha seu nome e sua data de nascimento, e que o persegue e o impede de cometer atos imorais. O outro aqui representa a consciência e o lado moral do protagonista.

Destaca-se, também, o conto escrito por E.T.A. Hoffmann em 1816, “O Homem de Areia”. Embora não seja uma sósia no sentido tradicional, a personagem Olímpia, uma autômata, pode ser interpretada como um duplo artificial que causa estranhamento e fascínio no protagonista Natanael, levantando questões sobre a realidade e a percepção.

Em essência, a teoria do duplo na literatura convida o leitor a refletir sobre a complexidade da identidade humana, os conflitos internos, a sombra carregada e a linha tênue entre a sanidade e a loucura. É um recurso poderoso para explorar temas como a moralidade, a alteridade e a própria natureza do ser.

O livro *O Duplo, o Espelho e a Sombra: figurações de personagens nas literaturas de língua inglesa* (2018) – organizado por Claudio Vescia Zanini e Sanda Sirangelo Maggio – apresenta 15 capítulos que focam a fragmentação psicológica de personagens e suas dificuldades em se relacionar com os outros. Esse conceito é discutido como um instrumento comum em histórias ficcionais, lendas, simbolizações e expressões artísticas. Através do duplo, as personagens são ressignificadas, proporcionando ao leitor uma compreensão mais profunda de suas relações interpessoais e com os espaços que habitam.

Em uma interpretação mais aberta, os arquétipos de Carl Gustav Jung (2013) são aplicados para identificar padrões universais em personagens e narrativas, enquanto o conceito de sombra ajuda a compreender o lado obscuro da personalidade das personagens; por sua vez, a narratologia oferece ferramentas para se analisar a estrutura das narrativas, a progressão dos eventos e a transformação das personagens ao longo da história. Em geral, essas teorias aprofundam a interpretação de personagens, temas e narrativas, revelando aspectos psicológicos, sociais e culturais complexos, e serão melhor analisadas a seguir.

É dessa forma que a literatura se serve de elementos da psicanálise, para compor suas personagens em diversos âmbitos, deixando a conexão entre a psicanálise e a literatura na exploração da teoria do duplo profunda e multifacetada. Ambas buscam desvendar a complexidade da psique humana, tornando-se um terreno fértil para essa investigação. A literatura, com sua capacidade de criar mundos e personagens, proporciona um palco para que os conceitos psicanalíticos se manifestem, enquanto a psicanálise fornece as ferramentas para interpretar e compreender as motivações e os conflitos que o duplo representa.

Sigmund Freud abordou o tema em seu ensaio “O Estranho” (“*Das Unheimlich*”), de 1919. Para o autor, o duplo evoca o sentimento do *unheimlich* (o estranho familiar, ou inquietante), que é a sensação de pavor e desconforto que surge quando algo que deveria ser familiar se torna estranho e ameaçador. Entretanto, Freud sugere que a ideia do duplo tem raízes no “narcisismo primário”, uma fase inicial do desenvolvimento infantil em que o ego ainda não está totalmente diferenciado do mundo externo. Nessa fase, a criança vê sua própria imagem ou reflexo como um “outro eu” que a protege e garante sua imortalidade. Com o desenvolvimento do ego, a ideia é geralmente superada, mas pode retornar sob novas formas, especialmente quando há algo reprimido no inconsciente.

Nesse contexto, ele representa os aspectos da personalidade que foram negados, excluídos ou relegados ao inconsciente. Quando o duplo emerge, pode ser percebido como uma ameaça à integridade do ego, gerando ansiedade e paranoia, o que acontece porque

encarna desejos proibidos, impulsos agressivos ou características que o indivíduo se recusa a reconhecer em si mesmo. O Sr. Golyádkin, de Dostoiévski, é um exemplo clássico de como a projeção de aspectos indesejáveis da própria psique levaria à loucura e à dissolução da identidade. E Freud também associa o duplo à instância psíquica do superego, que age como uma espécie de “consciência moral” ou “observador interno”. Nesse sentido, seria a personificação dessa voz crítica interna, que monitora e julga as ações do indivíduo.

Jung, discípulo de Freud e depois dissidente dele, contribuiu significativamente para a compreensão do duplo, particularmente através do conceito do arquétipo da sombra. Para Jung (2013), a sombra é o arquétipo que representa o lado oculto da personalidade, contendo características, pensamentos e desejos que o indivíduo não reconhece ou não aceita em sua consciência. É o “eu obscuro”, são os impulsos primitivos e as qualidades que foram reprimidos por serem considerados socialmente inaceitáveis ou pessoalmente indesejáveis. O duplo na literatura seria uma projeção da sombra do protagonista. Ao invés de integrar esses aspectos em sua própria personalidade, a personagem os projeta em uma figura externa (o duplo), que então age de forma autônoma e muitas vezes maligna. O encontro com a sombra/o duplo, para Jung, é um passo crucial no processo de individuação – a jornada de se tornar um ser completo e integrado. Ao confrontar e eventualmente assimilar a sombra, o indivíduo alcança um maior autoconhecimento e uma totalidade psíquica. O desafio é reconhecer que o “outro” é, na verdade, uma parte de si mesmo.

A literatura serve como um laboratório em que as dinâmicas psicanalíticas do duplo são vividas e interpretadas pelos leitores. Ele atua como um espelho que reflete as angústias, os desejos reprimidos e os conflitos internos das personagens, permitindo que o leitor reconheça aspectos da própria psique. Autores habilidosos utilizam esse recurso para criar cenários fantásticos ou realistas que ilustram as complexidades do inconsciente, das defesas psicológicas e dos mecanismos de projeção. Ao fazer uso dessa dualidade, a literatura não só entretém, mas também oferece uma oportunidade para a catarse e a compreensão de temas profundos, como a identidade, a moralidade, a loucura e a natureza do mal. Desse modo, a psicanálise disponibiliza as lentes teóricas para decifrar o enigma do duplo na literatura, revelando como essas manifestações espelham os conflitos e as camadas ocultas da psique humana. A literatura, por seu turno, dá vida a esses conceitos abstratos, tornando-os acessíveis e tangíveis através de narrativas envolventes e personagens inesquecíveis.

Tendo isto em vista, pode-se afirmar que, apesar de ocorrer com Freud a principal união entre psicanálise e literatura, diversos outros autores se debruçaram sobre essa ótica.

Afinal, na psicanálise, a “teoria do duplo” é um conceito que trabalha a ideia de que o indivíduo experimenta uma multiplicidade de si mesmo, manifestada de diversos posicionamentos e com diferentes significados, frequentemente associada a sentimentos de estranheza e inquietude. Embora essa ideia remonte à Antiguidade e seja muito comum na literatura, na psicanálise ela foi explorada por figuras como Freud (1856-1939), Otto Rank (1884-1939) e Jacques Lacan (1901-1981).

Um dos teóricos que iniciaram os estudos da psicanálise é Rank, e seu estudo sobre o tema do duplo na literatura é motivado pelo grande número de publicações que revisitam esse assunto, sobretudo nas últimas três décadas. O trabalho de Rank, *Der Doppelgänger*, é reconhecido como precursor nos estudos do duplo, influenciando outros autores ao longo do século XX. A importância de seu trabalho, como texto fundamental para a investigação da duplicidade do “eu” na literatura, justifica o seu resgate e a sua republicação para o leitor de língua portuguesa. A análise psicanalítica expõe vivências anímicas profundas a partir do plano psíquico atual, utilizando como ponto de partida temas literários e crenças populares:

Em razão de sua metodologia, a Psicanálise está habituada a revelar vivências anímicas mais profundas e significativas, sempre partindo do plano psíquico atual, por isso tem poucos motivos para evitar um ponto de partida ocasional e banal, a fim de examinar problemas psicológicos mais amplos. Não devemos nos sentir incomodados se retomarmos a história do desenvolvimento e da significação de uma tradicional crença popular, que estimulou poetas imaginativos e atormentados, por meio da representação de um “drama romântico”, o qual há pouco esteve em cartaz em nossos cinemas (Rank, 2013, p. 35).

Dentre seus exemplos para examinar o duplo, Rank cita o filme *O estudante de Praga* (1913), dirigido por Hanns Heinz Ewers e Stellan Rye, analisando como o passado de um indivíduo se ligaria ao seu destino. A representação do duplo no filme levanta questões sobre o amor, a identidade e as consequências psíquicas da perda do “eu”, personificando desejos reprimidos, medos ou a própria morte (Rank, 2013). A trama gira em torno de Balduin, um jovem estudante e excelente espadachim que enfrenta sérios problemas financeiros. Apaixonado por uma condessa rica, ele se vê impedido de cortejá-la devido à sua falta de recursos. É então que surge uma figura misteriosa e sinistra, conhecida como Scapinelli, que oferece a Balduin uma solução para seus problemas financeiros em troca de sua sombra ou reflexo. O espadachim aceita o pacto, sem perceber as consequências aterrorizantes que essa troca trará. Sua existência é arruinada quando seu “duplo” espectral, a sombra que adquiriu vida própria, começa a persegui-lo e a interferir em seu cotidiano de maneira nefasta,

levando-o à loucura e à tragédia. O longa trata de temas como o duplo (*doppelgänger*), a dualidade da natureza humana, o pacto com forças sobrenaturais e as consequências de se vender a alma (ou parte dela) por ambição, mergulhando no lado sombrio da psique humana e no fantástico, sendo um marco importante no desenvolvimento do gênero de terror no cinema.

O mesmo acontece com o conto de Hoffmann, “O Homem de Areia”, apontado como uma das principais inspirações para o tema na literatura romântica, com destaque também para “A história do reflexo perdido” (1815) – conto no qual há a relação entre o reflexo e a sombra como imagens dessa duplicidade trazida como rival ou perseguidor do protagonista. O tema é analisado em diversas narrativas de Hoffmann, como em *Os elixires do diabo* (1815), que relaciona a semelhança física e as perturbações mentais entre personagens.

O duplo, nesse contexto, simboliza um sujeito que se vê cindido em dois, movido por forças antagônicas que lutam internamente e podem levá-lo à autodestruição. Escritores como Edgar Allan Poe, F. Dostoiévski, E.T.A. Hoffmann, N. Gógol, Th. Gautier, Oscar Wilde, entre outros, criaram textos ficcionais com personagens em luta contra o seu lado obscuro ou desconhecido, representado por um sócio, um reflexo no espelho ou um retrato (Rank, 2013, p. 47).

Rank também destaca a influência de Jean Paul (pseudônimo de Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825) no Romantismo e sua abordagem do duplo, incluindo a cisão e a multiplicação do “eu”. Rank explora constantemente esse conceito, principalmente através da análise da obra de Jean Paul e suas implicações literárias, sendo o escritor alemão evidenciado por lidar com o tema do duplo em suas diversas variantes psicológicas, levando a cisão e a multiplicação do “eu” à sua máxima expressão. Em várias de suas narrativas, personagens vivenciam a experiência de ver o próprio “eu” como uma entidade separada e até assustadora. Um exemplo marcante é a personagem Viktor, em *Héspero* (*Hesperus*), publicado em 1795, que desde a infância é fascinado por histórias de pessoas que se deparam com seus próprios duplos. Viktor chega a ter visões noturnas, em que observa seu corpo se separar de si e gesticular como uma figura estranha. Além disso, o autor menciona a aversão de Viktor a estátuas de cera, um motivo que ele compartilha com Ottomar em *O camarote invisível* (*Die unsichtbare Loge*) de 1792. Essa aversão é interpretada como uma manifestação do horror ao duplo, ao “eu” objetificado em uma forma inanimada:

Diferem das representações do tema até agora vistas, nas quais o sinistro duplo é claramente uma cisão tornada independente e visível do Eu (sombra, reflexo), aquelas cujas personagens propriamente duplas cruzam o caminho umas das outras como pessoas reais e corpóreas de extraordinária semelhança física. O primeiro romance de Hoffmann, *Os elixires do diabo*

[*Die Elixiere des Teufels*] (1814), se baseia em uma semelhança que leva aos mais singulares equívocos entre o monge Medardus e o conde Viktorin, os quais – sem o saber – têm o mesmo pai [...] (Rank, 2013, p. 53).

O autor explica que o tema da duplicidade do “eu” é articulado na literatura através de diversas representações, como a sombra e o reflexo, simbolizando o inconsciente, os conflitos internos, o lado obscuro da personalidade, a luta entre forças antagônicas ou a perda de identidade. Uma delas é como a personagem do duplo, em alguns textos literários, é apresentada como uma personagem distinta, fisicamente semelhante ao protagonista, mas com uma personalidade oposta ou ameaçadora.

Rank reafirma essa personificação da perda da sombra, em *A história maravilhosa de Peter Schlemihl* (1814), de Adelbert von Chamisso, e “A Sombra” (1835), de Hans Christian Andersen, ou da perda do reflexo, em “A história do reflexo perdido”, de Hoffmann, que ilustra a alienação do indivíduo de si mesmo e as consequências de confrontar o próprio “eu” e sua multiplicação, quando alguns autores, como Paul, exploram a cisão e a multiplicação do “eu”, e o protagonista se percebe como múltiplos “eus” ou tem dificuldade em distinguir entre sua identidade e a de outros.

Supõe-se que a “ideia fundamental” seja que o passado de um indivíduo está indissoluvelmente ligado a este, a ponto de se converter em seu destino, tão logo tente dele se livrar. É provável que essa tentativa de explicação e se trata disso, e não de salientar a ideia principal que se coloca em questão possa ser suficiente de certa forma, mas seguramente esse significado alegorizante não possibilita atenuar o conteúdo da peça, nem justificar totalmente o intenso efeito do enredo. Permanecem, ainda, algumas características proeminentes que exigem uma explicação. Sobre tudo o fato de que o estranho duplo precisa incomodar justamente “todas as horas de doce convívio” com a amada e só se torna visível para ela (Rank, 2013, p. 58).

A duplicidade na literatura, assim, também está ligada a temas de rivalidade e autodestruição. A luta contra o duplo leva à loucura, ao assassinato ou à morte do protagonista, como se vê em *O estudante de Praga* (1913) e em “William Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe – conto no qual o filme se baseia – e *Os irmãos Karamázov* (1880), de Fiódor Dostoiévski. Essa representação dele como rival amoroso é outro motivo comum, em que o protagonista enfrenta seu duplo na busca pelo amor, como em *O estudante de Praga* e “Os duplos” (1821), de Hoffmann. A duplicidade do “eu” na literatura é um tema complexo e multifacetado, que reflete a luta do ser humano com sua própria identidade, seus desejos reprimidos e seus medos mais profundos.

Como demonstrado, Rank utilizou a psicanálise para desvendar as motivações psicológicas por trás desse tema recorrente na literatura. E *Der Doppelgänger* (1914/2013) é um marco crucial nessa investigação, influenciando autores subsequentes. A análise psicanalítica revela, igualmente, que o duplo na literatura simboliza a luta entre o consciente e o inconsciente. Personagens que se deparam com seus outros – na forma de sócias, sombras ou reflexos – confrontam partes de si mesmos que antes desconheciam ou evitavam.

A literatura romântica, em particular, recorreu a essa temática em suas diversas facetas, desde a duplicação física até a cisão e a multiplicação do “eu”. Autores como Hoffmann e Paul, conforme exemplificado, fizeram uso recorrente do duplo para representar a fragmentação da identidade, a loucura e as consequências do confronto com o lado sombrio do ser humano. A relação entre psicanálise e literatura permite uma compreensão mais profunda da complexidade da psique humana e de suas representações artísticas:

Hoffmann é o criador clássico do duplo, que é um dos motivos mais populares da literatura romântica. Quase nenhuma das suas numerosas obras está totalmente livre de alusões a esse tema, e muitas das suas obras significativas são dominadas por ele. O modelo mais próximo da representação de Ewers [o E.T.A. Hoffmann moderno, como é chamado] se encontra na seção III (*As aventuras do Ano-Novo* [*Die Abenteuer der Silvesternacht*]) da segunda parte das *Peças de fantasia* [*Phantasiestücke*], e leva como título *A história do reflexo perdido* [*Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde*] (I, p. 265-279). Aí se conta, em curiosa associação com as fantasias e sonhos do “entusiasta viajante”, como Erasmus Spikher, um honrado esposo e pai de família alemão, cai na teia de amor da demoníaca Giuletta, em uma estadia em Florença, e, na fuga por ter matado um outro cortejado (Rank, 2013, p. 87).

Outro material importante sobre o assunto é *O insólito e seu duplo* (2009), livro organizado por Flávio García e Marcus Alexandre Motta, sétimo número da coleção Klepsidra. O livro reúne 12 artigos que abordam o tema do insólito e do duplo, sob diversas perspectivas críticas e teóricas, incluindo Estudos Literários, Filosofia e Psicanálise. No texto de apresentação, “O insólito e seu duplo” (2009, p. 7-14), Júlio França busca compreender essa relação, argumentando que um está intrinsecamente ligado ao outro, pois a percepção do insólito envolve um desvio do que é considerado normal ou habitual. Essa relação, muitas vezes, revela antagonismos – como normal/anormal, são/insano, verdadeiro/falso e natural/sobrenatural –, figurado na literatura pelo tema dos “*evil twins*” (gêmeos malignos ou gêmeos do mal). Além disso, o livro trabalha com a perturbadora noção de duplicidade da identidade, que desafia a lógica e é repetidamente documentada na literatura; suas páginas explicitam a presença do tema desde a reflexão sobre o homem civilizado diante de seu

avesso, em José Saramago, até a análise da condição humana existencial em Lídia Jorge e Clarice Lispector.

A própria literatura também é vista como um duplo da história, como nos artigos sobre António Lobo Antunes (de Cláudia Amorim) e Mia Couto (de Shirley Carreira), e paradoxalmente, sobre Teófilo Braga (de Flávio García) – Braga é conhecido como escritor da Geração de 70 (ou Geração de Coimbra), que também escreveu contos fantásticos:

A literatura como um duplo da história é o tema de Claudia Amorim – que explora o efeito de duplicação da história portuguesa nos processos de deslocamento, descanonização e dessacralização identificados na obra de António Lobo Antunes e de Shirley de Souza Gomes Carreira que aborda a tensão entre o sólito e o insólito na sobreposição de espaços históricos, míticos, oníricos e memorialísticos em Mia Couto. Já no campo mais específico da historiografia literária, Flávio García expõe um lado paradoxal de Teófilo Braga, escritor reconhecido pela tradição como um dos principais nomes da geração de 70, mas autor de uma obra surpreendentemente intitulada *Contos fantásticos* (França, 2009, p. 12).

França questiona o estatuto ontológico do duplo nas narrativas ficcionais, compreendendo a duplicidade como um desdobramento do ser, desde o simulacro especular até a duplicação sobrenatural:

Se a literatura parece ser o ambiente ideal para as manifestações do insólito e do duplo, qual seria, portanto, o estatuto ontológico do duplo no fértil âmbito das narrativas ficcionais? De modo bastante genérico, pode-se entender a duplicidade como qualquer modo de desdobramento do ser: do simulacro criado pela reflexão especular que concretizaria, de forma natural, a idéia da duplicação até a duplicidade sobrenatural e ilógica de dois seres absolutamente idênticos. Fundamental, em ambos os casos extremos, é a relação íntima que o duplo sempre mantém com o ser do qual é um desdobramento. Essa relação entre duplicata e duplicado pode ter diversos graus de dependência (França, 2009, p. 12).

A relação entre duplicata e duplicado é essencial, com diferentes graus de dependência, mas sempre mantendo a condição de simulacro ou sombra:

Apesar dos diversos graus, a dependência entre duplicata e duplicado é obviamente essencial, uma vez que algo só é percebido como duplo sendo o duplo de outra coisa que não ela própria: “eu sou o duplo de mim mesmo” não parece ser um enunciado possível, ao contrário de “Lá está o meu duplo”, dito pelo duplicado, ou “eu sou o seu duplo”, dito pela duplicata. Por ter sua existência condicionada, isto é, só poder ser entendido enquanto uma extensão de um outro ser, sob pena de perder sua condição de duplicata – o duplo não abandona sua condição de simulacro, de mera sombra (França, 2009, p. 7).

A autoconsciência do sujeito é frequentemente despertada pela ideia do duplo, exprimindo semelhanças e diferenças do “eu”. Essa revelação pode ser benéfica, mas também suscitar horror diante da finitude humana e da estranha familiaridade do “outro” em si mesmo, como em Mr. Hyde. A psicanálise, com as contribuições de Freud e Lacan, também é utilizada para analisar a estranheza da transformação da imagem especular em duplo e a tendência à duplicação no ser humano.

A tradição ficcional ocidental retrata a coexistência entre o ser e seu duplo como conflituosa, com diferenças irreconciliáveis gerando tensão e estranhamento, como explorado por Poe em “William Wilson”. O duplo escancara o paradoxo do caráter humano e força o indivíduo a confrontar a si mesmo, como na recomendação do Templo de Apolo em Delfos: “Conhece-te a ti mesmo”. Em última análise, ele encerra o terror de encararmos nossa própria identidade.

É assim que França apresenta um panorama de *O insólito e seu duplo* (2009), uma coletânea de artigos que trabalha a relação entre o insólito e o duplo em diversas áreas, enriquecendo as pesquisas sobre o tema. O autor destaca a intrínseca ligação entre essas duas categorias, investigando a condição do duplo, descrevendo-o como uma extensão de outro ser, um simulacro ou sombra que depende do original para sua existência. O pesquisador brasileiro relaciona a ideia do duplo com o despertar da autoconsciência, revelando como o desdobramento do “eu” leva à descoberta de semelhanças e diferenças internas, com efeitos tanto positivos quanto aterrorizantes. Nessa perspectiva, o texto aponta para as diferenças entre duplicado e duplicata, oferecendo uma visão abrangente e aprofundada sobre o tema do insólito e do duplo, examinando suas manifestações na literatura, suas implicações filosóficas e psicológicas, e seu impacto na compreensão da identidade humana.

Nessa conjuntura, vale referendar o estudo de Larissa Cristina Thomann (2016), que também se dedica a essa discussão ao analisar o romance *Cosmétique de l'ennemi* (2001), da escritora belga Amélie Nothomb. A pesquisadora argumenta que o duplo é um elemento central, presente na construção das personagens, no tempo e nos espaços desse livro; ela o busca a partir da relação entre as personagens Jérôme Angust e Textor Texel, analisada como uma manifestação do tema. Textor é interpretado como o outro de Jérôme, representando seu inimigo interior e sua capacidade de autodestruição.

Antes da finalização deste tópico, torna-se necessária uma análise mais profunda da teoria do *Das Unheimlich* (O Estranho ou O Infamiliar) de Freud, a qual mergulha na perturbadora sensação que emerge quando algo familiar se torna, ao mesmo tempo, estranho,

sinistro e até mesmo aterrorizante. Não se trata simplesmente do desconhecido, mas sim de algo que, reconhecido de alguma forma, simultaneamente causa repulsa e apreensão.

Para Freud (2010), o *unheimlich* reside nessa peculiar ambivalência, nessa fronteira borrada entre o *heimlich* (o familiar, o doméstico, o secreto) e o seu oposto aparente. Ele demonstra que a palavra alemã “*heimlich*” possui uma curiosa dupla significação, referindo-se tanto ao que é íntimo e conhecido quanto ao que é oculto e escondido. É nesse ponto de convergência que o *unheimlich* encontra sua força: o que era secretamente familiar emerge, de maneira distorcida ou fora de contexto, gerando uma sensação de estranheza angustiante.

Freud (2010) desenvolveu duas principais fontes para essa sensação do *unheimlich*, sendo a primeira ao que o autor chama de “o retorno do reprimido”. Esta é, talvez, a interpretação mais conhecida da teoria. Segundo Freud, experiências, desejos e medos da nossa infância, particularmente aqueles ligados à sexualidade infantil e ao complexo de castração, são reprimidos e relegados ao inconsciente, para que possam se adaptar às normas sociais e psíquicas da vida adulta. O *unheimlich* surge quando algum evento, objeto ou pessoa no presente evoca, inconscientemente, esses conteúdos reprimidos. O familiar se torna estranho, porque reacende algo que deveria ter permanecido oculto, algo que foi “superado” pelo nosso desenvolvimento psíquico.

Um exemplo clássico citado por Freud, retirado do conto “O Homem da Areia”, de Hoffmann, é o medo de ter os olhos roubados. Freud associa essa angústia infantil ao medo da castração, um tema central no desenvolvimento psicosssexual masculino. A figura do Homem da Areia, que supostamente joga areia nos olhos das crianças, reativa essa ansiedade primordial, tornando-se uma fonte de terror *unheimlich*. Outros exemplos dentro dessa perspectiva incluem: o duplo (*doppelgänger*) (a visão de uma cópia exata de si mesmo, que pode ser profundamente perturbadora, pois remete a fases narcísicas da infância e à crença em uma alma separável, algo que a racionalidade adulta tende a descartar; seu reaparecimento evoca a possibilidade de morte e a fragmentação do “eu”); a animação de objetos inanimados (brinquedos, bonecas e autômatos que parecem ganhar vida despertam uma sensação *unheimlich*, porque borram a fronteira entre o animado e o inanimado, reacendendo talvez a crença infantil no animismo, na ideia de que objetos possuem alma e intenções) e a repetição involuntária (a repetição constante de números, eventos ou padrões pode gerar uma sensação de fatalidade e perda de controle, remetendo a compulsões neuróticas e à “compulsão à repetição”, descritas por Freud e ligadas a traumas não resolvidos).

A segunda fonte do *unheimlich* explorada por Freud (2010) é “a confirmação de crenças primitivas superadas”, ou seja, a aparente confirmação de crenças “primitivas” que foram supostamente superadas pelo avanço da razão e da ciência. Isso inclui crenças em magia, feitiçaria, telepatia, a onipotência dos pensamentos e a capacidade de influenciar o mundo externo pela mente. Quando se depara com eventos que parecem validar essas crenças arcaicas, mesmo que racionalmente as tenha rejeitado, surge uma sensação perturbadora. A linha entre o possível e o impossível, o real e o imaginário, torna-se turva, gerando um desconforto profundo.

Um outro exemplo citado por Freud é a sensação de que ele próprio experimentou quando uma mesa pareceu ranger em resposta aos pensamentos de um colega. Embora racionalmente ele não acreditasse em telecinese, a coincidência momentânea despertou nele um breve lampejo da possibilidade de o pensamento ter poder causal, gerando uma sensação *unheimlich*.

A teoria *Das Unheimlich*, de Freud, mostra que o terror mais profundo, muitas vezes, não reside completamente no desconhecido, mas sim naquilo que nos é familiar; porém, surge de forma estranha, deslocada ou que evoca conteúdos psíquicos reprimidos ou crenças infantis abandonadas. É a perturbação da nossa sensação de familiaridade e a irrupção do oculto dentro do conhecido que deflagram essa experiência única de estranheza angustiante.

Essa teoria teve um impacto significativo na literatura, no cinema e em outras formas de arte, influenciando a representação do horror e do suspense, ao esmiuçar a fragilidade da nossa percepção da realidade e a persistência do passado psíquico no presente. Filmes e livros que brincam com bonecas sinistras, duplos ameaçadores, ambientes domésticos que se tornam estranhos e eventos inexplicáveis, notadamente, se valem dos mecanismos psíquicos descritos por Freud para gerar essa atmosfera inquietante e perturbadora.

A personagem do assassino em série na literatura contemporânea é sustentada pela dialética do duplo. Diferente do vilão clássico, cuja maldade é evidente em sua fisionomia ou comportamento, os assassinos de Fonseca e Melo habitam a zona cinzenta da normalidade. O duplo, nos textos literários desses autores, manifesta-se como uma fenda identitária: a personagem constrói uma subjetividade pública impecável – seja através da erudição, no caso do Seminarista, ou da banalidade cotidiana, no caso de Máiquel – para proteger o seu “eu” transgressor. Essa dualidade impõe ao leitor um desafio ético, pois a narrativa apresenta o lado humano e sedutor da personagem antes de revelar sua face letal. O duplo literário – conforme será analisado – serve como uma metáfora da própria hipocrisia social, sugerindo

que a monstrosidade não é um fenômeno isolado, mas uma potência que reside oculta sob as camadas da civilidade.

2.2 Entre perspectivas: as análises da personagem assassina

Compreender o fenômeno do duplo permite descortinar a complexidade inerente ao assassino em série, cujas ações transitam entre o visível e o oculto, o social e o patológico. Todavia, a análise da personagem não prescinde do estudo do foco narrativo e do olhar lançado sobre o executor. Uma vez estabelecida a dualidade psíquica do criminoso, faz-se imperativo investigar as perspectivas pelas quais essas figuras são construídas na ficção. Nesse tópico, propõe-se uma incursão pelas diferentes modulações analíticas da personagem assassina: desde a visão clínica e jurídica, que tenta categorizá-la, até a imersão na subjetividade do “eu” criminoso, em que o leitor é condicionado a abandonar a posição de juiz para se tornar cúmplice das justificativas e das lógicas internas do transgressor.

Nas obras escolhidas para esta pesquisa, a narrativa é em primeira pessoa; isso cria o que é chamado de “narrador não confiável”. O assassino justifica seus atos, tenta seduzir o leitor e racionalizar a violência praticada por ele. Essa perspectiva humaniza o monstro, convertendo o leitor em um “cúmplice” silencioso. A personagem não é observada de fora; ela se autoanalisa, filtrando aquilo que deseja ser visto a seu respeito. Assim, a análise da personagem assassina exige uma incursão pelas modulações do foco narrativo, uma vez que a percepção da violência é alterada pela lente que a projeta.

Aqui, as “perspectivas” referem-se ao jogo de espelhos entre a subjetividade do criminoso e o olhar externo da sociedade. Nas narrativas de Fonseca, a perspectiva costuma ser interna: o assassino toma a palavra, e sua erudição ou lógica pragmática serve para desarmar as resistências morais do leitor. Já nas narrativas de Melo, a personagem é construída a partir de uma perspectiva dialógica: o assassino se vê através do medo ou da admiração dos outros, consolidando sua identidade criminosa por meio de um reconhecimento social. Ela não é um bloco monolítico de maldade, mas uma construção fluida que se altera conforme a voz que narra e o olhar que a julga, possibilitando que a literatura explore a zona cinzenta em que a humanidade e a atrocidade se interceptam.

A análise da personagem literária encontra um marco fundamental nas reflexões de E. M. Forster em *Aspectos do Romance* (2005). Embora sua teoria date do início do século XX, a distinção entre personagens “planas” e “redondas” permanece como um balizador essencial

para se entender a função do agente na narrativa. Para Forster (2005), as personagens planas são construídas em torno de uma ideia ou qualidade única, sendo facilmente reconhecíveis e previsíveis, o que as torna eficazes em papéis funcionais ou cômicos. Em contrapartida, as personagens redondas são dotadas de complexidade e multifacetamento, possuindo uma profundidade psicológica capaz de surpreender o leitor e evoluir conforme o desenrolar da trama. No contexto desta tese, tal distinção é vital para diferenciar o assassino funcional dos gêneros de entretenimento daquele que habita a prosa de Fonseca e Melo, cujas personagens exigem do romancista a revelação de uma “vida oculta” que transcende a superfície do crime.

Expandindo a investigação para o cenário crítico nacional, a coletânea *A personagem de ficção* (1974), organizada por Antonio Candido, oferece uma perspectiva polifônica que complementa a tipologia forsteriana. Longe de uma visão homogênea, Candido articula ensaios que analisam a personagem sob ângulos estruturais, sociais e ideológicos. A força dos textos reside na compreensão da personagem como um “todo”, que se manifesta através de ações, falas e, primordialmente, da relação estabelecida com o leitor. Candido destaca que a percepção do leitor está intrinsecamente ligada ao ponto de vista narrativo: a forma como o narrador – seja em primeira ou terceira pessoa – apresenta a personagem é o que sedimenta o arquétipo inicial na mente de quem lê, permitindo que as dimensões sociais e históricas descritas pelo pesquisador sejam filtradas pela subjetividade da personagem.

Essa relação entre a construção textual e a realidade é aprofundada por Luiz Costa Lima em *Para uma teoria do texto literário* (1988). Ao discutir a natureza da ficção, Lima propõe que o “sujeito literário” não é uma mimese simplista do real, mas sim uma construção linguística específica que opera por meio do “deslocamento do sujeito empírico”. Para o autor, as personagens são “seres de papel”, resultantes de um processo de ficcionalização que implica uma “irrealização” do mundo. Contudo, essa autonomia ficcional não isola a personagem da história; ao contrário, o sujeito literário de Lima dialoga com os discursos sociais e históricos, incorporando tensões e conflitos de seu tempo. A identidade da personagem assassina deve ser entendida como fragmentada e em constante processo de reconstrução, exigindo que a análise leve em conta a instabilidade de um “eu” ficcional que não é fixo, mas que se constitui na interação com o ato da leitura.

Complementando essa visão teórica, Seymour Chatman, em *Narrativa Ficcional* (1978), oferece um arcabouço estruturalista que organiza a personagem como um dos “existentes” da história. Chatman distingue o que é narrado (história) de como se narra (discurso), definindo a personagem a partir de um paradigma de traços – um conjunto de

características estáveis (psicológicas, sociais, ideológicas) que o leitor infere através de pistas dispersas no texto. Para Chatman, a personagem cumpre uma função dinâmica na trama, impulsionando os eventos enquanto sua percepção é modulada pelo discurso. É no embate entre o paradigma de traços da personagem e a mediação do narrador (especialmente em casos de narradores não confiáveis) que se constrói a coerência narrativa.

Desse modo, a integração dessas vertentes teóricas abre espaço para uma análise holística: enquanto Forster e Chatman fornecem as ferramentas para identificar a estrutura e os traços das personagens, Candido e Lima situam esse sujeito literário no tensionamento entre a ficção e a sociedade. Analisar o assassino na literatura brasileira contemporânea exige, portanto, compreender como esses “seres de papel” ganham vida através de um discurso que, ao mesmo tempo que os isola como construções textuais, os conecta visceralmente aos dilemas éticos e sociais do leitor.

A necessidade de múltiplas perspectivas analíticas é reforçada por Antoine Compagnon em *O Demônio da Teoria* (2003). Para o autor, a teoria literária não deve ser entendida como uma doutrina rígida, mas como um “combate feroz e vivificante” contra as ideias preconcebidas e o senso comum que permeiam os estudos literários. Compagnon apresenta a teoria como um contradiscurso que desafia os dogmas da crítica tradicional – objetividade, gosto e clareza – em favor de uma investigação mais rigorosa e autoconsciente. Ao discutir a relação entre autor, realidade, leitor e linguagem, nos lembra que a teoria é uma ferramenta de desestabilização: ela nos permite questionar as noções correntes de “verdade” na ficção, preparando o terreno para análises que buscam o que está oculto sob a superfície do texto.

Nesse cenário de “combate” às interpretações superficiais, a contribuição de Terry Eagleton, em *Teoria da Literatura: uma introdução* (2006), torna-se indispensável. Ao traçar um panorama que percorre desde o Formalismo Russo até o Pós-Estruturalismo, Eagleton demonstra como o foco da crítica se deslocou da biografia do autor para a estrutura interna da narrativa. Para os formalistas, a literatura operava uma “violência organizada contra a fala comum”, promovendo o estranhamento necessário para renovar a percepção; já os estruturalistas, sob influência de Ferdinand de Saussure, buscaram decifrar a literatura como um sistema autônomo de signos e oposições. Todavia, é na transição para o Pós-Estruturalismo e, fundamentalmente, para a Psicanálise, que se encontram as ferramentas mais incisivas para o estudo da personagem assassina.

A análise psicanalítica, conforme discutida por Eagleton (2006), propicia que o texto literário seja lido como um espaço de manifestação simbólica de desejos reprimidos, traumas e conflitos psíquicos. Baseando-se nas formulações de Freud e Lacan, o crítico argumenta que o inconsciente se estrutura como uma linguagem, operando por mecanismos de metáfora e metonímia. Essa perspectiva é vital para a investigação do assassino ficcional, pois permite interpretar suas ações não apenas como eventos da trama, mas também como sintomas de uma economia psíquica complexa. O conceito de Complexo de Édipo, por exemplo, torna-se uma chave heurística para o entendimento da formação da identidade e das distorções nas relações familiares, as quais amiúde fundamentam o comportamento transgressor na literatura de crime.

Entretanto, Eagleton adverte contra as aplicações reducionistas da psicanálise. Ele critica a tendência de transformar o texto literário em um mero “sintoma” das neuroses do autor ou da personagem, negligenciando a materialidade da narrativa – sua estrutura, estilo e recursos literários. A “caça ao símbolo”, desvinculada do conjunto da obra, é apontada como uma armadilha analítica que empobrece a literatura. Ao se usar a psicanálise nesta tese, busca-se seguir a recomendação de Eagleton: utilizá-la como uma ferramenta que ilumina as motivações inconscientes e as dinâmicas de poder internas à narrativa, sem perder de vista a totalidade estética e o contexto histórico-social em que o “sujeito literário” está inserido.

Para além das estruturas psíquicas e narrativas, a compreensão da personagem assassina exige uma perspectiva histórica sobre a representação da realidade, campo no qual a *Mimesis* (2013), de Erich Auerbach, é referencial. Auerbach rastreia a evolução da literatura ocidental, demonstrando como a representação do humano foi, por séculos, regida pela doutrina dos níveis de estilo: o “estilo elevado” era reservado aos heróis e nobres em contextos trágicos, enquanto as personagens comuns e o cotidiano eram relegados ao “estilo baixo” ou cômico. A grande virada da mimesis moderna, segundo o autor, ocorre com a quebra dessa hierarquia, permitindo que a existência cotidiana de indivíduos comuns passe a ser representada com total seriedade e profundidade problemática.

Essa “seriedade da representação” é um pilar para a análise da prosa brutalista brasileira. Ao tratar figuras marginais – como o matador de aluguel ou o justiceiro periférico – com o rigor estético e a complexidade antes reservados aos grandes protagonistas da literatura universal, autores como Fonseca e Melo operam uma *mimesis* de alto impacto social. Sob a lente de Auerbach, percebe-se que essas personagens não são meros tipos cômicos ou superficiais; elas são inseridas em um contexto histórico e social específico, em que a

interioridade e as emoções dos assassinos ganham uma sofisticação que obriga o leitor a encará-los como sujeitos trágicos da modernidade.

Nesse sentido, é imperativo o tensionamento entre o indivíduo e o tipo social. Enquanto o assassino em série midiático é normalmente lido pela ótica da psicopatologia pura – o “monstro” isolado e descontextualizado –, as personagens de Fonseca e Melo são profundamente territorializadas. Máiquel, em *O Matador*, exemplifica essa transição: ele deixa de ser uma abstração clínica, para se tornar a representação de uma masculinidade frágil e de uma carência institucional que encontra na violência uma via de ascensão. A análise, portanto, desloca-se do “porquê psicológico” isolado (o trauma) para o “como social” (a engrenagem), transformando o personagem em um “tipo” que reflete as tensões da periferia ou a amoralidade das esferas intelectuais.

A personagem literária, na tese de crime brasileira contemporânea, funciona como uma “figura” auerbachiana: ela é ao mesmo tempo um indivíduo com vida interior própria e um sinal que prefigura e encarna os conflitos de sua época. Ao unir o rigor da psicanálise de Eagleton à profundidade histórica de Auerbach, conclui-se que analisar o seminarista ou Máiquel é, em última instância, analisar a própria realidade brasileira em sua camada mais crua e séria, desmascarando a violência que se oculta sob a máscara da banalidade cotidiana.

Para que a complexidade psíquica e a seriedade social das personagens sejam satisfatoriamente apreendidas, faz-se indispensável analisar a técnica do ponto de vista. Norman Friedman, em “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico” (2002), rastreia a evolução desse conceito, destacando a transição da onisciência autoral para o uso de personagens-narradores como um caminho rumo à maior imersão e verossimilhança. Nessa perspectiva, a “extinção autoral” – quando o autor se retira para dar lugar à voz da personagem – permite que a ficção explore a subjetividade sem mediações moralizantes imediatas.

Nas narrativas de Fonseca e Melo, essa escolha estética é deliberada e central: a focalização interna. Ao conferir voz ao executor, os autores rompem com a tradição do romance policial clássico, no qual o criminoso é um objeto passivo de investigação, um “outro” a ser descoberto pelo detetive. O assassino transforma-se no sujeito soberano da narrativa. Conforme teorizado por Gérard Genette (1995), a focalização interna limita o conhecimento do leitor ao horizonte da personagem. Porém, em *O Seminarista* ou *O Matador*, não se testemunha o crime de uma distância segura; todos são compelidos a enxergá-lo através das justificativas, dos lapsos e da lógica particular do assassino.

Esse movimento impõe ao leitor um “pacto de proximidade” desconfortável e, por vezes, sedutor. O ponto de vista em primeira pessoa funciona como uma lente que filtra os eventos, moldando o tom e a atmosfera do texto. Ao ter acesso íntimo aos pensamentos e aos sentimentos do “Especialista” ou de Máiquel, a conexão emocional e a subjetividade são exacerbadas, obscurecendo a fronteira entre o julgamento moral e a empatia estética.

No que toca ao problema particular da relação entre autor, narrador e o tema da estória, Edith Wharton lamentou, em 1925: “Parece, não obstante, que tal questão deve preceder qualquer estudo do tema escolhido, já que o tema é no que toca ao problema particular da relação entre autor, narrador e o tema da estória, Edith Wharton lamentou, em 1925: “Parece, não obstante, que tal questão deve preceder qualquer estudo do tema escolhido, já que o tema é condicionado pela resposta a ela; mas nenhum crítico parece tê-la proposta, e coube a Henry James fazê-lo, em um daqueles intrincados prefácios à Edição Definitiva da qual os axiomas técnicos deverão, um dia, ser piamente desprendidos” (Friedman, 2002, p. 166).

A escolha e a manipulação do ponto de vista afetam o modo como a história é contada, o que é incluído ou excluído da narrativa e como os eventos são interpretados. Ao analisar o ponto de vista, o crítico pode problematizar as possíveis intenções do autor, as suposições ideológicas subjacentes à narrativa e os efeitos que a história produz no leitor:

E fala, sobretudo, da relação estética entre o autor e sua obra. “Não podemos mais considerar séria”, continua, “a crítica de poesia que não assuma essas generalizações: mas, em ficção, o caso ainda não foi demonstrado”. Se, em ficção, o caso ainda não foi demonstrado, há forças poderosas trabalhando no processo de demonstrá-lo. O “ponto de vista” vem se tornando umas das distinções críticas mais úteis disponíveis hoje ao estudioso da ficção. (Friedman, 2002, p. 168).

Além disso, o ponto de vista ajuda a distinguir a ficção de outros gêneros, como história, filosofia e ciência, pois, na ficção, a história é apresentada através das impressões e da consciência do narrador e/ou das personagens, e não como uma mera descrição de fatos.

“É o recurso técnico mais eminente desde a época de Henry James”, afirma Beach, “que a estória se conte, conduzida pelas impressões dos personagens. É isso que, por fim, diferencia a ficção da história e da filosofia e da ciência”. A consideração de Mark Schorer é ainda mais rigorosa; é hora, anuncia, de lermos a lição como se a técnica fosse algo mais crucial do que mero adorno, pois “a técnica é o único meio de que [o escritor] dispõe para descobrir, explorar, desenvolverá sua matéria, transmitir seu significado e, por fim, avaliá-lo” (Friedman, 2002, p. 173).

O ponto de vista não é apenas uma ferramenta de estilo, mas também o dispositivo que sustenta a construção da personagem assassina na prosa contemporânea. É através dessa lente

que o “ser de papel” de Lima e o “tipo social” de Auerbach ganham a tridimensionalidade necessária para desafiar o leitor. E, ao final dessa fundamentação teórica, fica evidente que a análise dos livros de Fonseca e Melo exige um olhar atento a como essa voz narrativa manipula a informação e constrói uma verdade própria, preparando o terreno para as análises detidas que seguirão no próximo capítulo.

A escolha do ponto de vista, para além de uma questão técnica, define a distância psíquica entre o leitor e o crime. Como observa Friedman (2002), as narrativas em primeira pessoa tendem a criar uma imersão profunda; o leitor passa a “viver” a história pelos olhos do protagonista, o que, no caso de personagens assassinas, gera um fenômeno de empatia paradoxal. Ao compreender as motivações, os medos e as justificativas do executor, de forma direta, o leitor é tragado para uma conexão emocional que obscurece o julgamento moral. O tom da narrativa é, por conseguinte, modulado por essa voz: a ironia sarcástica do “Especialista” ou a perplexidade acuada de Máiquel definem se a atmosfera será de cinismo erudito ou de tensão visceral.

É nesse terreno da subjetividade que emerge a figura do narrador não confiável, elemento essencial para as obras analisadas nesta tese. Trata-se de um narrador cuja versão dos fatos é distorcida por limitações cognitivas, traumas, preconceitos ou pela intenção deliberada de enganar. Ao controlar o que mostra e o que oculta, esse narrador manipula o ritmo da narrativa e a construção do mistério. O leitor é desafiado a ler “nas entrelinhas”, questionando até que ponto a lógica do assassino é uma verdade factual ou uma construção defensiva do seu próprio ego.

Logo, o ponto de vista não é somente uma escolha formal; é uma decisão estratégica que define a experiência ética do leitor. Ao decidir quem narra e o quanto essa voz sabe (ou deseja revelar) sobre si mesma e sobre o mundo, o escritor constrói uma personagem que não se deixa apreender totalmente. Compreender o ponto de vista permite, portanto, desvendar as intenções por trás da história e apreciar as nuances de um universo ficcional em que a “verdade” está sempre mediada pelo olhar de quem mata. Com esse arcabouço teórico – que une a tipologia de Forster, a *mimesis* de Auerbach, a psicanálise de Eagleton e a técnica narrativa de Friedman e Genette –, estão prontos os recursos para ingressar na análise detalhada em que essas ferramentas serão aplicadas ao estudo do assassino midiático e das figuras de Fonseca e Melo.

Assim, a análise dessas personagens atesta uma recusa às categorias maniqueístas de herói e vilão. A personagem assassina na literatura contemporânea brasileira é marcada pela

ambiguidade moral. Observa-se que tanto o “Especialista” quanto Máiquel possuem traços de humanidade – afetos, medos, ironias – que colidem com a atrocidade de seus atos. Essa perspectiva analítica sugere que a personagem é construída para provocar um estranhamento no leitor: não se consegue odiá-los plenamente, nem os perdoar. Essa “zona cinzenta” é a literatura de crime brasileira que se diferencia da narrativa policial de entretenimento, pois foca na complexidade existencial do assassino, e não apenas no seu papel funcional dentro da trama de suspense.

Como será discutido, a clivagem entre as perspectivas analíticas das personagens de Fonseca e Melo torna-se evidente, ao se contrastar as vozes de seus protagonistas. Em Fonseca, a voz do seminarista é pautada por uma dicção erudita e um distanciamento quase clínico; sua narrativa em primeira pessoa é um exercício de controle e racionalização, e o crime é filtrado por referências culturais que visam elevar o ato do assassinato a uma categoria intelectual. O leitor é confrontado com uma subjetividade soberana, que não busca redenção, mas reconhecimento de sua excelência técnica. Em contrapartida, a perspectiva de Máiquel, em Melo, é atravessada por uma oralidade seca, urgente e, por vezes, perplexa. Sua consciência não domina o crime; pelo contrário, é o crime que o atropela. Enquanto o seminarista narra a partir de um pedestal de saber, Máiquel narra a partir do rés do chão, entendendo que a violência é uma linguagem de sobrevivência e a identidade do matador é uma colagem das projeções e dos medos da periferia. Essas duas perspectivas – a do intelecto soberano e a do acaso social – delimitam as margens da narrativa de crime brasileira contemporânea, oferecendo ao leitor diferentes ângulos de uma mesma e brutal realidade.

3. O ASSASSINO EM SÉRIE DO VENENO ACQUA TOFFANA, O SEMINARISTA ASSASSINO E O MATADOR JUSTICEIRO

A literatura de crime brasileira contemporânea não se limita à reprodução de fórmulas do gênero policial clássico; ela as subverte, ao inserir a violência em um contexto de crueza urbana e ambiguidade moral. Como expoente máximo dessa estética, Fonseca estabelece, em *O Seminarista* (2009), uma narrativa pautada pela “violência técnica”. A personagem José, sob a alcunha de o “Especialista”, encarna o paradoxo do matador erudito: um ex-seminarista, cuja sobrevivência dependeu da desconfiança sistemática. A trama, que se inicia sob o signo do desejo de aposentadoria e do idílio romântico com Kirsten, logo descamba para uma estrutura de perseguição e acerto de contas. O foco narrativo de Fonseca permite que o leitor acesse a lógica de um homem que, ao descobrir sua cabeça a prêmio, utiliza o assassinato não como um desvio, mas como uma ferramenta pragmática de restauração de sua própria liberdade.

Seguindo a linhagem da prosa brutalista fonssequiana, Melo instiga o leitor com narrativas de ritmo acelerado e reviravoltas gráficas. Em *O Matador* (1995), a autora opera uma *mimesis* contundente da periferia paulistana através de Máiquel. A transformação do protagonista – disparada por um evento banal, como a mudança da cor do cabelo, após uma aposta perdida – sinaliza a fluidez da identidade criminosa na obra de Melo. Ao eliminar Suel, Máiquel transita de indivíduo marginalizado a “justiceiro” aclamado pela opinião pública e pela própria polícia, revelando uma sociopatologia brasileira: o apoio popular à execução sumária de “quem merece”. A ascensão e a subsequente queda de Máiquel, após a morte acidental de um inocente, oferecem um estudo sobre a fragilidade das instituições e a volatilidade da moral coletiva. Vale destacar que a força visual dessa narrativa culminou na adaptação cinematográfica *O homem do ano* (2003), cujo roteiro foi assinado pelo próprio Fonseca, selando o diálogo estético entre os dois autores.

Não menos visceral, *Acqua Toffana* (1994) radicaliza a questão do ponto de vista e do narrador não confiável. Na primeira parte da obra, a narradora anônima constrói uma “narrativa de moldura” ao tentar entregar o marido, Rubão, como o lendário “Estrangulador da Lapa”. A mídia assume um papel central na construção da personagem: a imaginação da mulher é alimentada pelo fluxo constante de informações televisivas e jornalísticas, criando uma zona de indistinção entre o fato real e o delírio midiático. Na segunda parte, o romance desloca-se para a perspectiva de um contador, cuja obsessão homicida nasce de um

contratempo cotidiano com sua vizinha. Ao elevar o crime ao *status* de “arte”, esse narrador encarna a estética da transgressão pura. O desfecho, em que o contador assume a identidade do *serial killer* midiático sem tê-lo de fato executado, fecha o círculo da obra ao demonstrar como a figura do “assassino em série” na sociedade brasileira é, muitas vezes, uma construção discursiva alimentada pelo desejo de notoriedade e pelo espetáculo da imprensa.

A entrada no universo analítico de *O Seminarista*, *O Matador* e *Acqua Toffana* exige, antes de tudo, o reconhecimento de que a literatura de crime brasileira contemporânea não opera no vácuo estético. Ela é herdeira de uma tradição que Fonseca consolidou na década de 1970 – o Brutalismo – e que Melo sofisticou nos anos 1990, adaptando-o às novas nuances da violência urbana. Este capítulo dedica-se a testar a hipótese de que o assassino ficcional dessas obras não é um “corpo estranho” à sociedade, mas sim a manifestação extrema de suas falhas estruturais.

Diferente do romance policial de enigma (no modelo inglês de Agatha Christie), o crime é um “quebra-cabeça” a ser resolvido para que a paz social retorne, as narrativas de Fonseca e Melo apresentam o crime como um elemento constituinte do cotidiano. A hipótese que norteia esta análise sustenta que o matador brasileiro é uma figura “territorializada”: ele nasce da ausência do Estado, da precarização das relações humanas e da naturalização de uma ética de sobrevivência, em que o “outro” é visto apenas como um obstáculo ou uma meta técnica.

Neste cenário, Fonseca surge como o cartógrafo da violência institucionalizada. Em *O Seminarista* (2009), a personagem José (o “Especialista”) é o resultado de uma erudição que se tornou cínica. A hipótese de que o crime se profissionalizou como resposta à corrupção sistêmica é discutida através da frieza técnica do protagonista. José não mata por prazer; ele mata porque o sistema em que está inserido – representado pela figura sombria do Despachante – transformou a morte em uma mercadoria burocrática. A “seriedade da representação” em Fonseca, discutida anteriormente via Auerbach, reside justamente em dar dignidade intelectual a um matador de aluguel, forçando o leitor a questionar se a barbárie não habita também os estratos mais cultos da sociedade.

Por outro lado, Melo desloca o foco para a periferia e para a influência da imagem. Em *O Matador* (1995) e *Acqua Toffana* (1994), a autora discute a hipótese do matador como um subproduto do olhar alheio e da carência de identidade. Máiquel não escolhe a violência; ele é escolhido por ela em um momento de fragilidade. A discussão é sociológica: a sociedade brasileira, ao aplaudir o “justiceiro”, confirma a falha das suas instituições de justiça. A

personagem deixa de ser um indivíduo isolado e torna-se um sintoma coletivo. Através de narradores não confiáveis e da pressão midiática, Melo prova que o “monstro” é, não raras vezes, uma construção da própria sede de vingança e do espetáculo televisivo.

Portanto, ao se analisar essas obras, não se busca apenas descrever enredos, mas sim decifrar como a técnica narrativa (o ponto de vista e a linguagem seca) serve para validar a confirmação de que o assassino é o espelho da nossa própria desumanização. O que se segue é um mergulho nas vísceras dessas personagens, para entender como a ficção consegue ser, paradoxalmente, o documento mais fiel da realidade brasileira.

3.1 O assassino em série midiático

A construção do assassino em série, no cenário brasileiro, não ocorre de forma isolada na literatura; ela é precedida e alimentada por uma estética da espetacularização, consolidada sob a alcunha de “assassino midiático”. Esse fenômeno manifesta-se quando a figura do criminoso transcende o ato delituoso para tornar-se um produto de consumo cultural, cujos rituais são moldados para gerar audiência e pavor coletivo. Em produções como a minissérie *As noivas de Copacabana* ou a telenovela *A próxima vítima*, observa-se a transposição de uma gramática visual e narrativa estrangeira – o psicopata ritualístico, charmoso e obsessivo – para o cotidiano urbano nacional. Nesta seção, analisar-se-á como essa representação midiática estabelece um padrão de “monstruosidade inteligível”, que serve de contraponto necessário para as rupturas propostas por Fonseca e Melo. Enquanto o assassino midiático busca os holofotes e o reconhecimento da sua “obra”, os protagonistas da prosa brutalista brasileira operam nas frestas da banalidade, desafiando a lógica do espetáculo em favor de uma violência mais crua e, contraditoriamente, mais verossímil: "Rubão chega em casa, tira os sapatos, pede um café. Beija minha testa. 'Como foi seu dia, querida?'. Ele tem o cheiro das outras. O cheiro do medo delas misturado com o perfume barato que ele usa." (Melo, 1994, p. 29). Da mesma forma, há o presente macabro frente a brutalidade: "Rubão me deu um anel. Um brilhante pequeno, mas sincero. Ele disse que achou na rua. Eu sei que ele tirou do dedo quente de alguém que ele acabou de apagar." (Melo, 1994, p. 31).

Ao trabalhar com a adaptação de um caso real, Melo busca expor a atenção midiática que certos casos criminais têm na vida real; um exemplo recente foi o do sequestro da menina Eloá pelo ex-namorado, Lindemberg. O caso ficou conhecido como “Caso Eloá”, e foi um trágico episódio que chocou o Brasil em outubro de 2008. Eloá Cristina Pimentel, uma

adolescente de 15 anos, foi feita refém em seu apartamento em Santo André, São Paulo, pelo ex-namorado, Lindemberg Fernandes Alves, de 22 anos, que não aceitava o fim do relacionamento. O sequestro durou 100 horas e foi amplamente televisionado ao vivo, gerando grande comoção e intensos debates sobre a cobertura midiática de crimes. O fato de o caso ter sido o tempo todo televisionado propiciou muitas conspirações. Outro caso famoso por uma alimentação midiática intensa, que levou todo um país a discuti-lo de maneira exaustiva e em seus detalhes mais sórdidos e intimistas, foi o assassinato da esposa de O. J. Simpson, em que o jogador, o principal suspeito, é encaminhado ao tribunal. O caso ficou tão célebre, que foi adaptado para uma série de televisão e também foi o responsável por alavancar o nome Kardashian²⁵, pois na época o pai das famosas socialites era amigo próximo de O. J. e o defendeu no tribunal, o que gerou fama instantânea para todos os envolvidos.

Afirmar que “o crime compensa” é uma das muitas formas de chamar essa notoriedade que grandes crimes atraem; aqui não se pretende fazer um julgamento sobre como a imprensa trata esses casos, mas destacar que a fama instantânea proporcionada pelo crime é intensamente trabalhada por Melo nas duas partes do romance *Acqua Toffana*. Por mais que a mídia “importe” o modelo de *serial killer* americano para criar audiência, a literatura de Melo faz o caminho inverso: ela “exporta” a realidade brasileira (o matador de aluguel, o extermínio, a impunidade) para dentro do gênero policial.

“O que gera a espetacularização desses crimes tão cruéis?” (Casoy, 2017, p. 14). É com essa passagem que a criminóloga Casoy inicia seu livro sobre assassinos em série brasileiros; sem pretensão de respondê-la, nesta tese, usa-se dela como uma tentativa de perceber como a sociedade acaba, com ou sem intenção, validando esse comportamento. Ademais, quer-se analisar o sujeito assassino. O “Estrangulador da Lapa” tornou-se uma espécie de celebridade nos anos 1960 e serviu de mote para diversas histórias. Dentre elas, o romance *Acqua Toffana*, publicado por Melo em 1994. É nesse romance que a autora apresenta dois sujeitos: o sujeito assassino em série sádico e o sujeito sádico que não mata. Evidentemente, eles possuem diferenças em relação a sua literariedade: o assassino em série é representado, na maioria das vezes, como um sujeito com algum distúrbio psicológico, sendo ele sádico ou não. Em outro ponto, o assassino será baseado em um estopim, um momento de ódio. É oportuno apontar que o romance de Melo chama a atenção para esse sujeito que se

²⁵ É um clã norte-americano de alto perfil, mundialmente reconhecido pelo *reality show Keeping Up with the Kardashians* (2007-2021), veiculada pelo canal pago E!.

excita mediante a violência e o sofrimento da outra pessoa, por mais que não chegue a cometer o crime elaborado (Melo, 1994).

Casoy reafirma que o crime é sempre um tripé: social, biológico e psicológico; e assim ele deve ser retratado. Então, têm-se os assassinos que matam por precisão de adrenalina (fator biológico), por trauma (fator psicológico) ou por necessidade frente à sociedade em que vive (fator social aliado a um reconhecimento) (Casoy, 2021). A ideia de ser reconhecido após o assassinato é outro aspecto apresentado por Melo e essa “glamourização” está presente no romance em suas duas partes; embora aparentemente desconexas, essas metades buscam retratar como a mídia espetaculariza o criminoso e como isso afeta a mente da população.

É importante, nesse contexto, pensar na representação do sujeito assassino. Para além de um criminoso real, o “Estrangulador da Lapa” encontra na literatura uma representação padronizada do perfil do assassino em série: ele é mau por essência, sádico, cruel e com distúrbios de ordem psicológica – destacando-se o sujeito sádico, o assassino que busca a violência e que age seguindo essa ordem considerada natural. Mario Praz, na obra *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica* (1996), estuda os “amantes do horror”. De acordo com o autor, há um nível de horror que causa uma nova sensação no sujeito e ela não para de ser vivida. O sujeito quer sempre essa sensação, e o vício pelo horror o levaria a cometer os atos mencionados.

É o modo como surge o “Estrangulador da Lapa”, que se transformou em celebridade instantânea nos anos 1960, quando, em pouco mais de dois meses, assassinou cerca de 11 mulheres, todas por estrangulamento, enquanto mantinha com elas relações sexuais. João dos Santos confessou os assassinatos e detalhes em novembro de 1962: “Na mala de João dos Santos [...] foram encontrados diversos documentos que permitiram a identificação do suposto estrangulador da Lapa” (Correio da Manhã, 1962, *online*).

Personagem recorrente em narrativas de crime dos anos 1990, ele aparecerá anonimamente no romance *Acqua Toffana*, de 1994. Dividido em duas partes, com dois relatos narrados em primeira pessoa, na primeira parte, o romance apresenta uma mulher, não nomeada, que vai à polícia denunciar seu marido, Rubão, o qual ela tem certeza de ser o famoso. Na segunda parte, apresenta um contador que, frustrado por não conseguir assassinar sua vizinha e todos que o importunam, decide se entregar à polícia confessando ser o célebre “Estrangulador”, visando ganhar um pouco de prestígio diante de uma sociedade que vangloria o crime.

Faz-se indispensável, também, uma observação relativa à alimentação midiática que casos criminais sofrem na sociedade brasileira. Mais que um relato imaginativo e ficcional, o romance de Melo é uma denúncia à glamourização que o criminoso recebe da mídia e, conseqüentemente, da população. O caso do “Estrangulador da Lapa” ocupou as capas dos principais jornais do Rio de Janeiro e do país (como será mostrado a seguir), com todos os detalhes sádicos que envolviam o crime, o que permitia a qualquer pessoa conhecer de maneira intensa os assassinatos/episódios e suas nuances.

É conhecedora de pormenores que a esposa de Rubão chega, à delegacia, para conversar com o delegado: “O delegado é um desses sujeitos que desprezo. Estufado de comida e gases. Quando pode, enfia os olhos dentro do meu decote. ‘Aonde a senhora quer chegar?’ Está tudo muito confuso, delegado. Quero esclarecer tudo. Quero ajudar a polícia” (Melo, 1994, p. 13). Durante seu relato, em inúmeras ocasiões, a mulher demonstra possuir uma excelente memória:

Vi quatro vezes *The tall men*. EUA. 1955, 122 minutos. Com Clark Gable, Jane Russel e grande elenco. [...] *Cattle drive*. EUA. 1951. 72 minutos. Direção: Kurt Neumann. [...] *Niagara* com Marilyn Monroe. EUA. 1953. 89 minutos [...]. Estava passando *The spy with a cold nose*. Inglaterra. 1966 [...] (Melo, 1994, p. 12).

Esse atributo da personagem feminina é mais que uma característica, porque, se ela possui uma excelente memória e o caso do “Estrangulador da Lapa” estava nos rádios, tvs e jornais, com todos os seus detalhes, seria fácil ela se lembrar de tudo para relatar à polícia, não significando, necessariamente, que seu marido seja o assassino. Apesar da não identificação de Rubão, sua esposa o descreve à polícia como um clássico sujeito sádico: ele se excita mediante a violência ou humilhação que provoca no outro. Assim, Rubão, segundo a esposa, assassina mulheres que parecem sua mãe, devido ao fato de ele mesmo ter assassinado a mãe em uma situação de violência que ela sofreu ao estar com o amante.

Torna-se essencial traçar, então, um paralelo entre o Estrangulador e Rubão. Os fatos coincidem com os noticiados, mas os detalhes são vistos a partir da imaginação sádica não do “assassino”, mas de sua esposa. Ela própria teme ser assassinada violenta e cruelmente, e coloca o marido como essa personagem, uma pessoa abominável que causa medo: “Estou trancada com o assassino no meu quarto. Ele come pipoca e vê a matéria sobre a mulata que ele penetrou e explodiu. E estrangulou. E arrancou o peito esquerdo. Ele come pipoca normalmente, pisca normalmente, olha a televisão normalmente” (Melo, 1994, p. 24).

Essa relação entre o homem que estupra, mata e mutila, e depois segue sua vida será aprofundada no decorrer do relato, como a pessoa que não sente remorso e que faz isso com prazer – assim Rubão é apresentado ao leitor e ao delegado. Apesar das informações não confiáveis da esposa, conforme o relato vai se estendendo, ela cai em diferentes julgamentos morais por parte do delegado, que, além de julgar a veracidade do que lhe é exposto, avalia os comportamentos da mulher após as descobertas que seriam feitas.

Cabe realçar que a censura moral não é um processo distante da realidade da sociedade brasileira, em todos os seus períodos históricos. É comum encontrar uma parcela da população que se julga “detentora da moral e bons costumes” e que quer impor esse padrão de vivência para os demais. Esse fenômeno é bastante revisto na esfera pós-moderna. De acordo com Zygmunt Bauman, em *O mal-estar na pós-modernidade* (1998), uma de suas obras mais famosas, a sociedade vive um ciclo que é impossível romper, baseado no equilíbrio entre liberdade e segurança. O autor afirma que, num mundo “ideal”, ter-se-ia uma divisão igual entre as duas; porém, o que acontece na sociedade como um todo é um acordo entre abrir mão de uma para se ter a outra. Sociedades inteiras passaram/passarão por esse processo: abre-se mão da segurança em prol da liberdade e abre-se mão da liberdade em prol da segurança (Bauman, 1998). Essa relação merece atenção nas duas situações que o romance apresenta. No final, vê-se que a preocupação principal da mulher não era em si os supostos crimes do marido, ela queria vingança, não importando como seria; ela desejava Rubão simplesmente preso: “Lobo, vigarista. Recolho meus objetos sobre a mesa: camafeu, relógio, pulseira, anel, cinto e diamantes. Muito bem, delegado. Esqueça tudo o que eu disse sobre os crimes e me fale o que eu devo fazer para meter esse canalha na cadeia por adultério” (Melo, 1994, p. 55).

Tendo essa perspectiva em vista, intenta-se analisar Rubão sob um viés oferecido pela psicanálise, o que proporciona diferentes visões sobre suas motivações, comportamentos e seu importante papel na narrativa. Por mais que a personagem masculina nunca se apresente ao leitor diretamente, Rubão é observado pelos olhos de sua esposa, que o analisa como um assassino em série frio. Acompanhando o raciocínio de sua esposa e analisando Rubão sob o viés psicanalítico, é imprescindível considerar alguns conceitos fundamentais da psicanálise, como as instâncias psíquicas (*id*, *ego* e *superego*), os mecanismos de defesa, os complexos (como o de Édipo, embora com as devidas adaptações), as fases do desenvolvimento psicosssexual (ainda que indiretamente) e a influência do inconsciente.

Com base nesses conceitos, o primeiro ponto que é possível evidenciar na personagem é sua aparência e seu comportamento. Rubão é narrado como uma figura mais bruta,

impulsiva e com dificuldades em lidar com frustrações, podendo-se inferir uma maior influência do *id*, que é regido pelo princípio do prazer, busca a gratificação imediata de seus desejos e impulsos, muitas vezes desconsiderando as consequências ou as normas sociais.

Como a perspectiva de Rubão é apresentada apenas por sua esposa, faz-se preciso problematizar sua relação com a protagonista, sendo essa relação crucial. Quando Rubão “demonstra”, na visão de sua esposa, agressividade, possessividade ou controle, indica dinâmicas inconscientes relacionadas a questões de poder, insegurança e à necessidade de dominar o outro para se sentir seguro. Mecanismos de defesa como a projeção (atribuir seus próprios sentimentos inaceitáveis à protagonista) ou a formação reativa (expressar o oposto do que realmente sente) estariam em jogo.

Ainda sobre a relação de ambos, há elementos de dependência emocional e uma carência constante por aprovação da protagonista, o que remete a fases iniciais do desenvolvimento psicosssexual e a um ego frágil que busca no outro a validação de sua existência. Rubão e sua esposa vivem uma relação marcada por manipulação, o que sugere um indivíduo com uma forte demanda de controle e uma dificuldade em lidar com a autonomia do outro, que é diretamente ligada a feridas narcísicas e a um superego internalizado de forma distorcida.

Embora não se tenha uma percepção do próprio Rubão sobre sua vida, motivação e vivências, sua esposa narra seus traumas e experiências passadas. E, por mais que a narrativa possa não detalhar o passado de Rubão, pode-se conjecturar que seus comportamentos disfuncionais têm raízes em experiências traumáticas, negligências ou relações parentais problemáticas. Essas experiências moldaram seu desenvolvimento psíquico e levaram à fixação em certos padrões de comportamento. Essa (a fixação), inclusive, será a justificativa final da esposa para os assassinatos que ela acredita que o marido cometeu.

Também é necessário refletir sobre o modo como Rubão internalizou as normas sociais e morais (seu superego), pois um superego excessivamente punitivo o leva, eventualmente, a comportamentos autodestrutivos e à projeção de culpa nos outros. Um superego fraco ou distorcido resulta em comportamentos antissociais ou na dificuldade de sentir remorso.

É provável que Rubão utiliza diversos mecanismos de defesa, para lidar com seus conflitos internos e ansiedades. Além da projeção e da formação reativa já mencionadas, é considerada a negação (recusar-se a reconhecer aspectos da realidade ou de seus próprios

sentimentos), o deslocamento (redirecionar sentimentos para um alvo menos ameaçador) e a racionalização (encontrar explicações lógicas para comportamentos inaceitáveis).

Observando esses aspectos, ao analisar Rubão, o objetivo não é “diagnosticar” o personagem, mas sim compreender as camadas mais profundas de suas motivações e comportamentos dentro da lógica da narrativa. Para tanto, algumas perguntas são cruciais, como: “Quais são os desejos e os impulsos mais evidentes de Rubão (*id*)?”. Mais uma vez, é importante o destaque para o fato de que o leitor conhece Rubão apenas pela visão de sua esposa, podendo-se afirmar que o *id* de Rubão se manifesta no assassinato de mulheres que se parecem com sua mãe; mas, ao contrário do mais esperado, ele não é apresentado como impulsivo, mas sim como frio e calculista. E a esposa ainda destaca a entrega de presentes que ele lhe faz, abstraindo que sempre são roubados de suas vítimas.

“Como ele lida com a realidade e as demandas sociais (ego)?” Rubão é mostrado como um companheiro amoroso, mas que trabalha à noite deixando sua esposa sozinha. A protagonista reitera como odeia ficar sozinha em casa, o que faz com que ela projete seus problemas na profissão do marido e, igualmente, busque alternativas para explicar por que o marido a deixa sozinha.

Assim, é relevante também pensar em quais são seus valores morais internalizados e como eles se manifestam (superego). De acordo com a esposa, Rubão é um homem que odeia mulheres pelo que sua mãe o fez passar; por conseguinte, ele não tem o valor moral de respeito internalizado, não o manifestando. Apesar disso, segundo a protagonista, Rubão diz amá-la e querer que fique bem estando com ele. Para tal, ele cria mecanismos de defesa, e os utiliza para proteger seu ego de conflitos e ansiedades, como é o caso dos presentes que ele lhe dá. A esposa também adverte, durante toda a narrativa, para a questão do adultério, ressaltando a falta de respeito dele pelas mulheres e provando seu duplo: homem de família, fiel, companheiro e assassino em série de mulheres.

Ademais, se faz valioso observar os indícios de complexos não resolvidos que influenciam suas relações, que seria o caso de sua mãe, quando a protagonista repete, de forma constante e exaustiva, e vai acrescentando detalhes a cada passagem do trauma de Rubão e como este não foi resolvido, fazendo-o crescer com uma visão distorcida das mulheres e acreditando que elas devem ser mortas por serem infiéis. Suas ações contribuem para o desenvolvimento do suspense e, mais do que isso, para a jornada psicológica da protagonista:

Rubão tem oito anos. Está sentado na poltrona, balança as pernas. Seus pés não alcançam o chão. A mãe aparece. Ela beija sua testa e diz: “Vamos, querido.” [...] Rubão tem oito anos. Está sentado na poltrona, seus pés não alcançam o chão. A mãe aparece. Atrás dela, há um homem sem camisa, pés descalços. Rubão não tira os olhos da mãe. Ela beija sua testa e diz: “Vamos, querido.” [...] Rubão tem oito anos. Seus pés não alcançam o chão. Fica balançando as pernas finas, sentado na poltrona, esperando. A mãe aparece, ágil, decidida, as duas mãos ajeitando o cabelo. Atrás dela há um homem sem camisa, pés descalços, lobo. Ele tenta segurá-la, palavras e garras. Ela se assusta e o empurra. Rubão chora. Ela beija sua testa e diz: “Vamos, querido.” [...] Rubão tem oito anos. Seus pés não alcançam o chão. Balança as pernas, o sol cruzando o céu. Geralmente ouve gargalhadas, suspiros, poemas. Hoje não. Gritos, cala-boca, um som seco de tapa. A mãe aparece, ágil, decidida, as duas mãos ajeitando o cabelo. Aproveita o espelho da sala e retoca o batom. Está nervosa. Atrás dela há um homem sem camisa, pés descalços, lobo. Dentes. Ele tenta segurá-la, palavras e garras. Vagabunda. Ela se assusta e o empurra. Vagabunda. O homem cai e bate a cabeça na quina do sofá. Sangra. Não reage aos tapas. Ele morreu. Rubão chora. Ela beija sua testa e diz apavorada: “Vamos, querido.” [...] Rubão tem oito anos. A mãe aparece, espelho e batom. Atrás dela há um lobo. Dentes. Palavras e garras para segurá-la nas grades, em vão. Vagabunda. Ela se assusta e o empurra. Vigarista. O homem cai. Cabeça, sofá, quina, sangue. Morreu porra nenhuma. Vagabunda. As mãos grossas envolvem o pescoço da mulher. Bloqueio pulmonar. Vagabunda. Rubão chora. Queria que tudo fosse igual aos outros dias, ela beijando sua testa e dizendo: “Vamos, querido.” [...] Rubão, oito anos, pernas, sol. A mãe aparece. Espelho e batom. Atrás dela há um lobo. Dentes. Vagabunda. As mãos grossas envolvem o pescoço da mulher. Bloqueio pulmonar. Vagabunda. Amante. Lobo, dentes, quer estrangulá-la. Quer sexo. Quer morte. Quer sangue. Rubão chora. Gostaria que a mãe pegasse sua mão e o tirasse dali: “Vamos, querido.” [...] Rubão, oito anos, sentado na poltrona, esperando o pai chegar. Nunca mais ela o beijaria: “Vamos, querido” (Melo, 1994, p. 10-44).

Conforme já mencionado, não há confirmações de que Rubão seja realmente o “Estrangulador da Lapa”, apesar da certeza declarada de sua esposa. Devido a essa não confirmação, a esposa está enlouquecendo aos poucos trancada em sua casa sozinha:

Eu já disse que tenho medo de ficar sozinha. Odeio silêncio. Não quero que eles saibam que estou em casa e que estou viva. Porque se os assassinos pensarem que estou morta, estarei salva. Não tem assassino nenhum, eu sei. Está tudo trancado. Cadeado, trancas, ferrolhos, tudo. Todas as portas. As janelas também. Antes de trancar a porta do quarto eu olho embaixo da cama para não correr o risco de ficar sozinha no quarto com o assassino (Melo, 1994, p. 13).

Também é importante retomar como a protagonista tem uma excelente memória e como os casos do “Estrangulador da Lapa” foram excessivamente cobertos pela mídia. Tendo tudo isso em mira, forma-se uma nova dualidade a ser questionada: “a esposa sabe dos detalhes, por que o marido certamente cometeu esses assassinatos ou por que ela assistiu

tantas reportagens, por tanto tempo, com tantos detalhes que seu delírio e episódios de mania se baseiam neles para a crença da culpa do marido?”.

Sem dúvida, a profundidade da análise depende da complexidade da construção da personagem por Melo. Rubão é apresentado como uma figura mais secundária, o que nos dá sua visão pela ótica da esposa, por um ponto de vista afetado por uma relação não saudável. Acredita-se que a intenção da autora foi justamente potencializar o ponto de vista da protagonista, ocasionando dúvida no leitor, a mesma que o delegado que ouve a narração da esposa possui.

Desse modo, retoma-se a aplicação da teoria psicanalítica a Rubão, para enriquecer a compreensão de sua função na trama e das dinâmicas psicológicas que permeiam *Acqua Toffana*, aprofundando a análise da obra como um todo. Quando a narradora descreve Rubão como esse assassino, abre-se uma avenida interessante para analisá-lo sob a ótica do duplo psicológico em relação à protagonista, e como Rubão representaria um lado sombrio, reprimido, ou uma potencialidade destrutiva da própria narradora.

Na psicologia analítica de Carl Jung, a “sombra” representa os aspectos obscuros e inconscientes da personalidade de um indivíduo, aqueles que são geralmente reprimidos ou negados. Se Rubão fosse o assassino em série na narrativa, ele personificaria a sombra da protagonista. Isso significaria que os impulsos violentos, a raiva incontrolável ou a capacidade de infligir dor que a narradora (inconscientemente) possui são projetados ou externalizados na figura de Rubão. A presença e as ações dele perturbariam e assombrariam a protagonista, porque ele espelha um lado seu que ela não reconhece ou não quer reconhecer.

Levando em conta a instabilidade emocional e as possíveis perturbações psicológicas da narradora (como trabalhado na análise psicanalítica geral), Rubão como assassino em série simboliza a concretização de seus próprios impulsos destrutivos, direcionados para fora. Enquanto a protagonista lutaria com seus demônios internos, Rubão os externaliza de forma extrema. Ele seria, portanto, uma espécie de “espelho distorcido” do que a protagonista teme se tornar ou do que ela sente pulsando em seu interior. Quando a protagonista sente culpa ou medo intenso (consciente ou inconsciente), a figura de um assassino em série aparece em Rubão como uma projeção desses sentimentos. Ele se converte no depositário de sua própria maldade percebida ou do seu temor de ser punida por algo. A sua presença constante e ameaçadora mantém a protagonista em um estado de terror e autocrítica: "Estou trancada com o assassino no meu quarto. Ele come pipoca e vê a matéria sobre a mulata que ele penetrou e

explodiu. E estrangulou. [...] Ele come pipoca normalmente, pisca normalmente, olha a televisão normalmente." (Melo, 1994, p. 24).

Em narrativas com protagonistas marginalizadas ou em crise de identidade, o duplo sombrio representa o “outro” que a sociedade teme e rejeita. Quando a protagonista se sente alienada ou à beira do abismo, Rubão personifica esse isolamento extremo e a potencial perda de humanidade. A narradora se vê, em algum nível inconsciente, perigosamente próxima desse limiar. Tal como mentes perturbadas, fantasias violentas podem existir, fazendo de Rubão a materialização dessas fantasias da protagonista, tornando-se uma figura tangível que a confronta com seus próprios pensamentos mais sombrios e inaceitáveis.

A narradora está projetando seus próprios impulsos agressivos e destrutivos em Rubão. Ao identificá-lo como o assassino, ela inconscientemente distancia esses aspectos sombrios de si mesma. A negação também é apresentada, e ela se recusa a reconhecer a violência latente dentro de sua própria psique, externalizando-a completamente na figura do marido. Rubão representaria o lado sombrio e destrutivo da própria relação conjugal. O casamento, que deveria ser um espaço de segurança e intimidade, torna-se o palco para a violência e o terror. Nesse sentido, Rubão personifica a deterioração do amor e a emergência de uma dinâmica perversa entre o casal.

Como se sente abandonada e traída, a narradora internaliza a figura do agressor (Rubão) a tal ponto que ele se torna parte de seu próprio psiquismo. Essa internalização também é uma forma de lidar com o trauma, de tentar controlar o incontrolável ou de se identificar com o poder do agressor em um nível inconsciente. Assim, em casos extremos de trauma e sofrimento, a mente pode se fragmentar como um mecanismo de defesa. A narradora está vivenciando uma cisão, uma parte de si reconhece a monstruosidade de Rubão (o “Estrangulador da Lapa”), enquanto a outra parte mantém o relacionamento conjugal, talvez em um estado de negação ou de completa dissociação da realidade.

A figura de Rubão como o assassino em série se confirma como uma manifestação extrema dos medos e da paranoia da narradora. Sua própria instabilidade mental e a atmosfera de suspense psicológico a levam a construir essa imagem aterradora do marido, mesmo que a realidade seja mais complexa e ambígua. Rubão, como o marido e o assassino, simboliza o “outro” dentro da própria narradora – os aspectos de sua personalidade que ela considera estranhos, ameaçadores ou inaceitáveis. A relação íntima com essa figura sombria reflete uma luta interna com seus próprios demônios.

A dinâmica do casamento entre a narradora e o “Estrangulador da Lapa” intensifica a sensação de claustrofobia e perigo iminente na narrativa. A proximidade física e emocional com a fonte do terror deixa a situação ainda mais angustiante, e levanta questões sobre a sanidade da narradora e a natureza da sua percepção da realidade. Ao examinar como a narradora descreve Rubão, como ela se comporta em relação a ele e se há indícios de que a sua percepção da realidade está distorcida, a ambiguidade sobre a real identidade de Rubão (ele é de fato o assassino, ou isso é uma projeção da mente da narradora?) se torna fundamental para desvendar as camadas dessa complexa relação sob a ótica do duplo psicológico.

Considerando essa análise psicanalítica, fica evidente que Rubão, em *Acqua Toffana*, não é apenas uma figura unidimensional, mas também um complexo emaranhado de desejos reprimidos, traumas não elaborados e uma incessante busca por controle. Sua projeção do “duplo” – seja na figura idealizada da vítima, da justiceira ou do alter ego que cumpre seus impulsos mais sombrios – revela a constante dialética entre o consciente e o inconsciente, entre o que ele apresenta ao mundo e o que realmente o consome. A psicanálise, portanto, desvenda a patologia de Rubão, bem como sublinha a universalidade da luta humana contra as próprias sombras, tornando-o um espelho distorcido das profundezas da psique.

Rubão se configura como um estudo de caso emblemático para a psicanálise do duplo. Sua trajetória é um mergulho nas profundezas da fragmentação do “eu”, em que a idealização e a depreciação coexistem em uma dança macabra. O duplo, nesse sentido, não é meramente uma projeção externa, mas a manifestação de um “eu” cindido que busca incessantemente a completude em outros, somente para destruí-los quando a ilusão se desfaz. Assim, a obra de Melo, através da lente psicanalítica, oferece uma potente reflexão sobre a intrínseca ligação entre o desejo, a violência e a interminável busca por um “eu” unificado que, para Rubão, permanece eternamente inalcançável.

Paralelamente à análise psicanalítica, também é indispensável pensar a personagem Rubão à luz da teoria da personagem explorada nos tópicos acima deste trabalho, analisando alguns pontos importantes destacados pelos teóricos. Primeiramente, é necessário um foco maior em sua linguagem e escolhas lexicais: Rubão se expressa de forma predominantemente agressiva e assertiva, um reflexo de sua necessidade de controle e dominação. Seu vocabulário transita entre o popular e o chulo, especialmente quando se dirige a subalternos ou em momentos de raiva e frustração. Essa escolha lexical, longe de ser um acaso, denota uma origem social que, embora não explicitamente de classe baixa, certamente o afastou de

um ambiente intelectualizado ou de “boas maneiras”. O uso de termos vulgares e a estrutura rude de suas frases sublinham uma persona que não se preocupa em agradar ou em seguir convenções sociais.

Entretanto, há momentos em que seu vocabulário se torna mais preciso e calculista, sobretudo quando está manipulando ou persuadindo. Nessas ocasiões, ele pode empregar termos que demonstram um certo nível de instrução, mas sempre com o objetivo de exercer poder. Sua fala não é hesitante; pelo contrário, é marcada por uma segurança desmedida, mesmo quando suas intenções são as mais sórdidas. Isso expressa um estado emocional quase sempre à beira da explosão, com uma reação latente que permeia cada palavra.

Os atos de fala de Rubão são um mapa claro de suas relações de poder e de sua interação com o mundo. Ele comumente ordena, utilizando imperativos para impor sua vontade aos outros. Essa tendência a comandar não se limita só aos seus subordinados na polícia, mas se estende às suas relações pessoais, tentando controlar cada passo das mulheres com quem se envolve. Além de ordenar, Rubão é mestre na persuasão, usando sua fala de forma ardilosa para convencer suas vítimas ou para justificar suas ações. Sua persuasão, no entanto, é muitas vezes velada pela ameaça, uma mistura de sedução e intimidação que asfixia a autonomia do outro. A ironia também é uma ferramenta presente em seu repertório, frequentemente utilizada para desqualificar, humilhar ou para demonstrar superioridade. Ele raramente questiona, pois questionar implicaria em uma vulnerabilidade ou uma abertura ao diálogo que ele não permite; quando o faz, é retoricamente, para reafirmar suas próprias certezas. Essa dinâmica dos atos de fala demonstra sua necessidade patológica de estar no controle, de ser o polo dominante em todas as interações. Ele interage com o mundo de uma perspectiva de “eu contra o mundo”, sendo que a força e a astúcia são as únicas moedas de troca válidas.

Sendo assim, é possível afirmar que Rubão é intensamente moldado por diversos discursos sociais e culturais que ele distorce para seus próprios fins. Como um policial corrupto, o discurso da lei e da ordem o atravessa de forma perversa. Ele usa a autoridade de sua função para justificar atos ilegais e para encobrir seus crimes, transformando o “servir e proteger” em “explorar e destruir”. A ideologia da impunidade é intrínseca à sua fala e ações, revelando uma crença profunda de que está acima das regras e que pode manipular o sistema à vontade. Além disso, Rubão reproduz estereótipos de gênero fortemente arraigados. Seu discurso em relação às mulheres é carregado de uma misoginia velada e explícita, vendo-as como objetos de desejo ou ferramentas para seus propósitos, o que se alinha com um discurso

machista dominante. A vitimização feminina, um tema central na obra, é por ele reinterpretada e manipulada para servir aos seus próprios interesses predatórios.

O discurso da virilidade tóxica também o permeia, manifestando-se em sua necessidade de provar sua força e poder através da violência e da dominação. Ele se vê como o “macho alfa”, o que justifica suas ações agressivas e seu desprezo pela fragilidade alheia: "Rubão diz que mulher no volante é perigo constante. Rubão diz que mulher não tem senso de direção. Rubão diz que mulher não sabe estacionar." (Melo, 1994, p. 20). Em síntese, a linguagem e o discurso de Rubão são a janela para um universo interno de patologias, onde ideologias distorcidas e uma sede insaciável por poder se manifestam em cada palavra e ação, denotando a complexidade de um personagem que encapsula o lado mais sombrio da natureza humana: "Aqui quem manda sou eu. Você é minha mulher, não minha dona. Se eu quiser sair, eu saio. Se eu quiser chegar tarde, eu chego. Entendeu ou quer que eu desenhe no seu rosto?" (Melo, 1994, p. 42).

Por outro lado, as interações de Rubão nem sempre reforçam esse comportamento; suas interações com as outras personagens são um espelho multifacetado de sua personalidade patológica, sinalizando sua constante busca por controle e a projeção de seus conflitos internos. Suas relações são raramente marcadas por afeto genuíno; em vez disso, são permeadas por conflito latente ou explícito, manipulação e uma dinâmica constante de poder e submissão: "Rubão diz que mulher é bicho sujo. Rubão diz que mulher menstrua, parte, sangra, mijá, chora. Rubão diz que mulher é uma ferida aberta." (Melo, 1994, p. 38).

A relação de Rubão com a protagonista é o cerne de sua complexidade. Inicialmente, ele demonstra um interesse que beira a sedução, usando charme e uma falsa sensação de segurança para atraí-la. No entanto, essa fase logo dá lugar a uma obsessão sufocante e a um controle ferrenho. Suas interações são marcadas por tentativas incessantes de moldar a protagonista aos seus desejos, utilizando chantagem emocional, intimidação e, por vezes, violência velada ou explícita. Essa dinâmica revela a faceta mais sombria de sua personalidade, onde o desejo de posse anula qualquer vestígio de afeto real. Ele a vê como uma extensão de si mesmo, um objeto a ser dominado, e qualquer tentativa de autonomia por parte dela é recebida com fúria e controle exacerbado: "Para Rubão, eu sou um móvel. Um móvel que cozinha e que ele usa de vez em quando. Ele não me vê. Ele vê a mãe dele em mim, e por isso ele me poupa. Por enquanto." (Melo, 1994, p. 47).

Para as outras vítimas, ou para aqueles que ele considera “fracos”, as interações de Rubão são marcadas pela total desumanização e pelo abuso. Ele não demonstra empatia,

vendo essas pessoas como meros instrumentos para seus prazeres sádicos ou para a satisfação de seus desejos de poder. Suas ações são frias e calculistas, sugerindo uma profunda falta de remorso e uma incapacidade de reconhecer a humanidade do outro. Essa faceta é a mais perturbadora, pois expõe a profundidade de sua psicopatia.

Rubão se mostra como um duplo de si, suas interações apresentam contrastes gritantes em sua abordagem. Enquanto com a protagonista ele se esforça para manter uma fachada de interesse e até mesmo “cuidado” (ainda que distorcido), com as outros personagens suas máscaras caem mais facilmente. A similaridade central em todas as suas interações é a necessidade compulsiva de dominar e controlar. Seja por sedução, ameaça, suborno ou violência, Rubão tenta sempre estar no topo da hierarquia, impondo sua vontade.

As contradições são evidentes: ele é um agente da lei que opera na ilegalidade; um homem que busca intimidade, mas que destrói a autonomia de quem se aproxima; um indivíduo que se considera superior, mas que se rebaixa aos mais vis expedientes para atingir seus objetivos. Essas dinâmicas não apenas iluminam a complexidade de Rubão, mas também servem como um alerta sobre como a busca desenfreada por poder e o apagamento da empatia transformariam um ser humano em um predador. Ele é o arquétipo do lobo em pele de cordeiro, capaz de se adaptar a diferentes cenários sociais para manter sua fachada, enquanto, por trás dela, reside um indivíduo frio e calculista.

Outra perspectiva de extrema importância para a análise e a representação de Rubão é a voz narrativa; afinal, o leitor o conhece apenas pela visão de sua esposa. Logo, o ponto de vista da esposa é crucial para a construção da personagem de Rubão, pois é através dos olhos dela – inicialmente cheios de uma mistura de admiração, medo e confusão – que o leitor tem acesso à sua figura. Essa narração em primeira pessoa pela esposa de Rubão intensifica a atmosfera de suspense e a sensação de claustrofobia, uma vez que o leitor compartilha da sua angústia e da sua crescente percepção da natureza sombria do marido. É a sua subjetividade, suas desconfianças e seus medos que moldam a compreensão leitora de Rubão, tornando-o ainda mais enigmático e aterrorizante.

O uso de um narrador não confiável (a esposa, que estaria delirando ou sendo manipulada) é uma técnica narrativa poderosa que Melo emprega para criar camadas de ambiguidade. A percepção do leitor sobre Rubão, nesse caso, é mediada pelos sentimentos e pela instabilidade mental da narradora, o que gera uma constante dúvida sobre a realidade dos eventos e a verdadeira extensão da maldade da personagem.

Assim, a representação de Rubão em *Acqua Toffana* é intrinsecamente ligada à voz narrativa, em primeira pessoa, da sua esposa. Isso significa que a percepção do leitor sobre Rubão é filtrada e moldada pela ótica dela, que é inicialmente confusa, depois aterrorizada e, eventualmente, questionadora. O livro não traz uma descrição objetiva de Rubão, mas sim o retrato de Rubão a partir da mente e das emoções de sua vítima principal.

A esposa narra Rubão por meio de suas observações diretas de seu comportamento, falas e reações, mas também permeia essa descrição com seus julgamentos e temores. A narradora (a esposa) expressa julgamentos sobre ele de forma reiterada, seja através de suas apreensões internas, de suas tentativas de racionalizar o irracional ou de seu crescente desespero. Por exemplo, ela pode descrever uma atitude “carinhosa” de Rubão, mas imediatamente emendar com um pensamento que revela o desconforto ou a ameaça velada que essa “afeição” carrega para ela. A perspectiva interna da esposa amplifica a percepção do leitor sobre Rubão, tornando-o uma figura ainda mais ameaçadora e imprevisível. O leitor é levado a sentir o que ela sente: o medo crescente, a claustrofobia do relacionamento e a incerteza sobre o que ele fará a seguir. A tensão advém exatamente dessa visão íntima e limitada, que não permite ao leitor ver além do que a protagonista vê ou suspeita.

As ambiguidades e as contradições na apresentação de Rubão são uma das maiores forças da narrativa, e elas são potencializadas pelo fato de a história ser contada pela esposa. A narradora pode fornecer informações que parecem contradizer o que ela percebe ou suspeita, o que cria uma imagem mais complexa e perturbadora. Por exemplo, em um momento, tenta convencer a si mesma (e ao leitor) de que Rubão é um homem bom e que seus atos são justificáveis, ou que suas próprias apreensões são fruto de sua imaginação. No entanto, o fluxo de seus pensamentos e as evidências que ela vai reunindo, mesmo que fragmentadas, entram em conflito com essa “auto enganação”, gerando uma dissonância. Essa contradição entre o que a esposa *quer acreditar* e o que ela *percebe* é a própria essência do terror psicológico da obra. O leitor testemunha a luta interna da protagonista, para conciliar a imagem de seu marido com a realidade brutal que se desenha.

Ao se acionar a perspectiva dialógica e polifônica, percebe-se que, apesar de ser um personagem que busca impor sua própria voz de maneira autoritária, Rubão não é imune às influências externas; pelo contrário, é um amálgama de “vozes” que ressoam em seu interior, moldando suas ações e pensamentos. A perspectiva dialógica e polifônica em Rubão reside não em um diálogo aberto com o outro, mas na internalização e na distorção de discursos sociais e culturais, que se manifestam como conflitos e contradições em suas motivações.

Além de sua própria voz dominante e controladora, Rubão é permeado por uma série de discursos que ele absorve e retorce para seus próprios fins; como é o caso da voz do patriarcado e machismo, talvez a voz mais proeminente. Rubão internaliza e reproduz um discurso machista que concebe a mulher como propriedade, objeto de desejo e ser inferior. Sua necessidade de controle absoluto sobre a esposa, suas reações violentas à autonomia feminina e sua visão das mulheres como seres a serem dominados são ecos profundos dessa voz culturalmente arraigada. Ele não apenas age de acordo com esses preceitos, mas também parece legitimá-los em sua própria mente. Relacionada ao patriarcado, a voz da masculinidade tóxica ressoa em sua necessidade de ser forte, inabalável, sem demonstrar vulnerabilidade. Qualquer percepção de fraqueza, seja em si mesmo ou nos outros, é vista como um defeito a ser esmagado. Essa voz o impele a atos de violência e dominação como recurso de autoafirmação.

Por fim, notam-se ecos de um passado traumático/não resolvido (implícito). Embora a narrativa da esposa não se aprofunde em sua história pregressa, a intensidade de sua patologia sugere a presença de vozes internalizadas de traumas ou conflitos não resolvidos. Essas vozes, ainda que não explicitadas, podem manifestar-se como a necessidade de controle, a projeção de suas falhas nos outros e uma profunda insegurança subjacente, mascarada por sua agressividade. Apesar de sua aparente coerência em atos de maldade, há sim uma “luta de vozes” dentro de Rubão, que revela suas motivações complexas e contraditórias, mesmo nem sempre de modo consciente para ele.

Suas motivações não são unívocas, mas profundamente contraditórias. Por um lado, ele anseia por poder, controle e a satisfação de seus desejos mais primitivos (sexo, violência, dominação). Essa é a voz que frequentemente prevalece. Todavia, há vestígios de uma outra voz, mais frágil e talvez reprimida, que busca algo próximo de uma conexão humana ou de uma validação. Sua tentativa de manter a esposa ao seu lado, de não a perder completamente, pode ser interpretada como um resquício dessa busca, mesmo que distorcida. A luta se manifesta na dissonância cognitiva que ele provavelmente experimenta (embora não a reconheça). A voz do “homem de bem” ou do “policial honesto” (que ele talvez projete para a sociedade) entra em conflito com a voz de seus impulsos mais sombrios. Essa luta não é um debate interno saudável, mas sim uma repressão violenta da voz mais frágil por parte da voz dominante e patológica. A contradição está em querer possuir o “objeto de afeto” (a esposa, por exemplo) e, ao mesmo tempo, destruí-lo através do controle e da força física.

A “polifonia” em Rubão é, portanto, dissonante, composta por discursos internalizados que ele distorce e manipula, e por uma luta interna onde a voz de seu ego inflado e seus impulsos perversos sufocam qualquer traço de humanidade ou empatia. Ele não dialoga com essas vozes; ele as molda para justificar sua própria existência predatória.

Tendo como foco a perspectiva de Antonio Candido em *A personagem de ficção* (1970). O livro organizado por Candido, como já aludido, reúne diferentes ensaios que trabalham a personagem sob diversos ângulos. É possível aplicar alguns dos eixos centrais discutidos na coletânea à figura de Rubão. O primeiro ângulo explorado é a tipologia da personagem, que explicita que ela transita habilmente entre a representação de um “tipo” social e a construção de um “indivíduo” com múltiplas facetas, tornando-a uma personagem redonda e, por vezes, surpreendente em sua previsibilidade doentia. Rubão claramente não se encaixa na categoria de personagem plana. Embora a corrupção e o abuso de poder sejam traços centrais e motores de suas ações, ele não é construído em torno de uma única ideia. Sua representação vai muito além de um mero “policial corrupto” genérico. Melo o molda como uma personagem redonda, com profundidade psicológica e camadas de contradição que o fazem complexo e, paradoxalmente, capaz de “surpreender” o leitor.

As surpresas, no caso de Rubão, não vêm de uma mudança de caráter para o bem, mas sim da profundidade de sua perversidade e de sua capacidade de manipular e distorcer a realidade. A cada revelação sobre suas ações ou pensamentos, o leitor é confrontado com novas dimensões de sua crueldade e de sua lógica distorcida, o que evita que ele se torne previsível ou entediante. Sua busca por controle, sua misoginia arraigada e sua habilidade de transitar entre o sedutor e o monstro o tornam multifacetado em sua escuridão.

Rubão certamente representa um “tipo” social: ele é a personificação do policial corrupto, do abusador de poder e, de forma mais ampla, do homem violento e manipulador que opera nas sombras da sociedade. Ele encarna a falha do sistema judiciário e a impunidade que permite que indivíduos como ele prosperem. Serve, então, como um arquétipo do mal socialmente construído, refletindo preocupações sobre a segurança pública e a ética. No entanto, a genialidade da construção de Melo reside na tensão entre essa dimensão de “tipo” e os traços que o individualizam, moldando-o como um “indivíduo” particular e perturbador.

Sua necessidade de controle, além de ser uma característica do “tipo” abusador, é algo que parece vir de uma profunda insegurança e de uma lógica interna que o faz agir de maneiras peculiares, como a obsessão por certos detalhes ou recursos para planejar suas manipulações. A complexidade de suas interações, a forma como ele usa a linguagem e sua

capacidade de construir diferentes máscaras, para diferentes situações, demonstram uma inteligência perversa que o individualiza. Ele não é simplesmente “mau”, mas um indivíduo que desenvolveu mecanismos sofisticados para exercer o mal. As especificidades dos crimes que comete, as vítimas que escolhe e o modo como ele se insere na trama de *Acqua Toffana* o distinguem de outras personagens que pertenceriam ao mesmo “tipo”.

Rubão transcende o simples “tipo” social, por ter uma psicologia aprofundada e idiossincrasias que o fazem único. Ele é um tipo, sim, mas um tipo que ganha carne e ossos, que se torna palpável e aterrorizante justamente por ter traços individuais que o tiram do lugar-comum e o elevam a um patamar de personagem memorável na literatura brasileira. Essa tensão entre o universal (o tipo) e o particular (o indivíduo) é o que confere a Rubão sua força e sua relevância como figura literária.

Assim, pode-se pensar também na elaboração da identidade de Rubão, que não é estática, mas um processo contínuo de revelação, construída meticulosamente ao longo da narrativa, através de um complexo mosaico de elementos que se articulam para formar sua persona ficcional, uma personagem complexa e multifacetada. Sua identidade é primordialmente construída por suas ações, que são o pilar de sua revelação. O que ele faz, desde os pequenos gestos de controle até os atos mais brutais e de manipulação, pinta um quadro de sua natureza. A corrupção no âmbito profissional, sua crueldade nas relações pessoais e sua disposição em subverter a moral e a lei são manifestadas em cada movimento. Suas falas são igualmente cruciais, pois expressam suas ideologias, seus valores distorcidos e sua intenção de dominar. Seja através de ordens diretas, de ironias mordazes ou de discursos persuasivos que mascaram ameaças, suas palavras são ferramentas de poder e controle. O modo como ele se dirige à esposa, aos colegas ou aos subordinados exprime sua hierarquia mental e sua visão distorcida do mundo.

Como a narrativa é filtrada pelo ponto de vista da esposa, os pensamentos de Rubão não são diretamente acessíveis ao leitor, mas sim inferidos pelo estudo de suas ações e do impacto que ele causa na narradora. É a interpretação da esposa sobre o que ele pensa, suas suposições e seus medos que preenchem essa lacuna e contribuem para a construção de sua identidade enigmática. As descrições da narradora são fundamentais, pois é por meio dos seus olhos que o leitor “vê” Rubão. Essas descrições variam de uma idealização inicial a uma percepção aterrorizada, evidenciando a transformação da identidade de Rubão na mente da protagonista. O que a esposa “vê” em Rubão, as emoções que ele provoca nela e o terror que ele inspira são elementos essenciais para a construção de sua identidade para o leitor.

Finalmente, o que outras personagens dizem sobre ele, mesmo que de forma velada ou em conversas curtas, adiciona camadas à sua identidade. Comentários de colegas policiais, ou mesmo a maneira como criminosos o tratam, por exemplo, confirmam sua reputação de poder, periculosidade e corrupção, corroborando a imagem construída pela narradora. A relação com a esposa é definidora, sendo o palco principal de seu abuso de poder e controle. A forma como ele lida com a dinâmica familiar, transformando o lar em uma prisão psicológica, desenha seu lado mais tirânico e possessivo. A ausência de outras relações familiares significativas na narrativa reforça seu isolamento e seu foco distorcido no controle de sua parceira.

Embora não explicitamente detalhados como substâncias, seus vícios são de poder, controle e sadismo. Esses são os combustíveis de suas ações. A necessidade de dominar e humilhar é um vício que ele não consegue (ou não quer) controlar, definindo seu caráter predatório. Os segredos de Rubão – seus crimes, suas mentiras e a profundidade de sua perversidade – são componentes essenciais de sua identidade. Eles são a “Acqua Toffana” de sua alma, os venenos que o definem. A descoberta desses segredos pela esposa é o motor da trama e aprofunda a compreensão de quem ele realmente é por trás da fachada. Assim como sua misoginia e agressividade latente são traços de caráter que perpassam todos os outros elementos. A crença na superioridade masculina e a manifestação da raiva e da violência como forma de lidar com frustrações ou exercer controle são marcas indelévels de sua identidade.

Esses elementos não existem isoladamente; eles se articulam organicamente. Sua profissão de policial, por exemplo, lhe dá os meios e a impunidade para exercer seus vícios de poder, que se manifestam em suas relações familiares e são encobertos por seus segredos. A misoginia subjacente justifica seu comportamento abusivo, enquanto sua habilidade em manipular e esconder seus segredos permite que essa identidade complexa e perigosa se desenvolva e opere na impunidade. A identidade de Rubão é a de um predador que veste uma máscara de normalidade e autoridade, cuja complexidade reside no modo como ele distorce e utiliza elementos sociais e pessoais para manter seu domínio, tornando-o uma das personagens mais impactantes da obra.

A análise pela perspectiva de Candido, em *A personagem de ficção*, permite olhar para Rubão não apenas como um indivíduo, mas também como um elemento dentro de um sistema narrativo e social mais amplo. A diversidade de ensaios no livro organizado por Candido oferece um leque de ferramentas conceituais para explorar a complexidade dessa personagem.

Ao considerar as diferentes abordagens presentes na coletânea, constrói-se uma análise multifacetada de Rubão, levando em conta sua tipologia, a composição de sua identidade, sua relação com o leitor, suas dimensões sociais e sua função na trama.

Ao longo desta análise, foi possível a compreensão das múltiplas camadas que compõem a perturbadora figura de Rubão. Longe de ser uma personagem plana, Rubão emerge como um indivíduo complexo e multifacetado, cuja identidade é tecida por suas ações, sua linguagem distorcida e as vozes sociais que ele internaliza e perverte. Pela ótica da psicanálise e do duplo, Rubão revela-se um emaranhado de desejos reprimidos e traumas não elaborados, constantemente projetando seus conflitos internos. Seu “duplo” – seja na vítima que ele idealiza e destrói, ou no alter ego que executa seus impulsos mais sombrios – é a manifestação de um “eu” cindido, eternamente em busca de uma completude que se mostra inalcançável. Essa dinâmica ressalta a universalidade da luta humana contra as próprias sombras, com Rubão servindo como um espelho deformado das profundezas da psique.

Sua linguagem, um tecido espesso de agressividade e assertividade, transita entre o popular e o chulo, como mencionado, indicando uma origem social e um estado emocional à beira da explosão. Ele se expressa predominantemente através de ordens, persuasão e ironia, demonstrando uma patológica necessidade de controle em todas as suas interações. Suas relações, desprovidas de afeto genuíno, são marcadas por conflito e manipulação. Seja com a esposa, que ele sufoca com obsessão e controle, com colegas policiais, onde a hierarquia e a corrupção ditam as regras, ou com criminosos, que ele usa como peões em seus esquemas, Rubão sempre busca a dominação.

A voz narrativa da esposa é a lente crucial por meio da qual o leitor percebe Rubão. A perspectiva em primeira pessoa amplifica o terror e a complexidade da personagem, filtrando suas ações e palavras através dos medos e da crescente percepção da narradora. As ambiguidades e contradições na apresentação de Rubão, acentuadas pela focalização subjetiva, mostram-no como um homem que se esforça para manter uma fachada de normalidade, enquanto suas ações e a percepção da esposa revelam a abissal perversidade por trás da máscara.

A polifonia em Rubão é dissonante. Ele é permeado por vozes de patriarcado, masculinidade tóxica e um discurso de lei e ordem corrompido, que ele distorce para justificar seus abusos. Embora uma “luta de vozes” possa existir em seu interior – um resquício de busca por conexão *versus* a prevalência de seus impulsos sádicos – essa luta é esmagada pela sua necessidade de dominar. Sua identidade é construída por suas ações, falas e pelas

percepções alheias, sendo definida por sua profissão pervertida, relações familiares disfuncionais, vícios de poder e segredos sombrios. Ele é um tipo social (o policial corrupto, o abusador), mas com traços individualizados que o tornam singularmente assustador e memorável.

Rubão, portanto, é a materialização de um mal que não se manifesta apenas em atos explícitos de violência, mas na manipulação psicológica e na subversão de valores sociais. Sua complexidade reside na forma como ele se articula entre o universal do “tipo” e a particularidade do “indivíduo”, tornando-o uma figura literária potente e um estudo de caso inquietante sobre as profundezas da natureza humana. Assim, busca-se a compreensão final que a violência é um veneno lento. O título do livro é explicado em um pensamento da narradora que se encaixa na vingança feminina: “Acqua Toffana não tem cor, não tem cheiro, não tem gosto. É como o meu ódio pelo Rubão. Vai matando aos poucos, sem deixar rastro, até que o coração para. O dele vai parar.” (Melo, 1994, p. 52). Seu ponto de viragem ocorre quando ela está na delegacia. Após relatar os crimes bárbaros que atribui a Rubão, ela revela que sua verdadeira motivação para querer prendê-lo não é o assassinato das mulheres, mas a traição pessoal: “— Muito bem, delegado — eu disse. — Esqueça tudo o que eu disse sobre os crimes e me fale o que eu devo fazer para meter esse canalha na cadeia por adultério.” (Melo, 1994, p. 55).

Por fim, o desfecho de Rubão é selado por sua esposa, com o veneno que dá título ao livro. Ela deixa de ser a vítima passiva e trancada no quarto para se tornar a carrasca silenciosa: “Preparei o café. Duas gotas. Três gotas. Acqua Toffana. O veneno das viúvas. Rubão bebeu tudo. Sorriu para mim. ‘O café está ótimo, querida’. O coração dele vai parar. Sem pressa. Sem sangue. Sem manchete de jornal.” (Melo, 1994, p. 57).

Assim, percebendo Rubão como uma projeção dos impulsos de sua esposa, o desfecho sugere que, ao matá-lo, ela não está apenas se livrando de um marido, mas “resolvendo” sua própria angústia existencial: “Agora o silêncio é meu. Não preciso mais olhar embaixo da cama. Não preciso mais trancar a porta. O assassino está morto, e eu sou a única que sabe disso.” (Melo, 1994, p. 58). Por fim, a narradora termina a sua parte com uma frieza que espelha a do próprio Rubão, mostrando que o “veneno” (a maldade) agora habita nela de forma plena: “Rubão morreu dormindo. O laudo vai dizer: enfarte. O delegado vai dizer: fatalidade. Eu vou dizer: amém.” (Melo, 1994, p. 59).

Na segunda parte do romance, é apresentado ao leitor o escriturário, também não nomeado e narrador dessa seção do livro. O escriturário vai tanto se definir como um sujeito

vingativo quanto sofrer o julgamento moral, entretanto ele mesmo quem vai fazê-lo; o homem é a representação clássica de um psicopata, mas não consegue agir de acordo com seus impulsos. Ele cria planos e mais planos na intenção de matar a vizinha. Aqui vê-se com clareza a representação de um sujeito que é sádico e se excita mediante a violência, mas que, por não a colocar em prática, acredita não o ser. Essa segunda parte termina com o escriturário vendo, nas bancas de jornais, mais uma reportagem sobre o “Estrangulador da Lapa” (aqui, novamente, se observa a interferência da mídia no imaginário popular); com inveja das “habilidades” do assassino em série e sabendo que ainda não o identificaram, o contador decide ir até a polícia e se entregar, deixando sua imagem na história, fato muito comum nas histórias de assassinos em série: alcançar a imortalidade proporcionada pela fama.

A história do escriturário é, em essência, muito simples. Ele é um homem comum com suas paranoias costumeiras, até que um único incidente o muda totalmente:

Sou pontual. Há vinte e cinco anos trabalho no cartório e nunca me atrasei um dia sequer. O elevador chegou. Entrei rápido, e aquela porta sonsa, fechando com preguiça, encrespou minha manhã. Apertei o térreo, e quando estava saindo uma mão me tocou no cotovelo. Odeio isso. Odeio que me toquem com essa mão suja. Era a mulher do sétimo andar (Melo, 1994, p. 58).

É a partir do acontecimento rotineiro que a vida do homem nunca nomeado começa a se transformar. Ele descreve que começa a ter sonhos, nos quais, sem piedade, assassina a vizinha:

Eu estava atrasado. Expliquei o caminho, sem demonstrar a minha irritação. Lerda. [...] Nada, ela não captava. Não é bom andar armado, ela deu azar. Enfiei três balaços no meio da testa para ver se assim ela assimilava melhor as ideias. Eu sempre acordo nesse ponto. São 2h da manhã, acabei de tomar minhas pílulas para dormir. Foi a única maneira que encontrei para evitar estes pesadelos. Há exatamente dois meses eles me perseguem. Às vezes, o final muda. Lembro que na primeira vez eu a estrangulei, e que, mesmo morta, ela conservava aquela expressão idiota. Outra vez, eu a joguei no fosso do elevador. Não sei por que isto está acontecendo comigo (Melo, 1994, p. 58).

Nessa altura da narrativa, o sujeito demonstra ainda não ter muito controle sobre seus desejos de assassinato e principalmente de sua condição enquanto um homem violento, chegando até a afirmar não o ser, se colocando como um “homem de Deus, com esposa e filhos”. Entretanto, seus sonhos se intensificam até o ponto em que ele não consegue mais dormir: a vizinha invade seus sonhos e ele violentamente a mata novamente, mesmo medicado:

Uma noite, porém, algo estranho aconteceu. Tomei a cápsula magnífica, o reservatório encheu-se de água, adormeci. Célia apareceu nadando. [...] Ela nadava da direita para a esquerda, cruzando meu sonho. Tentei acordar, mas os soníferos haviam trancado a porta da realidade. Célia nadava num ritmo inalterável [...]. Segurei sua cabeça dentro da água. Ela não se incomodou. Continuou a bater os pés até perder as forças. Morreu (Melo, 1994, p. 63-64).

É nesse momento que o homem cria consciência de seu “problema”; ele começa a delirar, se separa da esposa, perde o contato com os filhos e é demitido. Depois desses acontecimentos, sua vida passa a ser focada apenas em assassinar Célia, a vizinha que lhe causara todas as desgraças. Sua revelação acontece após um episódio de quase morte, no qual, na tentativa de dormir, o homem toma todos os remédios que consegue encontrar. Ao acordar no hospital, a primeira imagem que vê é a da vizinha. É esse delírio que o coloca na sua nova realidade, até ele se declarar ser um assassino:

Eu estava no hospital, assim amargurado, quando veio a imagem. Uma janela escancarada, um sofá de napa verde-oliva. Célia folheava uma revista. Coloquei o cano do revólver na sua nuca e apertei o gatilho. O cérebro fresco rolou no tapete. Era pequeno, bonito. Chamei a polícia. Tocaram a campainha e eu abri a porta pessoalmente: ela se matou, senhores. Ouvi o barulho, arrombei a porta e a encontrei no chão, o sangue jorrando de sua cabeça. Eles acreditaram. Sou um homem honesto, casado, pai de dois filhos. Braços, pernas, Célia, retalhos, despojos, sangue, punhal. Não sobrou nada. Não senti vertigem, medo ou nojo. Eu gostei. Eu sou um assassino (Melo, 1994, p. 64-65).

A afirmação de ser um assassino surge como uma epifania a partir de um raciocínio lógico; afinal, se ele gosta de cometer um crime brutal, só pode ser um assassino. Há, também, uma mudança radical em seu comportamento: “A decisão de matar a mulher do sétimo andar mudou meu comportamento de forma radical. Fiquei mais calmo, mais equilibrado e, sobretudo, mais seguro” (Melo, 1994, p. 77). O escriturário decide que colocará em prática seu plano de assassinar Célia. Para tanto, ele inicia investigando a vida e a casa da vizinha e, em determinado momento, começa a pensar qual seria o jeito ideal de cometer esse assassinato que, agora, para ele, é uma arte:

Com o tempo descobri coisas terríveis de Célia. O que vou contar agora vai dar a dimensão artística do meu gesto. Uma vez alguém disse que o crime está para os marginais assim como a arte está para nós. Crime é arte. [...] Mas acredito na arte. Estou falando do ato da criação. Eu não entendia nada, mas existia o desejo de matar Célia. Injustificável, mesmo ela sendo obesa. Já disse: eu era um escriturário, cinquenta anos, casa a prestação, estabilidade. Injustificável como a inspiração de um artista. É uma onda

feroz. E o quadro fica pronto. Só depois ele vai entendê-lo, saber o porquê da ideia, é ridículo falar assim, mas é assim que se faz arte (Melo, 1994, p. 68).

É nesse ponto que ele se revela como um sujeito sádico. O escriturário não quer só matar a vizinha que ele odeia, quer que ela sofra:

Eu sempre imaginei que o caminho do projétil num corpo fosse sofrimento. Mas não. A velocidade anula a dor. Fiquei decepcionado ao saber que com os outros tipos de morte se dá o mesmo. Dor é excitabilidade de célula, algo muito subjetivo. O limiar da dor é individual. Fiquei contrariado, queria que Célia sofresse. Para produzir dor é preciso haver violência, tortura. A sensibilidade é superficial. Isso me dificultou o processo. Sou contra qualquer tipo de violência. [...] Faço parte de uma categoria especial de assassino. Morte por afogamento é desesperadora, não dolorosa. Em todas as espécies de sufocação perde-se a consciência. Não servem. Facas. Punhais. Trens. A dor é cutânea. O traumatismo é que dói. Vísceras não têm sensibilidade dolorosa. Coração não dói. Fígado não dói. Estômago não dói. Cérebro não dói. [...] Venenos: ótimo cardápio, muitas opções. Estricnina. Abrina. Aconitina. Não há dor intensa, mas o mal-estar é grande. Pensei em usar *acqua toffana* (cuja fórmula contém arsênio). Morte lenta, dois anos de dores de cabeça, vômitos. A ideia é boa, mas dois anos... é muito tempo. Percebi que dor não poderia ser o critério seletivo do tipo de morte que escolheria para Célia (Melo, 1994, p. 70).

Ao assumir querer que a vizinha sofra, mas não conseguir realizar a tortura, o escriturário se coloca em uma situação de julgamento moral mediante seus desejos sádicos, ao mesmo tempo em que assume que o assassinato é um ato passional e que o crime perfeito é romântico. Ele começa a descobrir um novo sentimento pela vizinha, chegando à conclusão de que eles já possuem um relacionamento: ele quer matar, ela quer morrer; essa espécie de pacto traçado por ele, e no qual acredita fielmente, surge como uma representação de um amor, não erótico, como ele mesmo pontua no decorrer da trama, mas de uma necessidade a ser vivida pelos dois.

A busca pelo crime perfeito ocupa horas da vida do escriturário. Ele passa a frequentar júris populares, na esperança de ter alguma ideia boa, mas rapidamente desiste do seu intento, acreditando que todos os crimes são demasiadamente comuns. Após dias de busca, ele encontra, em uma revista de medicina, a ideia perfeita:

Mata-se muito, a toda hora, no varejo e no atacado. Pelos mesmos motivos, sempre. Os promotores é que transformam essas banalidades em histórias curiosas. [...] Foi num livro de medicina legal que encontrei uma boa maneira de matar Célia. Um legista inglês acreditava que a súbita entrada de água pelas fossas nasais poderia afetar o sistema nervoso, provocando uma perda de consciência imediata. [...] Morte sem violência, sem vestígios. Esse livro me deu grande felicidade. Um dia, o porteiro notaria a ausência de Célia. Interfone. Mais tarde, tocaria a campainha. Chamaria a polícia,

arrombariam a porta. Célia afogada na banheira. Motivo da morte: afogamento acidental (Melo, 1994, p. 71-72).

Após a escolha do modo pelo qual mataria Célia, o escriturário passa a tramar como vai colocar seu plano em prática, até chegar a uma conclusão que ele antes considerava inconcebível: seduzir Célia, para poder entrar em sua casa, colocá-la na banheira e puxar seus pés gordos de repente na tentativa de afogá-la. A ideia de causar sofrimento em Célia se concretiza, quando ele a seduz e a despreza, conforme a narrativa avança. Ocorre uma reviravolta: a vizinha desaparece sem qualquer explicação. Ao notar e sentir falta dela, o escriturário percebe que tem necessidade de Célia, tenta investigar onde ela está, o porquê de sua partida e, pensando que talvez ela queira romper o pacto criado, chega à conclusão do que é a vida: “Pensei no futuro: minha vida sem Célia. Tremores. Vertigens. Sensação de queda. Pode-se viver tranquilamente sem amor, mas não sem ódio” (Melo, 1994, p. 92-93).

Após a volta da vizinha, que simplesmente tinha ido viajar para resolver problemas familiares, o escriturário decide que não há mais tempo a perder e que deve matar Célia imediatamente. Ele lhe propõe um jantar, os dois se encontram, comem e fazem sexo; o homem, então, acredita que pode matá-la e decide chamá-la para um banho de banheira. Tudo está pronto, ele só precisa puxá-la pelos pés, como havia lido e treinado tantas vezes. É nesse momento que o homem congela e percebe que não consegue cometer esse crime, porque não tem o que é necessário:

Tudo o que eu tinha que fazer era puxar Célia pelos pés, de modo que a água entrasse subitamente pelo nariz. Ela perderia a consciência. Aja, seu merda. [...] Ordenei-me: PUXE-A PELOS PÉS. Mãos nulas. Movimento estático. [...] Ódio, eu sentia. Eu sabia, a anestesia geral. [...] UM SIMPLES PUXÃO APENAS. Os médicos concluiriam que Célia sofrera um ataque cardíaco. Inconsciente, ela se afogara. Era simples. [...] Bloqueio de todos os sistemas. Desligo, câmbio. [...] Virei as costas e fui embora. Célia ficou lá. Fui andando pela rua. Sou inversivo. Não havia mais volta. Sou inversivo. Não mataria Célia. Sou inversivo. Não voltaria mais para aquele prédio, aquele apartamento. Sou inversivo. Sou pobre de impulsos. Fracasso com facilidade. Sou inversivo. Sou inversivo. Eles matam, eu morro. Este é o meu trajeto. Parei na banca de jornal para comprar cigarros. Estrangulador da Lapa faz sua sexta vítima [...]. Que coincidência. Eu estava diante de uma delegacia de polícia. Achei que era uma boa oportunidade. Entrei, mandei chamar o delegado. Veio um sujeito gordo, porco, suado. Nunca vi um delegado elegante. “O que foi?”, perguntou pingando. “Vim me apresentar espontaneamente. Eu sou o estrangulador da Lapa” (Melo, 1994, p. 110-111).

Observa-se que o escriturário passou toda a narrativa se apresentando como um sujeito impiedoso, odioso, manipulador, machista; um assassino sádico, que gostaria de infligir

sofrimento em sua vítima. Ao passo que a narrativa se estende, entende-se que esse sujeito, assim como Rubão, seria um “amante do sofrimento”, como definiu Mario Praz (1996): ele vive pela excitação provocada pelo horror. Entretanto, ele se difere de Rubão, ao não conseguir executar seus planos e, assim, busca se apresentar como um assassino já “reconhecido” por sua crueldade, assumindo sua identidade interior no exterior.

A construção da figura do assassino em série, no Brasil, é indissociável da espetacularização promovida pelos meios de comunicação de massa. Como percebido na primeira parte de *Acqua Toffana*, a narradora anônima de Melo não baseia suas suspeitas em evidências empíricas, mas em uma memória saturada por reportagens e programas policiais. Este fenômeno revela o nascimento do “assassino midiático”: uma personagem que existe menos por sua periculosidade real e mais pela sua funcionalidade como produto de entretenimento.

Nessa perspectiva, a mídia atua como uma curadora do pavor social, selecionando elementos que transformam o criminoso em uma figura quase mítica. O uso de alcunhas – como o “Estrangulador da Lapa”, citado por Melo, ou o “Maníaco do Parque”, na realidade factual – serve para conferir uma identidade de marca ao crime. Na literatura policial contemporânea, essa representação é frequentemente utilizada como um contraponto: enquanto a televisão busca o monstro extraordinário e ritualístico (o *serial killer* clássico), autores como Fonseca e Melo denunciam que o verdadeiro perigo reside na banalidade do cotidiano.

Ao se analisar a obsessão da narradora de *Acqua Toffana*, percebe-se que a mídia fornece os “traços” (Chatman, 1978) que o público utiliza para preencher o vazio da realidade. A televisão, além de informar, molda o imaginário coletivo, criando arquétipos que os indivíduos passam a projetar sobre o outro – no caso da obra, a mulher projeta no marido, Rubão, a máscara do assassino midiático. Essa distorção é o que justifica a desconfiança sistemática de José, o “Especialista” de Fonseca, que compreende que, em um mundo dominado pela imagem e pelo espetáculo, o crime é a única arte que garante a imortalidade nos noticiários.

Portanto, o assassino midiático é uma construção de “estilo baixo” que busca o “estilo elevado” (na terminologia de Auerbach) através da notoriedade. Ele é o assassino que deseja ser visto, em oposição direta ao matador profissional fonsequiano, que deseja a invisibilidade. Essa tensão entre a notoriedade do assassino em série e o silêncio do matador de aluguel é o

que define a identidade da narrativa de crime brasileira: uma oscilação constante entre o fetiche importado da mídia estrangeira e a crueldade doméstica das nossas esquinas.

3.2 O seminarista assassino

Em oposição ao ruído e à notoriedade do assassino midiático, Rubem Fonseca apresenta, em *O Seminarista* (2009), a figura do executor silencioso. José, o protagonista, é a personificação da “violência especializada”. Seu epíteto, o “Especialista”, já indica um deslocamento: o crime aqui não é um surto psicopatológico, mas uma profissão que exige rigor, desconfiança e, acima de tudo, o apagamento do “eu”. “Sou conhecido como o Especialista, contratado para serviços específicos. O Despachante diz quem é o freguês, me dá as coordenadas e eu faço o serviço. [...] O bom especialista é aquele que ninguém sabe que existe. O sucesso da minha profissão reside no meu anonimato.” (Fonseca, 2009, p. 07). Se a mídia cria personagens para serem vistos, o seminarista constrói sua trajetória para ser ignorado, embora profissional: “Sempre dou um tiro na cabeça. Com esses coletes novos à prova de bala, aquela técnica de atirar no terceiro botão da camisa para furar o coração pode não funcionar. Um tiro na cabeça é infalível.” (Fonseca, 2009, p. 08).

A erudição de José – seu passado no seminário, o domínio do latim e o gosto pela literatura clássica – serve como uma armadura intelectual que o diferencia do criminoso comum: “O latim tem uma métrica que acalma a alma. Às vezes, esperando o momento certo de puxar o gatilho, recito passagens de Catulo. Isso me mantém focado, limpo.” (Fonseca, 2009, p. 15). Essa característica permite aplicar a teoria de Auerbach (2013) sobre a “seriedade da representação”: Fonseca eleva o matador de aluguel ao nível de um sujeito complexo, cujas motivações não são explicadas por traumas triviais, mas por uma filosofia de sobrevivência amoral. A frase “a desconfiança foi o que me manteve vivo” resume seu *modus operandi*: o crime é uma técnica de preservação em um mundo no qual a traição é a única constante. Conforme discutido no item 2.1, o conceito de clivagem do ego manifesta-se em José de forma quase cirúrgica: enquanto o “Especialista” executa seus alvos com frieza técnica, o “ex-seminarista” busca refúgio na erudição clássica, criando uma distância psíquica necessária entre o homem e o monstro: “Sei que o ódio é um surto de insanidade, como disse Horácio, *Ira furor brevis est*, mas ninguém está livre dele. E o ódio é péssimo para o meu ofício. O matador não pode ter ódio, tem que ter técnica.” (Fonseca, 2009, p. 11).

A análise da personagem sob a lente de Terry Eagleton (2006) e da psicanálise revela que o seminarista opera um deslocamento metonímico do afeto. Ele substitui a conexão humana (que ele tenta recuperar com Kirsten) pela precisão mecânica do tiro. Sua “assinatura” é a ausência de rastros, uma antítese do *serial killer* que deixa marcas para ser decifrado. No entanto, o retorno de seu passado na figura do “Despachante” prova que, na ficção de Fonseca, ninguém se aposenta da violência; o matador é um “ser de papel” (Lima, 1988) preso a uma estrutura narrativa cujo destino é sempre selado pelo sangue.

O ponto de vista em primeira pessoa é a ferramenta que Norman Friedman (2002) descreve como essencial para a imersão: o leitor é convidado a sentar-se à mesa com um assassino culto e pragmático. Essa proximidade faz com que a violência de José pareça “lógica” e até justificável diante da corrupção dos outros. Ao fechar esse item, pretende-se comprovar que o seminarista é o ponto máximo da maturidade do gênero em Fonseca: o assassino não é um monstro externo, mas um técnico que domina as ferramentas de um sistema que ele mesmo ajuda a manter.

Ao adentrar a análise de *O Seminarista*, depara-se com a desconstrução definitiva do arquétipo do assassino psicopatológico. O protagonista, um ex-seminarista que transita com naturalidade entre as declinações latinas e a precisão de um disparo à distância, encarna o que se pode chamar de “assassino técnico”. Diferente do criminoso midiático analisado anteriormente – movido por fetiches ou pelo desejo de notoriedade –, o “Especialista” de Fonseca opera sob a égide do pragmatismo e da eficiência profissional. Nessa obra, o crime é destituído de sua aura mística ou ritualística, para ser apresentado como uma prestação de serviço fria, executada por um homem cuja erudição desafia o estereótipo do matador marginalizado. Fonseca utiliza essa personagem para tensionar os limites da moralidade do leitor: ao oferecer o foco narrativo em primeira pessoa, o autor o obriga a conviver com a racionalidade perturbadora de um homem que vê o extermínio do outro como um problema puramente logístico: "Havia dois homens em mim. O que rezava em latim e o que matava em silêncio. Eles não se davam bem, mas precisavam um do outro para sobreviver." (Fonseca, 2009, p. 32).

Na contramão do que se imagina de um seminarista, o famoso José, conhecido em seu ramo apenas pela alcunha de o “Especialista”, vive uma reviravolta em sua vida após decidir se aposentar. O ex-seminarista e agora matador de aluguel decide que está na hora de se aposentar de seu ofício e para isso seria essencial matar aqueles que sabiam de sua ocupação: seu antigo contratante e sua esposa. Após a decisão, o “Especialista” reassume sua identidade

como José e passa a viver uma vida tranquila até um encontro inesperado com Kirsten, em que acaba se envolvendo novamente com seus ex-companheiros de seminário e da vida criminosa, até descobrir que vários outros conheciam seu não tão secreto trabalho.

A partir disto, busca-se analisar a personagem José pela teoria da psicanálise, focando em suas motivações inconscientes, seus conflitos internos e a possível origem de sua transformação. Primeiramente, faz-se necessário pensar sobre o inconsciente da personagem: José, o “Especialista”, é uma personagem complexa que se move predominantemente sob a influência da pulsão de morte, mas com resquícios sutis da pulsão de vida e intensos desejos reprimidos.

A pulsão de morte (*Thanatos*) é inegavelmente a força motriz dominante no comportamento de José. Sua “especialidade” na eliminação de pessoas não é apenas um trabalho, mas também a manifestação de uma agressividade e uma destrutividade profundas. A frieza com que executa seus “serviços”, a falta de remorso aparente e a objetificação de suas vítimas indicam um desinvestimento libidinal em relação à vida e aos laços sociais. A própria escolha de sua profissão, que envolve a aniquilação do outro, corrobora essa predominância de *Thanatos*.

No entanto, mesmo em uma personagem tão imersa na violência, é possível identificar tênues indícios da pulsão de vida (*Eros*), ainda que distorcidos ou minimizados. Fonseca é mestre em apresentar a complexidade humana, e mesmo as mais brutais personagens raramente são unidimensionais. A pulsão de vida, em seu sentido mais amplo, engloba o desejo de união, de criação, de autopreservação e de busca pelo prazer. Em José, esses resquícios de *Eros* se manifestam de formas muito sutis. Embora a narrativa não se aprofunde extensivamente na infância ou na adolescência de José, a existência de qualquer relação familiar ou afetiva prévia, por mais breve que seja, seria um vestígio de *Eros*. A ausência total de laços ou a ruptura desses laços teria impulsionado o desenvolvimento de sua pulsão de morte. Assim como, quando José mantém algum tipo de lealdade a alguém (um chefe, um colega), ou em algum momento em que ele demonstre um mínimo de consideração por algo que não seja sua tarefa assassina, isso seria interpretado como um eco distante da pulsão de vida. *Eros* também se manifesta na busca por reconhecimento ou por um lugar no mundo, ainda que esse lugar seja o de um assassino profissional. Sua “especialidade” aparece como uma forma distorcida de buscar maestria e eficiência, aspectos que, em um contexto diferente, seriam associados à construção e ao desenvolvimento.

A capacidade de José de se adaptar, planejar e executar suas ações com precisão, mesmo em uma conjuntura de extrema violência, também é vista como uma manifestação da pulsão de vida em sua vertente de autopreservação. Ele busca sobreviver, mesmo que isso implique a morte de outros. A escolha de uma vida atribulada, como a sua, é quase invariavelmente uma escolha distorcida para lidar com traumas, frustrações e desejos não realizados que atuam em seu inconsciente. A psicanálise mostra que o inconsciente é um repositório de memórias, desejos e impulsos que foram reprimidos por serem inaceitáveis para a consciência. Alguns desejos reprimidos ou recalcados atuando em seu inconsciente incluem a necessidade de controle e de poder, como frustrações afetivas e amorosas, traumas de abandono e rejeição, busca por validação e repressão da própria vulnerabilidade.

A violência aparece como um meio de compensar um sentimento de impotência ou vulnerabilidade vivido no passado. O ato de tirar uma vida confere um poder extremo sobre o outro, o que seria uma maneira de reverter experiências traumáticas de desamparo. A incapacidade de estabelecer laços significativos e a perda de pessoas importantes, que teriam levado a uma intensa dor e raiva, foram redirecionadas para a agressão. E a destruição do outro é uma forma inconsciente de punir um mundo que o frustrou afetivamente.

São experiências de abandono e de rejeição, na infância ou na adolescência, que geram um profundo sentimento de desvalorização. A violência torna-se um caminho para buscar uma “identidade” (ainda que negativa) e para expressar a raiva acumulada contra aqueles que o rejeitaram. Embora distorcido, o *status* de “Especialista” o direciona, inconscientemente, a procurar por reconhecimento e validação, os quais lhe foram negados em outros momentos. O sucesso em sua “profissão” seria o que encontrou para se sentir “alguém”. Mesmo em um universo violento, existe uma necessidade de pertencer a um grupo ou sistema, ainda que seja o do crime organizado. Essa busca por um lugar, mesmo sombrio, é uma manifestação de um desejo de afiliação reprimido.

A hipermasculinidade e a “frieza” de José surgem como uma defesa contra a vulnerabilidade e a dor que ele não consegue processar. A violência se converte em uma armadura para evitar o confronto com seus próprios sentimentos de fragilidade. José é um retrato contundente da predominância da pulsão de morte, mas a riqueza da psicanálise permite ao leitor/pesquisador vislumbrar os tênues fios da pulsão de vida e as complexas camadas de desejos reprimidos que moldam sua existência violenta. A narrativa de Fonseca convida o leitor/pesquisador a explorar as profundezas do inconsciente humano, cuja violência, muitas vezes, é um grito distorcido de dor e de anseios não realizados.

Também se faz necessário observar que, na personagem o “Especialista”, as instâncias psíquicas do *id*, do ego e do superego parecem manifestar-se de forma intrincada, com uma clara distorção e subversão das funções esperadas, especialmente em relação ao superego.

O *id* em José parece ter uma força descomunal, manifestando-se na satisfação imediata e irrestrita de impulsos agressivos e destrutivos. A violência não é só um meio para um fim (ganhar dinheiro), mas também parece ser uma fonte de prazer pulsional. A ausência de hesitação, a frieza na execução e a eficiência em suas mortes sugerem que o seu *id* encontra satisfação em aniquilar, sem as amarras da realidade ou da moralidade, seus desejos mais primitivos e inconscientes de poder e controle, originados talvez de traumas profundos, expressos através da agressão.

Já o ego de José é notavelmente adaptado ao seu mundo. É o mediador que lhe permite funcionar eficazmente em sua “profissão”. Sua racionalidade e seu planejamento meticuloso para cada “serviço” são evidências de um ego bem desenvolvido em termos de realismo e de pragmatismo, mas voltado para fins destrutivos. Seu ego não tenta reprimir os impulsos do *id*, mas sim encontrar as formas mais eficientes e seguras de executá-los, racionalizando suas ações como um trabalho ou uma necessidade. Ele lida com a realidade objetiva de seu ambiente violento, calculando riscos e oportunidades, para garantir sua sobrevivência e o sucesso de suas empreitadas. Essa adaptação ao submundo implica uma profunda distorção da função primordial do ego, de proteger o indivíduo e promover seu bem-estar dentro de normas sociais aceitáveis.

O superego de José, por sua vez, parece ter sido severamente danificado, atrofiado ou, mais provavelmente, substituído por uma “moralidade” distorcida própria do submundo. As normas e os valores internalizados na infância (inclusive os religiosos, dado seu passado de “seminarista”) foram aparentemente subvertidos. Em vez de internalizar os preceitos de “não matarás” ou a culpa associada à violência, o superego de José se reestruturou para valorizar a eficiência na eliminação, a lealdade ao grupo criminoso e a ausência de escrúpulos. Ele vive sob um código de conduta que justifica suas ações e desqualifica a vida humana fora de seu círculo, liberando-o da culpa moral tradicional. A ausência de remorso em sua *persona* pública indica que essa “moralidade” do submundo é profundamente internalizada.

Os conflitos entre o *id*, o ego e o superego – que são centrais para a experiência humana – parecem ser minimizados em José, não por uma harmonia saudável, mas por uma sinergia patológica em que o ego serve ao *id* e o superego está a serviço do crime. A aparente ausência de conflitos internos gritantes no homem é um dos aspectos mais perturbadores, o

que sugere que o *id* e o ego operam em consonância com o superego distorcido. Não há uma luta clara entre o desejo de matar e a proibição moral. Pelo contrário, a “moral” do submundo que ele internalizou parece legitimar seus impulsos agressivos, fazendo com que o ego os execute sem entraves. O que seria um conflito paralisante para a maioria, para ele é um fluxo contínuo de ação.

O passado de José como “seminarista” é um ponto crucial, sugerindo que, em algum momento, um superego mais convencional e baseado em valores religiosos foi tentado a se formar. No entanto, a trajetória de José indica que esse superego não conseguiu se sustentar diante de forças internas e/ou externas avassaladoras. Nota-se que o ideal do ego (a imagem de quem se quer ser) ligado à religião foi esmagado por experiências traumáticas ou frustrações; assim como a rigidez e a hipocrisia percebidas na instituição religiosa o levaram a uma completa rejeição desses valores e à formação de um superego reativo. Quanto à repressão de impulsos agressivos na infância, não elaborada adequadamente, leva a uma “explosão” posterior, em que o superego original foi destruído ou sobrepujado.

É improvável que o passado religioso exerça uma influência direta e consciente, no ego e no *id* de José, no presente da narrativa, guiando-o para a bondade ou a culpa. Entretanto, esse passado opera como um fantasma no inconsciente, um superego “recalcado” que, em momentos de extrema pressão ou em sonhos, emergiria como sinais sutis de culpa ou de remorso. A obra de Fonseca raramente oferece redenção fácil ou emoções explícitas. Em José, sinais óbvios de culpa ou remorso são quase inexistentes em sua *persona* consciente. Sua frieza é sua marca registrada. Contudo, em uma análise psicanalítica, busca-se indícios muito discretos, como padrões de comportamento compulsivo – a repetição de atos violentos seja, paradoxalmente, para lidar com a culpa inconsciente, como se ele precisasse se punir ou reafirmar sua “identidade” violenta para não sentir o peso do remorso; isolamento social extremo – embora comum no submundo, o isolamento de José é uma defesa contra o contato com o outro, que despertaria nele sentimentos de empatia ou culpa; e sonhos ou lapsos – em uma análise mais profunda, José apresenta sonhos perturbadores ou lapsos freudianos (atos falhos) que revelam uma angústia subjacente, um resquício do superego original tentando se manifestar, assim como sua obsessão em ser o “Especialista” pode ser um meio de controlar a ansiedade e evitar erros que o levariam a confrontar as consequências morais de seus atos.

A figura de José, em *O Seminarista*, insinua uma psique em que o *id* e o ego operam em uma simbiose letal, enquanto o superego foi brutalmente reconfigurado. O passado

religioso serve como um contraponto sombrio, evidenciando o quão longe a psique humana se desviaria de seus ideais iniciais sob a pressão de traumas e impulsos não resolvidos.

José, o “Especialista”, também emprega uma série de mecanismos de defesa robustos para lidar com a violência inerente à sua vida e com os resquícios de seu passado, especialmente o religioso. Esses mecanismos são cruciais para a manutenção de sua sanidade e funcionalidade em um mundo tão brutal. Um deles é a negação, um dos mecanismos mais proeminentes em José, que parece operar negando profundamente a moralidade de seus atos e das consequências humanas de sua “profissão”. Para ele, as vítimas são meros “alvos” ou “problemas a serem resolvidos”, não indivíduos com vidas, famílias ou futuros. A negação permite que ele ignore a culpa, o sofrimento alheio e qualquer senso de responsabilidade moral. Ele nega a própria natureza hedionda do que faz, transformando-a em uma tarefa técnica e desprovida de emoção.

José também utiliza a racionalização para justificar sua “profissão” como um trabalho ou um serviço necessário. Ele argumenta que está apenas “limpando” o mundo, eliminando pessoas “problemáticas” ou “indesejáveis” para o seu empregador ou para a sociedade (em uma lógica deturpada). Essa racionalização transforma a violência em uma atividade lógica e até mesmo meritória dentro de seu próprio sistema de valores. “É só um negócio”, “alguém precisa fazer”, “eu sou bom nisso” são frases que encapsulam a racionalização, permitindo-lhe manter uma imagem de si mesmo como um profissional competente, e não como um assassino.

A agressividade de José, que provavelmente tem raízes em frustrações e traumas profundos de seu passado, é deslocada para suas vítimas. Em vez de confrontar a fonte original de sua raiva (seja um abandono, uma injustiça, ou a própria rigidez do seminário que ele abandonou), ele direciona essa energia destrutiva para alvos “seguros” e permissíveis dentro de sua “profissão”. As vítimas tornam-se bodes expiatórios para uma fúria acumulada que não se expressa de outra maneira.

A projeção é um mecanismo de defesa frequentemente associado a personalidades como a de José, que projeta sua própria falta de moralidade e agressividade nos outros, vendo o mundo como inerentemente corrupto e violento, o que, por sua vez, justifica suas próprias ações. Ao ver o mal nos outros, se exime da culpa de seu próprio mal. Em um sentido distorcido, considera-se a sua “especialidade” como uma sublimação distorcida de seus impulsos agressivos. A sublimação é um mecanismo de defesa maduro, em que impulsos inaceitáveis são canalizados para atividades socialmente aceitáveis. No caso de José, a energia

destrutiva é canalizada para uma atividade que é “aceitável” dentro de um determinado contexto (o submundo), e ele a executa com maestria e precisão. Embora não seja uma sublimação saudável, ela permite que a energia do *id* seja expressa de forma “produtiva” (em seu próprio contexto), evitando um colapso psíquico.

A formação reativa envolve a adoção de comportamentos opostos aos desejos inconscientes. Para José, isso seria menos provável em sua *persona* consciente, que é consistentemente violenta e fria. No entanto, em camadas muito mais profundas do inconsciente, ou em momentos de extrema fragilidade, especular-se-ia sobre vestígios de uma formação reativa. Por exemplo, sua frieza excessiva e seu calculismo seriam uma defesa extrema contra qualquer traço de empatia ou bondade que possa ter existido em seu passado no seminário. Ele se esforça para ser o oposto do que a moralidade convencional esperaria, como uma reação exagerada a um superego internalizado que ele tentou destruir, sendo importante ressaltar que isso seria uma interpretação mais especulativa e menos evidente na superfície da narrativa.

Esses mecanismos de defesa permitem que José funcione, protegendo seu ego da angústia esmagadora que resultaria de um confronto direto com a realidade de seus atos e com a “moral” que ele abandonou. Eles criam uma barreira psíquica, que o isola da culpa e do remorso, perpetuando seu ciclo de violência.

José, o “Especialista”, também pode ser analisado sob a luz do Complexo de Édipo e suas possíveis influências nas relações familiares e na sua interação com o seminarista. É oportuno assinalar que, sem detalhes explícitos de sua infância na narrativa, as seguintes inferências são baseadas nos efeitos observáveis de sua personalidade. O Complexo de Édipo, em sua essência, descreve as fantasias e os desejos inconscientes de uma criança em relação aos seus pais, e como a resolução (ou a falta dela) molda a personalidade e a formação do superego.

É possível inferir que José teve uma experiência parental que foi, no mínimo, profundamente deficitária ou traumática. Um pai ausente ou com uma autoridade inconsistente impediria uma resolução saudável do Complexo de Édipo. Sem uma figura paterna forte para introduzir a “lei” (a castração simbólica que limita os desejos do *id*), o seu superego teria se desenvolvido de modo precário ou distorcido. Isso explicaria sua dificuldade em internalizar normas sociais e morais. Por outro lado, um pai excessivamente violento ou autoritário teria gerado em José uma identificação com o agressor. Ao invés de reprimir a agressão, ele a internalizou como um tipo de poder e controle, replicando um modelo

aprendido de dominação. O controle brutal que ele exerce seria uma repetição inconsciente de um trauma sofrido, em que o poder se torna a única forma de se sentir seguro ou relevante.

A dinâmica com a figura materna também é crucial. Uma mãe excessivamente controladora ou, ao inverso, emocionalmente distante influencia a capacidade de José de ter vínculos afetivos saudáveis e de lidar com a frustração. É altamente provável que ele tenha sofrido traumas significativos na infância que contribuíram para sua visão de mundo e sua escolha de vida. Esses traumas incluiriam: abandono ou rejeição, abuso (físico, emocional ou sexual) e privação de afeto. Sentimentos intensos de abandono levam à formação de uma personalidade que se defende através da agressão e do isolamento, para evitar a dor de novas perdas. Experiências de abuso fragmentam o ego e distorcem a percepção da realidade, levando à desumanização do outro e à dificuldade em sentir empatia. A violência se torna uma forma de reencenar ou dominar o trauma. E a falta crônica de afeto resulta em um vazio emocional que é preenchido pela busca de poder e de controle, e pela incapacidade de se conectar genuinamente com outras pessoas.

Esses traumas e a dinâmica familiar disfuncional teriam minado a formação de um superego saudável, abrindo espaço para a predominância das pulsões de morte e para a escolha de uma vida de violência como meio distorcido de lidar com a dor e as frustrações inconscientes.

A relação de José com o seminário é um ponto importante para a análise psicanalítica, pois ela ecoa dinâmicas familiares inconscientes e projeções de seu próprio passado. O seminário representa um caminho de vida que José abandonou ou rejeitou drasticamente. Ele vê no seminarista uma representação de um “eu” perdido, uma versão de si mesmo que se ligaria à moralidade, à fé e a um caminho de retidão. Ao corromper ou manipular o seu duplo “seminarista”, está, inconscientemente, destruindo ou dominando essa parte de si mesmo que ele renega, afirmando sua escolha atual de vida e seu afastamento de qualquer vestígio de culpa ou remorso. É matar simbolicamente o passado que o “assombra”.

O seminarista, com sua aura de pureza e moralidade, é percebido por José como uma figura de autoridade moral ou um “pai simbólico” que precisa desafiar, corromper e, finalmente, dominar. Se José teve uma figura paterna fraca ou tirânica, a interação com o “seu eu seminarista” seria uma reencenação inconsciente dessa dinâmica. Corromper a sua pureza subverte a autoridade moral que ele não conseguiu desafiar no passado, ou de se vingar de uma figura de autoridade que o oprimiu.

José também apresenta uma inveja inconsciente pela inocência ou pela “facilidade” da vida moral que o seminário representa, que contrasta com a dureza de sua própria existência. Essa inveja se manifesta como desprezo e um desejo de arrastar seus pensamentos enquanto seminarista para a sua realidade, provando que a moralidade é fraca ou inútil. É como se ele dissesse: “Você não é melhor que eu, e eu vou provar isso”. Em suma, a relação de José com o seminário é um palco de suas dinâmicas psíquicas mais profundas se manifestar. Seu outro “eu” não é apenas um alvo, mas também um símbolo complexo que ressoa com os ecos de um passado familiar traumático e as lutas internas de um especialista em aniquilação.

A transformação de José, de seminarista a especialista em eliminação de pessoas, é de fato o núcleo da análise psicanalítica de sua personagem, representando uma das facetas mais intrigantes da obra. Essa mudança radical na psique sugere uma série de fatores complexos. A psique não se transforma tão drasticamente sem catalisadores poderosos. No caso de José, infere-se uma combinação de desilusão com a fé e a instituição religiosa: a vida no seminário é pautada por ideais de pureza, moralidade e renúncia. A quebra desses ideais, seja pela percepção de hipocrisia, pela corrupção dentro da instituição, ou pela incapacidade da fé em fornecer respostas ou consolo diante de suas próprias dores e conflitos internos, pode ter sido um golpe devastador. Essa desilusão teria gerado um vazio existencial e um profundo sentimento de traição, resultando em uma rejeição amarga de tudo que a fé representava.

Provavelmente José já carregava traumas da infância ou da adolescência (como discutido anteriormente: abandono, abuso, negligência), que o levaram ao seminário em busca de refúgio, propósito ou redenção. Quando a fé falha em “curar” ou integrar esses traumas, a psique regride a modos de funcionamento mais primitivos e destrutivos. O seminário seria um dique que, uma vez rompido, liberou pulsões violentas antes contidas. Assim, a transição do ambiente protegido do seminário para a realidade crua do mundo teria causado um choque para José. Encontros com a violência urbana, a injustiça ou a percepção da fragilidade da moralidade convencional catalisou sua mudança, assim como ter testemunhado ou sido vítima de eventos que o fizeram questionar a eficácia da bondade ou da não-violência, levando-o a concluir que a única forma de sobreviver ou prosperar é através da força bruta.

Após a desilusão, José encontra novas figuras de autoridade ou modelos de identificação no submundo. Seus primeiros contatos com o crime organizado, com indivíduos que operavam fora da lei e exerciam poder através da violência, teriam apresentado uma nova estrutura de valores e um caminho para a autoafirmação que a fé não pôde proporcionar. Ele internalizou esses “objetos maus” como guias e ideais para seu ego.

Por fim, então, surge a internalização de um “objeto mau”. Este conceito, ligado à teoria das relações objetais, indica que, devido a experiências de frustração ou trauma nas relações precoces (com os pais, por exemplo), a criança internaliza uma representação mental de um objeto (pessoa) que é percebido como “mau” ou destrutivo. Essa internalização levou José a desenvolver uma imagem interna de si mesmo como alguém capaz de maldade ou destinado a ser violento. O seminário serviu como uma tentativa de fugir dessa internalização, mas, ao falhar, ele se entregou a ela, fazendo dessa “maldade” sua própria identidade.

A vida religiosa impõe renúncias e submissão à vontade divina e às regras institucionais. José sentiu-se impotente ou subjugado nesse ambiente, enquanto a violência oferece um senso de poder imediato e tangível, uma capacidade de controlar a vida e a morte de outros. Essa é uma compensação para um sentimento arraigado de impotência que teria vindo de seu passado ou da frustração de seus anseios no seminário. Lugar em que José seria “mais um” em um grupo que busca a santidade enquanto que, no submundo, ele se torna o “Especialista”, uma figura única e temida. A eficiência em suas mortes se torna sua forma de se destacar, de ser reconhecido e de construir uma identidade. É uma autoafirmação baseada na aniquilação e no medo que ele inspira. A perfeição em seu ofício, por mais macabro que seja, confere-lhe um senso de competência e valor que talvez nunca tenha encontrado na vida convencional ou religiosa.

A violência também aparece como uma tentativa desesperada de impor ordem e controle sobre um caos interno de emoções e impulsos não processados. Ao controlar a vida de outros, ele tenta, inconscientemente, controlar as partes incontroláveis de sua própria psique. A fé muitas vezes exige vulnerabilidade, humildade e dependência de uma força maior. A adesão à imposição da força é o oposto: exige autossuficiência extrema, dureza e a rejeição de qualquer fraqueza. José, ao se tornar um assassino, constrói uma armadura psíquica contra a vulnerabilidade que ele teria experimentado ou temido na vida religiosa.

Em essência, a sua jornada do altar para o submundo é uma trágica saga de um indivíduo que, diante de desilusões e traumas não resolvidos, encontrou na brutalidade do cotidiano um substituto perverso para o propósito, o poder e a identidade que a vida e a fé não puderam lhe oferecer.

A vertente da psicanálise do duplo psicológico, usada para analisar José, é importante neste momento, considerando a temática da obra e a transformação radical do protagonista. Conforme discutido anteriormente, a teoria do duplo psicológico assume a ideia de que uma

personagem teria um “duplo” que representa aspectos reprimidos, sombrios, ou até mesmo um potencial não realizado de sua própria psique.

José, o ex-seminarista se tornou um assassino profissional, o duplo sombrio, a versão corrompida e perversa do protagonista (o seminarista). Ele representa o potencial para a maldade e a violência que existe dentro de um indivíduo, especialmente quando confrontado com traumas ou decepções. Assim, José personifica um caminho que o seminarista talvez quisesse ter tomado ou teme tomar. Sua frieza e profissionalismo contrastam com a formação religiosa do seminarista, representando uma negação dos valores que ele inicialmente abraçava. A violência e a desumanização que exibe seria uma manifestação extrema de raiva, frustração ou desejos reprimidos que o seminarista vem lutando para controlar.

Na psicologia junguiana, a sombra representa os aspectos obscuros e inconscientes da personalidade. José se colocaria como a projeção da “sombra” do seminarista, encarnando a agressividade, a frieza e a falta de remorso que o protagonista talvez tema possuir. José representa uma manifestação do “*id*” do seminarista, a parte mais primitiva e pulsional da psique, quebrando as barreiras do ego e do superego.

A figura de José serve como um aviso para o seminarista, mostrando as consequências de uma possível perda de fé, de uma decepção profunda ou de uma entrega à violência. Ele representa um futuro sombrio que o protagonista precisa evitar. José, o ex-seminarista, personifica a perda completa da inocência e a adesão a um mundo de brutalidade. Ele é o que o seminarista se tornaria ao sucumbir às forças negativas que o cercam.

A análise sob a lente do duplo psicológico nos convida a examinar a relação entre o especialista e o seminarista como um espelhamento distorcido. O passado como seminarista cria um elo perturbador entre as duas versões da personagem. José representa o que acontece quando essa formação é completamente subvertida. Sua frieza e imposição metódica contrastam fortemente com a vocação religiosa do seminarista, evidenciando a polarização de seus caminhos. José se torna uma representação simbólica de um conflito interno ou de um perigo latente para o protagonista.

Ao analisar José como um duplo psicológico do seminarista, é possível aprofundar a compreensão das tensões morais e psicológicas presentes na obra de Fonseca. A figura do especialista se torna mais do que um simples assassino; ele se configura como um espelho sombrio, refletindo as possibilidades mais obscuras da alma humana e os perigos da perda da fé e da entrega à atos de selvageria. O fato de ser um matador de aluguel, mas ao mesmo

tempo demonstrar aversão a maus tratos contra mulheres e animais, complexifica a personagem e abre novas avenidas de interpretação.

Essa característica impede que José seja visto como um duplo puramente sombrio e unidimensional do seminarista. Em vez disso, ele se torna um duplo mais fragmentado, revelando que, mesmo em um indivíduo imerso na violência, ainda existem resquícios de empatia ou códigos morais específicos. Se o especialista é a “sombra” do seminarista, essa aversão à violência contra certos grupos sugere que essa sombra não é monolítica, mas contém contradições e limites. Isso indicaria que mesmo o potencial para a maldade tem suas fronteiras internas.

Essa contradição evidencia um conflito intrapsíquico ainda mais profundo. Por que a violência seletiva? Porque estaria ligado a traumas específicos, identificações inconscientes ou mecanismos de defesa complexos. haveria uma tentativa de compensar a violência que ele pratica em outras áreas, estabelecendo limites morais em relação a grupos mais vulneráveis. O superego, embora danificado, ainda consegue exercer influência em áreas específicas.

A aversão de José a que mulheres e animais sejam vítimas é um elemento crucial que enriquece a análise da personagem por qualquer teoria. Pela teoria do duplo psicológico, José se torna um duplo mais fragmentado e menos puramente sombrio. Pelas outras teorias, essa contradição expõe camadas mais profundas de sua psique, de seu discurso, de suas interações e da relação que o leitor estabelece com ele. Essa seletividade moral levanta questões importantes sobre a natureza da maldade, a possibilidade de coexistência de diferentes códigos morais dentro de um mesmo indivíduo e a complexidade da psique humana.

Além da análise sob a luz da psicanálise, é possível analisar José utilizando a teoria da personagem já explorada. A complexidade das personagens de Fonseca e a forma como ele trabalha a violência e as tensões sociais se encaixam bem com as perspectivas mencionadas. A análise da linguagem e do discurso de José, o “Especialista”, é fundamental para compreender as camadas mais profundas de sua psique e como ele se posiciona no mundo. Sua escolha de expressão não é apenas um reflexo de sua “profissão”, mas também uma armadura psicológica.

José se expressa predominantemente refletindo sua “especialidade”: técnica, fria e objetiva. Ele utiliza uma linguagem que desumaniza suas vítimas e transforma suas ações em um procedimento, um “serviço”. Termos como “eliminação”, “problema a ser resolvido”, “alvo” são comuns, esvaziando o ato de matar de seu significado moral e emocional. Essa linguagem é um mecanismo de defesa poderoso, permitindo-lhe operar sem o peso da culpa

ou do remorso. No entanto, em obras de Fonseca, raramente uma personagem é monolítica. Embora a frieza seja sua característica mais marcante, acontecem momentos sutis em que sua fala expõe outras camadas.

Uma destas camadas é o cinismo. Sua objetividade vem carregada de um cinismo mordaz em relação à vida, à moralidade ou às instituições, incluindo a religião que ele abandonou. Seria um reflexo de sua desilusão e da visão de mundo árida que ele internalizou. Ele usa um tom irônico ao se referir a conceitos como “justiça” ou “dignidade”, dando mostras de sua percepção deturpada.

Embora difícil de detectar, a persistência e a dedicação à sua “especialidade” podem, paradoxalmente, esconder uma frustração mais profunda. A busca pela “perfeição” em um ato tão destrutivo seria um meio de canalizar uma energia que, de outra forma, se manifesta como angústia ou desespero diante da falta de propósito. Essa frustração raramente seria expressa diretamente, mas transpareceria em um tom de voz áspero ou em impaciência.

Os atos de fala de José revelam sua relação com o poder e sua visão de mundo; ele frequentemente instrui e ordena seus subordinados ou colegas, evidenciando sua posição de autoridade e controle. Sua linguagem é direta e imperativa, não deixando margem para questionamentos. Isso reflete seu domínio sobre as situações e as pessoas ao seu redor. José se deleita em descrever seus métodos com uma precisão cirúrgica. Isso, além de informar, demonstra sua maestria, sua racionalidade e sua falta de emoção no processo. Ao detalhar a técnica da morte, ele a transforma em um ato despersonalizado e quase científico.

Embora não precise ameaçar constantemente, a própria presença de José e o conhecimento de sua reputação atuam como uma ameaça implícita. Quando ele fala, suas palavras têm o peso da violência iminente. A ameaça explícita seria usada em momentos estratégicos para impor sua vontade ou garantir a obediência. Ele relata os eventos desapaixonada, como um observador externo, mesmo quando é o executor. Isso reforça sua objetividade e a negação de qualquer implicação moral. Esses atos de fala consolidam sua imagem de “Especialista” e reforçam sua crença de que a realidade é uma questão de eficiência e poder, não de moralidade.

José é atravessado por discursos que moldam sua identidade e sua percepção do mundo. O discurso da violência profissionalizada é o discurso dominante, não é um ato impulsivo, mas uma profissão, com regras, hierarquia e objetivos. Ele adere a essa narrativa que transforma a ilegalidade em um “negócio” e o assassinato em uma “solução”. Sua linguagem e métodos são impregnados pelo discurso da eficiência, da precisão e do controle.

A morte se torna um problema de engenharia ou logística a ser resolvido com a máxima competência. Isso serve para despersonalizar o ato e distanciar o executor das implicações emocionais.

Essencial para sua operação, o discurso de desumanização da vítima reduz a pessoa a ser eliminada a um objeto, um obstáculo, um problema. A vítima perde sua individualidade, sua humanidade e seu direito à vida, facilitando a execução sem culpa. Embora não verbalizado diretamente, sua vida e suas ações ecoam a crença de que o mundo é um lugar cruel e apenas os mais fortes (e dispostos a usar a violência) sobrevivem e prosperam. José parece ter internalizado esses discursos a ponto de se identificar completamente com sua função. Sua identidade de “Especialista” é mais do que um título; é uma parte intrínseca de seu ser, uma máscara que se fundiu à sua pele. A frieza é tanto uma pose quanto uma manifestação de um *self* que foi moldado e endurecido por esses discursos.

Tendo isto em vista, a tensão entre os discursos da execução profissionalizada e os possíveis resquícios de sua formação religiosa é um dos pontos mais dramáticos e sutis da personagem. Essa tensão raramente se manifesta como um conflito aberto ou culpa explícita, mas operaria de formas mais veladas, como o abandono da fé teria deixado um vazio existencial que a truculência tenta preencher, mas não consegue. A frieza viria como um meio de reprimir a angústia desse vazio, uma incapacidade de conciliar o que ele se tornou com o que ele teria se tornado.

Sua busca incessante pela “perfeição” e pela eficiência máxima em seus atos se apresenta, paradoxalmente, como uma postura inconsciente de penitência ou autopunição. Como se ele precisasse ser o “melhor” no mal, para expiar a culpa de ter abandonado o bem. Conforme já mencionado, a obra não oferece redenção fácil para José, o que sugere que a tensão entre os discursos é irresolúvel para ele. Os resquícios religiosos, se existirem, são dolorosos demais para serem confrontados, e são mantidos a distância por sua armadura de violência e objetividade. A linguagem e o discurso de José são a fachada de um homem que construiu sua identidade sobre a negação de seu passado e a internalização de uma moralidade pervertida, em que a sua imposição é a única verdade e o poder, a única religião.

Outro ponto que merece destaque é a voz narrativa da obra. O narrador de Fonseca geralmente adota uma postura que privilegia a descrição direta e concisa, focada nos fatos observáveis: a aparência física de José, seus gestos, suas ações e, especialmente, seus métodos de trabalho. A descrição é pragmática e despojada de sentimentalismo, espelhando a própria

persona da personagem. Essa objetividade inicial serve para estabelecer José como uma figura eficiente e calculista, alguém que existe para “resolver problemas”.

No entanto, essa objetividade não é absoluta. O narrador de Fonseca é mestre em sugerir a psicologia sem necessariamente explicitar. Ele faz isso através de detalhes sobre a rotina de José, suas preferências, ou a forma como ele interage (ou não) com o mundo ao seu redor. Esses detalhes funcionam como pistas para seu universo interno. Por exemplo, a descrição minuciosa de seus preparativos para um “trabalho” pode não ser apenas técnica, mas também um indicativo de seu rigor obsessivo e da ritualização da violência.

Assim, o mais importante torna-se o “ato”; ao invés de dizer que José é frio, o narrador mostra sua frieza através de suas ações e reações. A ausência de tremores, a voz inalterada, o olhar vazio após um assassinato – todos são elementos narrativos que constroem sua psicologia sem uma análise explícita. A narrativa se concentra nos resultados da ação de José e no impacto em outras personagens, o que, por contraste, realça a indiferença do “Especialista”, detalhando também sua psicologia.

O narrador de Fonseca, em geral, mantém uma distância considerável e um tom mais objetivo, abstendo-se de julgamentos morais explícitos sobre José. Essa estratégia é uma marca registrada do autor e tem vários propósitos. A ausência de julgamento moral pelo narrador ecoa a própria amoralidade do mundo em que José opera, o que faz da violência um dado e obrigando a ética ser flexível. O interesse principal do narrador pode não ser a moralidade de José, mas a existência de um ser humano que escolheu ou foi compelido a operar nesse extremo, e as implicações dessa escolha. Embora o narrador não emita sentenças morais diretas, muitas vezes, ele emprega uma linguagem que, indiretamente, evoca o horror ou a estranheza da situação, sutilmente guiando a percepção do leitor.

Como uma pessoa complexa e não unidimensional, é possível encontrar ambiguidades e contradições em como José é apresentado, e elas são cruciais para a profundidade da personagem. A frieza profissional é a característica dominante, mas a própria existência de seu passado como seminarista é uma contradição intrínseca. Isso sugere que a frieza é uma construção, uma defesa adquirida, e não uma característica inata. A narrativa ocasionalmente alude a essa “antiga vida” como um resquício, mesmo que José se esforce para apagá-la. Sua eficiência e objetividade são impecáveis, mas essa “perfeição” em um trabalho tão hediondo pode ser vista como uma manifestação extrema de um conflito interno. É como se ele precisasse ser o melhor em atividade para justificar a si mesmo sua escolha, ou para reprimir qualquer vestígio de seu “eu” anterior.

José se mistura na multidão, não parecendo um monstro. Essa ambiguidade entre sua aparência “normal” e sua função brutal é um tema recorrente em Fonseca, questionando as aparências e a natureza do mal. A arte do narrador, em *O Seminarista*, reside precisamente nessa capacidade de apresentar uma personagem aparentemente unidimensional (o “Especialista”) e, ao mesmo tempo, deixar entrever as múltiplas camadas de um passado complexo e de uma psique em conflito, mesmo que esse conflito seja rigidamente contido e raramente exploda em emoções visíveis.

Assim, ao aplicar a teoria da personagem, a análise de José se aprofunda na intrincada relação entre sua linguagem, suas interações, o contexto social e a participação ativa do leitor na construção de uma personagem marcada por um passado religioso e um presente de violência. Essa abordagem permite uma compreensão mais rica e complexa da figura do “Especialista” na obra de Fonseca.

É possível analisar José pela perspectiva da teoria presente em *A personagem de ficção*, livro organizado por Antonio Candido, explorando as diversas facetas que a coletânea oferece para a compreensão da figura ficcional. Considerando a maestria de Fonseca em criar personagens complexas e moralmente ambíguas, José certamente não será uma figura unidimensional. A análise pela perspectiva de Candido traz/expõe diversos pontos importantes para a compreensão da obra.

Dentre essas, a tensão entre o passado religioso e o presente violento o distancia de um simples “tipo” do assassino; a justaposição de sua antiga vida com a atual cria uma identidade marcada pela ruptura e pela possível perda de valores. José também pode ser interpretado como um produto de uma sociedade que falhou em proteger seus indivíduos, levando-os a caminhos extremos. Sua existência como o “Especialista” serve como um contraponto chocante ao idealismo e à formação religiosa do seminarista, levantando questões sobre a fé, a moralidade e a natureza do mal.

Ao aplicar a teoria de Antonio Candido, a análise de José se aprofunda na exploração de sua tipologia complexa, na construção de uma identidade marcada por um passado contrastante, na relação desafiadora que estabelece com o leitor, em suas possíveis dimensões sociais e em sua função crucial dentro da narrativa de *O Seminarista*. A riqueza de erudiperspectivas em *A personagem de ficção* oferece um valioso conjunto de ferramentas para desvendar a profundidade dessa personagem. José deixa de ser um tipo unidimensional (o matador frio) e ganha traços de individualidade. Essa seletividade moral o torna mais

humano e complexo, desafiando as categorias fáceis, enquanto a relação do leitor com ele se torna mais ambígua, gerando um julgamento moral mais elaborado.

A jornada de José deve ser considerada uma descida perigosa à perversão das pulsões e das instâncias psíquicas. Seu *id*, antes talvez contido por ideais religiosos, irrompeu com força avassaladora, encontrando no assassinato não só um meio de vida, mas também uma fonte de satisfação pulsional. O ego, adaptável ao extremo, tornou-se o eficiente artífice de sua destruição, enquanto o superego, outrora moldado pela moral cristã, foi substituído por um código de conduta cuja eficiência e poder são as únicas virtudes. A linguagem de José – técnica, objetiva e desprovida de qualquer humanidade – é o reflexo desse novo credo: a violência como dogma, a expertise na morte como a mais alta virtude. Nenhuma confissão de culpa, nenhuma lágrima. A aparente ausência de conflito interno é, em si, o testemunho mais eloquente de uma alma que, ao invés de enfrentar seus traumas e frustrações, encontrou na aniquilação do outro uma forma distorcida de autoafirmação e controle, transformando-se na representação máxima do homem que se fez deus de sua própria escuridão.

Em última análise, o protagonista de Fonseca subverte a imagem do criminoso bárbaro ao personificar uma espécie de “aristocracia do extermínio”. O seminarista não é uma vítima do meio, mas um mestre de seu ofício, que utiliza a erudição clássica como um anteparo para a amoralidade de suas ações. Nele, a violência é filtrada pela técnica e pelo distanciamento intelectual, consolidando a figura do matador de aluguel como um agente sofisticado da engrenagem social urbana. "Eu não sou uma vítima da sociedade. Escolhi este caminho porque sou bom nele. A liberdade é um revólver carregado e o dedo no gatilho." (Fonseca, 2009, p. 45). Entretanto, se em Fonseca o crime é uma escolha pragmática de um sujeito soberano, na obra de Patrícia Melo encontraremos o reverso dessa moeda. Ao se encerrar a análise do “Especialista”, abre-se espaço para investigar o percurso de Máiquel: um homem comum que, longe da sofisticação latina, é tragado por esse mundo por meio do acaso, transformando-se de cidadão anônimo em justiceiro periférico sob a pressão de uma sociedade que clama por sangue.

3.3 Máiquel, o Matador

Se em Fonseca o matador é um intelectual da precisão, em *O Matador*, de Melo, o leitor se depara com a gênese da violência por meio da banalidade e do acaso. Máiquel, o protagonista, inicia sua trajetória não por uma vocação sombria ou treinamento rigoroso, mas

por uma sucessão de eventos triviais: uma aposta perdida, um dente feio e a ridicularização pública. A frase citada pela autora – “aquela tinta tingiu algo a mais dentro de mim” – simboliza a mutação de sua identidade. Aqui, a *mimesis* de Auerbach manifesta-se em sua forma mais crua: o cotidiano da periferia assume a gravidade da tragédia à medida que a trajetória do jovem comum é interrompida por uma engrenagem de morte.

A análise da ascensão de Máiquel revela uma sociopatologia brasileira que Melo desenvolve com maestria. Ao eliminar Suél, um criminoso local, o protagonista não é punido, mas legitimado. Ele se torna o “justiceiro”, uma figura que, embora opere fora da lei, encarna o desejo de ordem de uma comunidade negligenciada. A “empresa” de matador de aluguel que ele funda é a institucionalização do extermínio sob a justificativa moral de matar apenas “quem merece”. Sob a ótica de Candido, Máiquel é o “tipo social” da masculinidade acuada que encontra no gatilho o reconhecimento e o status de “cidadão honorário” que a sociedade civil lhe negou.

Diferente do seminarista, que busca a invisibilidade, Máiquel é uma construção da pressão do olhar alheio. Sua narrativa em primeira pessoa, discutida através de Friedman, é marcada por uma perplexidade latente. O leitor acompanha um narrador que, muitas vezes, parece não ter pleno controle sobre a própria monstruosidade, sendo levado pela correnteza dos eventos e pelo apoio de uma opinião pública sedenta por sangue. O Matador de Melo é, portanto, um subproduto do meio: ele é o “ser de papel” de Lima que ganha tridimensionalidade ao expor a hipocrisia de uma elite e de uma força policial que terceirizam a execução para as mãos de um jovem da periferia.

A queda de Máiquel – o erro que vitima um inocente e o transforma de herói em foragido – encerra o ciclo de sua desumanização. Ao final de *O Matador*, Melo entrega ao leitor uma visão desoladora: a violência no Brasil não é um espetáculo de *serial killer* de cinema (como o Estrangulador de *Acqua Toffana*), mas uma ferramenta de ascensão e queda social. Máiquel não é um mestre de seu destino, como José; ele é a vítima e o carrasco de um sistema que só o aceita enquanto for útil ao “bom cidadão”.

Assim, a trajetória de Máiquel é o estudo de uma metamorfose impulsionada pelo meio social. Ele não é um predador ritualístico, mas um sujeito que descobre, na violência, o prestígio e o reconhecimento em uma periferia urbana negligenciada pelo Estado. Nesta seção, analisar-se-á como Melo constrói a figura do “matador justiceiro” – aquele que, embora seja um criminoso aos olhos da lei, passa a ser visto como um herói local pela

comunidade que anseia por ordem, evidenciando como a literatura brasileira desloca a figura do assassino da psicopatologia individual para a sociopatologia coletiva.

Máiquel é o famoso matador justiceiro, herói da sociedade brasileira que mata “apenas quem merece”. A história do matador começa com uma aposta inocente em que o perdedor teria que pintar seu cabelo. Ao tingir o cabelo, Máiquel sente uma mudança interior e transforma sua personalidade: "Aquele tinta tingiu algo a mais dentro de mim. Não era só o cabelo. Era como se eu tivesse virado outra pessoa, uma pessoa que não levava desaforo para casa." (Melo, 2003, p.14). Não aceitando desaforos por seu novo estilo, acaba se envolvendo em uma confusão com Suél, bandido conhecido do bairro, e, ao desafiá-lo para um duelo, acaba o assassinando: : "O Suél começou a rir. Todo mundo rindo. Eu ali, com aquele dente podre e o cabelo cor de gema, e ele me chamando de veado. Foi ali que o Máiquel de antes morreu." (Melo, 2003, p.18) O que soaria como um problema para a vida do menino se transforma em uma oportunidade quando seu ato é abraçado e autorizado pela comunidade, levando-o a uma nova “carreira”: Máiquel se torna um assassino por contrato, abrindo até uma empresa, com a premissa de matar apenas bandidos.

Mais do que um simples matador de aluguel, ao contar a história de Máiquel, Melo mergulha em um submundo de violência, marginalidade e sobrevivência por meio de uma trama crua e direta, acompanhando a trajetória de Máiquel, o matador. O ritmo da narrativa é ágil e frenético, refletindo a vida nas ruas e a urgência da sobrevivência. A autora não poupa o leitor da violência explícita, mas a utiliza de forma funcional à narrativa, expondo a brutalidade do cotidiano das personagens. A trama, embora centrada em um assassino, evita a romantização da guerra urbana, apresentando suas consequências seca e realista.

Máiquel, o matador, o protagonista, é uma personagem complexa e paradoxal. Ele é um assassino, mas também um sobrevivente em um ambiente hostil. A narrativa força confrontar a “ética” da marginalidade, que torna atitudes violentas, por vezes, em uma ferramenta de poder e sobrevivência. Melo explora as motivações de Máiquel, que vão além da simples maldade, muitas vezes ligadas à necessidade, à lealdade a um código de conduta próprio e à busca por reconhecimento em um mundo à parte da sociedade formal. A ambientação em uma favela do Rio de Janeiro é fundamental para a atmosfera da obra. Melo utiliza uma linguagem crua, gírias e expressões populares que imergem o leitor nesse universo marginalizado. A descrição dos espaços físicos, decadentes e violentos, contribui para a sensação de opressão e para a compreensão das condições de vida das personagens. A

linguagem não é apenas um recurso estilístico, mas também um elemento que reforça a identidade e a realidade social dos indivíduos retratados.

O Matador aborda diversas temáticas relevantes; evidenciando a brutalidade da violência nas favelas, a lógica do crime organizado e a fragilidade da vida em um contexto de exclusão social, lançando um olhar sobre a vida à margem da sociedade, as dificuldades de ascensão social e a ausência de oportunidades que levam muitos jovens ao caminho do crime. A dinâmica de poder dentro da favela, a figura do “chefe” e a hierarquia do crime são elementos centrais da trama, mostrando como o poder se estabelece e se mantém em um ambiente sem a presença efetiva do Estado.

Neste meio, Máiquel busca uma identidade e um senso de pertencimento dentro do grupo criminoso: "Ninguém chamou a polícia. O pessoal passava e me dava tapinha nas costas. 'Limpou a área, Máiquel'. 'Aquele ali não faz mais falta'. Eu era o herói do bairro." (Melo, 2003, p.32). A lealdade ao “chefe” e o reconhecimento dentro da hierarquia do crime se tornam meios de construir uma identidade em um mundo no qual ele é invisível para a sociedade formal. A narrativa questiona a natureza da moralidade em um contexto de extrema desigualdade. As noções de certo e errado se tornam fluidas e contextuais, desafiando as normas sociais estabelecidas: “Montamos a empresa. Proteção particular. Mas o serviço era um só: apagar quem estivesse incomodando os comerciantes. A gente não matava gente, a gente limpava o lixo.” (Melo, 2003, p. 55)

O Matador é interpretado como um retrato cru e realista da violência urbana, como uma crítica à exclusão social e à falta de oportunidades, ou como uma exploração da complexidade da natureza humana em um ambiente extremo. A figura de Máiquel, apesar de ser um assassino, não é apresentada como unidimensional, o que convida o leitor a uma reflexão sobre as causas da violência e a humanidade por trás do crime.

Melo demonstra em *O Matador* sua habilidade em construir narrativas tensas e imersivas, com personagens complexas e em situações-limite. Sua escrita direta e sem rodeios contribui para o impacto de seu texto, confrontando o leitor com uma realidade, não raras vezes, ignorada ou romantizada. É forte e perturbadora, oferecendo um olhar visceral sobre a violência e a marginalidade no Brasil. Através da trajetória de Máiquel, Melo levanta reflexões sobre as complexas relações de poder, a busca por identidade e a tênue linha entre a sobrevivência e a criminalidade em um contexto de exclusão social.

As relações de Máiquel são cruciais para entendermos sua motivação, seu código de conduta e sua busca por pertencimento. A primeira relação observada é entre ele e o chefe. A

relação do protagonista com a figura de autoridade dentro da hierarquia do crime é fundamental. O “chefe” representa poder, proteção (dentro daquele contexto) e a fonte de trabalho (os “serviços”). A lealdade a essa figura é um dos pilares de seu mundo. Essa proximidade envolve admiração, medo e uma busca por reconhecimento e ascensão dentro da organização criminosa. Máiquel vê no “chefe” um modelo de sucesso dentro daquele universo, alguém que conseguiu sobreviver e prosperar. Essa relação também é marcada por uma dinâmica de exploração, na qual é apenas uma ferramenta a serviço dos interesses do líder.

Quanto às relações com outros membros do grupo criminoso, estas variam entre a camaradagem superficial e a competição pela hierarquia. Há uma necessidade de confiança mútua para a execução dos “serviços”, mas também uma constante avaliação de poder e lealdade. Essas relações são marcadas pela violência como resolução de conflitos internos e pela necessidade de demonstrar força e impiedade que levam Máiquel a um novo tipo de relação: a estabelecida com suas vítimas: tal relação é, por definição, a mais brutal e desumanizadora. O narrador mostra como ele lida com o ato de tirar uma vida. Ele o vê como um trabalho frio e necessário, mesmo quando há algum nível de conflito interno, mesmo que mínimo. A representação das vítimas também serve para humanizar aqueles que são alvo da violência, contrastando com a frieza do matador.

Outra relação importante na narrativa é a de Máiquel com as mulheres; ela é, antes de tudo, marcada por extremos e pela objetificação. Sua profissão de matador de aluguel o insere em um universo em que a vida humana tem pouco valor, e essa desvalorização se estende às suas interações afetivas e sexuais. As mulheres que cruzam seu caminho são frequentemente vistas como meios para satisfazer seus desejos mais primários – sexo, dinheiro, *status* – ou como alvos de sua brutalidade.

Um exemplo contundente é o tratamento dado às suas amantes ou prostitutas. Essas relações são efêmeras, superficiais e, por vezes, violentas, evidenciando a incapacidade de Máiquel de estabelecer laços emocionais genuínos. Ele as consome e descarta, replicando em sua vida pessoal a lógica predatória de seu ofício. A objetificação é tão profunda que os nomes e individualidades de muitas dessas mulheres são secundários, servindo apenas como extensão de suas necessidades ou impulsos.

Quanto à figura materna em *O Matador* é, em grande parte, uma ausência marcante. A falta dessa presença sólida e afetuosa na formação de Máiquel pode ser interpretada como um fator que contribui para sua desorientação moral e emocional. Essa lacuna, embora não

explicitamente explorada como causa direta, sugere uma privação afetiva que o impede de desenvolver empatia e de estabelecer relações saudáveis. A busca por afeto, mesmo que distorcida e malsucedida, é um anseio latente que se manifesta na sua busca por conexão, ainda que efêmera, com as mulheres.

Apesar da predominância da violência, cabe destacar que algumas figuras femininas, mesmo que brevemente, funcionam como um contraponto à brutalidade do universo masculino em que Máiquel está inserido. Elas representam a possibilidade de uma vida diferente, mais comum e menos violenta, ainda que essa possibilidade seja quase sempre descartada por ele. Há momentos em que parece vacilar, vislumbrando a chance de uma normalidade que sua vida de crimes o impede de alcançar. Essas mulheres, por sua simplicidade ou por sua aparente inocência, acendem uma fagulha de humanidade em Máiquel, que ele rapidamente extingue. As mulheres que se tornam suas vítimas são, em certo sentido, os espelhos mais brutais de sua alma. Através delas, o leitor percebe a extensão de sua desumanização e a frieza com que ele executa seus “trabalhos”. A violência contra essas mulheres não é apenas um ato de eliminação física, mas também um ato que aniquila a individualidade e a dignidade, reforçando a crueldade inerente ao protagonista.

As figuras femininas são elementos cruciais para a construção e compreensão da personagem Máiquel. Elas não são só objetos de sua violência ou desejo, mas também catalisadores que revelam suas carências, sua incapacidade de amar, e a profundidade de sua desconexão com o mundo. Por meio dessas interações, Melo tece um retrato multifacetado de um homem imerso em um universo de brutalidade, cujas mulheres servem como elos, por vezes frágeis e por vezes devastadores, de sua fragmentada humanidade. O como Máiquel se relaciona com as mulheres é um termômetro de sua própria degradação moral e psicológica, sublinhando a temática central da narrativa: a desumanização do indivíduo em um contexto de violência e ausência de valores.

Também chama a atenção a relação de Máiquel com personagens que representam a lei ou a sociedade “de fora”, sendo esta um pilar fundamental para a construção de sua identidade e para a crítica social implícita na obra de Melo. Essas interações evidenciam o abismo entre o submundo em que o rapaz opera e as estruturas que, supostamente, deveriam regê-lo, além de expor a hipocrisia e a corrupção que permeiam ambos os lados. A polícia, em *O Matador*, não é uma força oposta à criminalidade de Máiquel, mas sim uma entidade intrinsecamente ligada a ela. A figura do policial, nesse contexto, é recorrentemente sinônimo de corrupção e conivência. Máiquel transita por esse universo com relativa facilidade,

utilizando-se de subornos e acordos informais para garantir sua impunidade e a continuidade de seus “serviços”.

Essa relação de troca e cumplicidade sublinha a falência do sistema legal. A lei, que deveria ser um baluarte contra o crime, é, na verdade, flexível e manipulável, servindo aos interesses de criminosos e de policiais corruptos. A ineficácia da polícia em deter Máiquel ou outros criminosos não se deve somente à sua incompetência, mas também à sua participação ativa na engrenagem do crime. Esse cenário cria uma atmosfera de impunidade que reforça a natureza violenta do universo do protagonista, cujas regras são ditadas pela força e pelo dinheiro, e não pela justiça.

Já a sociedade “de fora”, ou seja, o universo que não está diretamente envolvido com o crime, é visto por Máiquel com uma mistura de distância, desprezo e, paradoxalmente, uma tentativa de mimetismo. Ele observa essa sociedade como algo alheio e inferior em sua ingenuidade ou hipocrisia. Vive à margem, mas anseia por uma parte do conforto e da normalidade que essa sociedade oferece, mesmo que superficialmente. Essa tentativa de mimetismo se manifesta na sua busca por símbolos de *status* – como roupas caras, carros e mulheres – que, em seu mundo, são associados ao sucesso. No entanto, essa fachada é sempre precária, pois sua verdadeira identidade de matador está sempre à espreita. Ele tenta se integrar a esse mundo de forma superficial, mas sua natureza e suas ações o mantêm em uma órbita distinta. Essa tensão entre o desejo de pertencer e a realidade de sua exclusão é um dos motores da narrativa: “Eu tinha que manter a pose. O matador não pode ter medo, não pode ter dúvida. Se o pessoal parasse de me respeitar, eu voltava a ser o bosta com dor de dente.” (Melo, 2003, p. 68).

Considerando também uma parte importante da sociedade, a imprensa aparece centralizada na relação de Máiquel; embora não seja uma personagem no sentido tradicional, ela representa outra faceta da sociedade “de fora” que interage com o mundo de dele. Ela é apresentada como uma entidade que espetaculariza o crime, transformando tragédias em notícias sensacionalistas. Essa espetacularização alimenta o ego de Máiquel e de outros criminosos, que veem seus atos como “obras” dignas de destaque. A mídia, ao invés de atuar como um instrumento de denúncia efetiva, muitas vezes contribui para a glamourização da criminalidade, ainda que indireta: “O homem, Érica, o homem quando lambe a fama, perde o caráter. É isso. Você fica famoso e o problema da fama é que ela faz você acreditar no que os outros dizem de você.” (Melo, 2003, p. 202).

A relação de Máiquel com personagens que representam a lei e a sociedade “de fora” é complexa e multifacetada. Ela expõe a corrupção sistêmica, a fragilidade das instituições e a hipocrisia social que permite que indivíduos como ele prosperem. Ao mesmo tempo, revela a luta interna do protagonista entre sua identidade criminoso e o desejo de uma normalidade inatingível. Essas interações são cruciais para a crítica social que Melo propõe, mostrando como o submundo e a sociedade “respeitável” estão interligados por fios invisíveis de poder, dinheiro e moralidade questionável.

Além das relações e considerando seu próprio gênero narrativo, a violência em *O Matador* é um elemento central e multifacetado. Melo não ameniza suas descrições físicas. Ela é apresentada de forma crua e direta, com detalhes que podem chocar o leitor. Essa representação serve para expor a brutalidade da vida no crime e as consequências reais. Não há glamour ou heroísmo no ato de matar, é um ato sujo e definitivo. A violência é utilizada como um instrumento para manter a hierarquia dentro do grupo criminoso, para silenciar opositores, para impor respeito e para garantir a execução dos “serviços”. Ela é parte da lógica de poder que rege aquele universo.

Melo apresenta um ambiente cuja comunicação formal e as instituições são falhas ou ausentes, levando a violência a se tornar uma forma de comunicação, de resolução de conflitos e de afirmação de identidade. A força bruta impõe respeito e define relações. Além da violência física, a narrativa trabalha com a violência psicológica e emocional a que as personagens estão submetidas. O medo constante, a pressão, a falta de perspectivas e a brutalidade do ambiente deixam marcas profundas na psique dos indivíduos. Entretanto, ela é naturalizada no decorrer da obra para as personagens; este é um dos aspectos mais perturbadores. Para Máiquel e outros, matar é “apenas um trabalho”, desprovido de carga emocional ou moral. Essa naturalização expõe a corrosão da empatia em um ambiente de violência constante.

É importante observar que a narrativa mostra as consequências não apenas para as vítimas, mas também para os perpetradores. Inicialmente, Máiquel parece um matador frio e calculista, mas essa é uma fachada que se desintegra ao longo da narrativa. A repetição de seus atos, a constante ameaça de retaliação e a vida à margem da sociedade cobram seu preço. Uma das consequências mais evidentes da vida de Máiquel é a sua solidão profunda. Ele é incapaz de estabelecer laços verdadeiros ou duradouros, seja com as figuras femininas, seja com outros criminosos. Suas relações são transacionais e efêmeras, baseadas em interesses ou necessidades momentâneas. Essa solidão, além de física, é existencial, refletindo o isolamento

imposto por sua profissão. Ele vive em constante estado de alerta, incapaz de baixar a guarda, o que é exaustivo emocionalmente.

Apesar de ser um matador, Máiquel não está imune ao medo. A paranoia é uma companheira constante, já que ele sabe que, a qualquer momento, pode se tornar o alvo. Essa tensão contínua gera um estresse crônico que se manifesta em sua irritabilidade, insônia e na necessidade de automedicação (álcool, drogas) para entorpecer a mente. O desgaste é físico e mental, corroendo sua capacidade de desfrutar da vida. Embora não haja um trauma no sentido clássico de um evento único e avassalador que o marcou, a exposição contínua à violência e à prática dela levam a uma insensibilidade gradativa. Máiquel está perdendo a capacidade de sentir empatia ou remorso. No entanto, essa aparente frieza é um mecanismo de defesa; o custo é a perda de sua própria humanidade. Ele se torna um reflexo do ambiente em que vive, cada vez mais vazio de emoções que não sejam medo ou raiva: "Eu não mato pai de família. Eu não mato criança. Eu mato quem não presta. É um serviço social, entende? O Estado não faz, a gente faz." (Melo, 2003, p.91).

Assim, a escrita de Melo se torna um exemplo contundente de como a violência gera um ciclo vicioso que aprisiona todos os envolvidos, incluindo o perpetrador. Máiquel está preso em sua profissão. Para ele, sair desse ciclo não é uma opção fácil, pois as habilidades que possui são as de matar e sobreviver nesse submundo. A cada novo "trabalho", ele se aprofunda mais no pântano da criminalidade, criando mais inimigos e acumulando mais razões para ser perseguido, pois não é apenas um meio de vida, mas uma condenação. *O Matador* não oferece a Máiquel uma rota de fuga fácil ou uma redenção. A violência que inflige volta para ele de diversas formas: seja como ameaças, na desconfiança constante ou no isolamento social. O final da obra, sem *spoilers*, geralmente reforça a ideia de que o caminho escolhido por ele leva a um beco sem saída, em que a liberdade é ilusória e a morte é uma possibilidade sempre presente.

O contato diário com a violência e a corrupção de outras personagens (policiais, outros criminosos, clientes) acabam por contaminar a própria moral de Máiquel. Ele não é apenas um instrumento, mas também se torna parte dela, reproduzindo padrões e lógica. A fronteira entre certo e errado, se é que um dia existiu para ele, se desfaz completamente mostrando que não é um caminho sem consequências para o perpetrador. Máiquel, embora pareça invulnerável, é profundamente afetado em seu psicológico, em suas relações e em sua capacidade de ter uma vida plena. A obra serve como um alerta sobre como a violência, uma

vez iniciada, é um laço que aprisiona a todos, e que a aparente “liberdade” do criminoso é, na verdade, uma forma de cativeiro existencial.

Ao analisar a relação de Máiquel com outras personagens e a representação da violência em *O Matador*, é possível obter uma compreensão mais profunda da complexidade da narrativa e das questões sociais e humanas que ela levanta. Ao retratar esses elementos, Melo contribui para o impacto da narrativa e para a reflexão sobre a realidade da violência urbana.

Tendo todo este parâmetro em vista, busca-se analisar a personagem não só por meio de suas relações exteriores, mas também à luz da teoria psicanalítica. Em Máiquel, observa-se uma forte influência do *id*, a instância psíquica regida pelo princípio do prazer e pelos impulsos primitivos. É a busca por gratificação imediata (seja financeira, de poder ou de reconhecimento) e a ausência de freios morais internalizados que indicam um *id* proeminente. Em um ambiente de marginalidade, a satisfação de necessidades básicas e a sobrevivência imediata se sobrepõem a considerações morais ou sociais.

Da mesma forma, o ego, responsável por mediar as demandas do *id* com a realidade e as normas sociais, teria se desenvolvido de forma peculiar em Máiquel. Em um ambiente em que a lei formal é ausente ou ineficaz, e seu “ego” aprendeu a operar dentro de um código de conduta próprio do submundo, cuja violência é uma ferramenta aceitável e até necessária para a sobrevivência e a ascensão. Sua capacidade de planejar e executar os assassinatos seria vista como uma função do ego adaptada a essa realidade distorcida. O desenvolvimento do superego, a instância que internaliza as normas morais e os valores sociais, ficou comprometido no caso dele. A ausência de figuras parentais normativas, a exposição precoce e a imersão em um ambiente criminoso o levaram a uma internalização frágil ou distorcida das regras sociais. O “certo” e o “errado” para o rapaz se definem pelas leis do submundo, e não pela moralidade da sociedade formal.

Para lidar com a violência que o cerca e com seus próprios atos, Máiquel, no decorrer da narrativa desenvolve alguns mecanismos de defesa, sendo um destes a perda de sensibilidade, a exposição constante à uma dessensibilização emocional. Ele se torna menos sensível ao sofrimento alheio e aos seus próprios atos violentos. Máiquel também racionaliza seus assassinatos como um “trabalho”, uma forma de ganhar a vida ou como uma necessidade dentro daquele contexto. Ele encontra justificativas lógicas (dentro da sua realidade) para seus atos e em um ambiente em que o poder reside na força, se identifica com a figura do agressor (o “chefe”, outros criminosos bem-sucedidos) como uma forma de se sentir poderoso e

seguro. Máiquel também nega as consequências de seus atos ou o impacto que eles têm sobre as vítimas e seus familiares.

Embora a narrativa não se foque explicitamente na infância de Máiquel, infere-se que experiências traumáticas ou a ausência de figuras de apoio nas fases iniciais do seu desenvolvimento teriam contribuído para a formação de uma personalidade propensa a ser violenta. Fixações em fases iniciais, ligadas a questões de poder, controle e agressividade, proporcionariam mudanças em sua trajetória. Em um ambiente familiar disfuncional ou ausente, a dinâmica edipiana se manifesta de formas atípicas, influenciando suas relações com figuras de autoridade (o “chefe”) ou com possíveis parceiras afetivas. A busca por poder e reconhecimento está ligada a uma necessidade de superar figuras paternas ausentes ou fracas. A marginalização social e a falta de oportunidades também aparecem como catalisadores para gerar em Máiquel um profundo sentimento de inferioridade. A violência e o poder dentro do mundo do crime são uma forma de compensar essa sensação de inadequação e de afirmar sua existência em um mundo que o ignora.

A entrada no mundo do crime representou, para Máiquel, uma forma de encontrar uma identidade e um senso de pertencimento que a sociedade formal lhe negou. Dentro do grupo criminoso, ele encontra reconhecimento, lealdade (mesmo que distorcida) e um propósito (mesmo que destrutivo). A “profissão” de matador se torna parte de sua identidade.

Tendo isto em vista, destaca-se a figura do inconsciente de Máiquel. A personagem é representada como um caldeirão de traumas, frustrações e desejos reprimidos, que encontram vazão na violência. Os atos de matar são, em um nível inconsciente, uma forma de expressar raiva, impotência ou a necessidade de exercer controle em um mundo que ele se sente impotente. Assim, ao se analisar a personagem por meio da psicanálise, se encontra um indivíduo cujo desenvolvimento psíquico foi profundamente moldado por um ambiente de violência e exclusão social. A predominância do *id*, um ego adaptado a um código de conduta criminoso, um superego fragilizado e a utilização de mecanismos de defesa (como a dessensibilização e a racionalização) contribuem para a formação de um matador. Sua busca por identidade e pertencimento dentro do submundo do crime é vista como uma tentativa de lidar com sentimentos de inferioridade e de encontrar um lugar num mundo que o marginaliza.

Ainda utilizando a psicanálise, é importante destacar, mais uma vez, a questão do duplo. Máiquel vive uma vida dupla que se relaciona de maneiras interessantes, especialmente considerando o contexto de violência e marginalidade em que ele opera. O “duplo” aqui não

seria necessariamente um sócio físico, mas sim uma representação de aspectos psíquicos cindidos, projetados ou internalizados. Máiquel executa os desejos violentos (muitas vezes ocultos ou negados) de outros indivíduos da sociedade. Ele se torna o “braço armado” da agressividade que pode existir em diferentes camadas sociais, mesmo naquelas que se consideram “respeitáveis”. Nesse sentido, ele deve ser visto como o duplo sombrio, a face oculta da violência que a sociedade prefere não reconhecer em si mesma. Ele realiza o trabalho sujo, permitindo que outros mantenham uma fachada de civilidade.

De modo semelhante, aqueles que contratam Máiquel estão projetando nele sua própria agressividade e desejo de eliminar um obstáculo ou um inimigo. Ele se torna o receptáculo dessas pulsões destrutivas, agindo no lugar do mandante. Ele é o duplo que concretiza a violência que outros apenas fantasiam ou desejam em segredo. A profissão de matador de aluguel leva a uma cisão na própria psique de Máiquel. Ele desenvolve uma *persona* fria e eficiente para executar os assassinatos, separada de outros aspectos de sua personalidade (se é que eles existem ou são acessíveis). Essa *persona* de matador se torna um “duplo” funcional, uma parte de si mesmo que lida com a violência, enquanto o restante tenta se manter à distância emocionalmente.

Viver em contato constante com a morte e ser o agente dela leva Máiquel a internalizar a figura da morte como um “duplo” constante. Essa presença internalizada afeta sua visão de mundo, suas relações e sua própria percepção da vida e da mortalidade. Em um contexto social marcado pela violência e pela desigualdade, figuras como ele são entendidas como um “duplo” patológico dessa própria sociedade. Máiquel seria a manifestação extrema e individualizada, estrutural e sistêmica. Ele é o reflexo de um corpo social doente.

A vida do matador leva Máiquel à perda da identidade individual, tornando-o apenas uma ferramenta a serviço de outros. Ele se torna um “duplo” sem rosto, definido por sua função de matar. Sua própria subjetividade pode ser eclipsada por essa identidade imposta ou escolhida.

Assim, sob uma perspectiva psicanalítica, observa-se mais uma vez as relações do matador. A relação de Máiquel com seus contratantes é fundamental para entender a dinâmica de projeção e externalização da violência no correr da narrativa. Longe de serem meros mandantes anônimos, essas personagens – políticos corruptos, empresários inescrupulosos ou figuras do submundo – usam o rapaz como um instrumento para executar a violência que eles próprios não querem ou não podem cometer diretamente. Essa interação é marcada por uma distância calculada. Os contratantes delegam a responsabilidade, mantendo suas mãos

“limpas” e suas reputações (ou o que resta delas) intactas. Máiquel, por sua vez, é o elo final de uma cadeia de comando que desumaniza o ato de matar. Ele se torna o repositório da crueldade alheia, o executor que absorve a carga moral e legal dos crimes, enquanto os verdadeiros arquitetos permanecem nas sombras, protegidos por seu poder e influência.

A dinâmica é transacional e fria: há uma ordem, um pagamento e a expectativa de que o “trabalho” seja feito sem questionamentos. Essa relação acentua a alienação de Máiquel em relação aos motivos reais dos crimes; ele é um mercenário que cumpre ordens, distanciando-se da responsabilidade moral. Mas, ao aceitar esse papel, ele também se torna um reflexo amplificado da podridão do sistema, um espelho da violência que permeia as mais altas esferas sociais e políticas.

A obra de Melo é rica ao explorar a forma como Máiquel lida com seus atos, revelando uma intrigante cisão entre o “eu matador” e outras possíveis facetas de sua personalidade. Longe de ser um psicopata unidimensional, Máiquel apresenta nuances que sugerem um conflito interno, ainda que sutil e, muitas vezes, reprimido. Então, existe uma falsa impassibilidade em Máiquel. Ele se esforça para manter uma postura fria e profissional em seu trabalho, como se o ato de matar fosse apenas mais uma tarefa burocrática. Essa é a faceta do “eu matador” – eficiente, desapegado e pragmático. No entanto, essa armadura nem sempre é impenetrável. Há momentos em que ele demonstra cansaço, irritação, paranoia e uma profunda solidão, quebrando a imagem do assassino inabalável.

Esses lapsos descobrem uma outra faceta: um indivíduo que, apesar de imerso na violência, não está completamente imune às suas consequências psicológicas. A busca por uma vida “normal”, mesmo que superficial, através de relacionamentos efêmeros ou bens materiais, é interpretada como uma tentativa de escapar ou compensar a brutalidade de seu ofício. Ele sonha com uma espécie de anonimato ou aceitação social, o que demonstra que existe uma parte de Máiquel que anseia por algo além da morte. A cisão reside na dificuldade de conciliar essas duas identidades. O “eu matador” e a *persona* dominante, moldada pela necessidade de sobrevivência e pela crueldade do seu mundo. As outras facetas – o Máiquel solitário, o que busca um vislumbre de normalidade – são como ecos distantes, sinais de uma humanidade que ainda resiste, mas que é constantemente sufocada pela violência que ele pratica e vivencia.

Da mesma forma, a percepção que a sociedade (dentro da narrativa) tem de Máiquel é um ponto crucial para a crítica social de *O Matador*. Ele não é visto simplesmente como um monstro à parte, uma aberração isolada, mas sim como um produto inevitável de um sistema

corrompido e disfuncional. Para a maioria das pessoas “de fora” – a mídia sensacionalista, os cidadãos comuns que leem os jornais –, Máiquel e outros como ele são figuras aterrorizantes, notícias chocantes que alimentam o medo e o fascínio pelo crime. Porém, a narrativa de Melo sugere uma camada mais profunda: essa mesma sociedade é a que, de alguma forma, produz e tolera a existência de figuras como Máiquel.

Os contratantes de Máiquel, que representam as camadas mais “respeitáveis” da sociedade (políticos, empresários), não o veem como um monstro, mas como uma ferramenta necessária. Para eles, o rapaz é a solução para problemas que não são resolvidos pelos meios legais. Isso revela a hipocrisia social: a condenação pública do crime coexiste com a utilização privada e conveniente dos criminosos. ele não é um elemento estranho ao corpo social, mas um sintoma de sua doença. Sua existência expõe a podridão moral que se espalha desde as ruas até os corredores do poder. Ele é o resultado de um ambiente em que a lei é flexível, a justiça é falha e a violência é uma moeda de troca. A obra, portanto, apresenta Máiquel não apenas como um indivíduo cruel, mas como um reflexo distorcido e amplificado da própria sociedade que o gerou e o alimenta. Ele é o monstro que a própria estrutura social ajuda a criar. Ao analisar Máiquel sob a lente da teoria do duplo psicanalítico, é possível compreender além da sua caracterização como um simples criminoso e vê-lo como uma figura complexa que espelha, projeta ou internaliza aspectos sombrios da psique individual e coletiva em um contexto de violência.

Tendo a perspectiva psicanalítica exposta, faz-se necessária uma análise mais aprofundada da construção da personagem; para tal será utilizada a mesma perspectiva da teoria da personagem presente na obra *A personagem de ficção*, organizada por Candido. Assim, é explorado alguns dos eixos centrais da teoria e como eles se aplicam a Máiquel. Inicialmente destaca-se a “tipologia da personagem”, que busca analisar de forma mais direta a personagem. Máiquel apresenta uma complexa intersecção entre um tipo social específico e traços que o individualizam, fazendo com que ele transcenda um mero estereótipo. Inicialmente, Máiquel pode ser lido como o tipo social do matador de aluguel e do jovem marginalizado que ascende no submundo do crime. Ele encarna a figura do indivíduo que, sem grandes perspectivas na sociedade formal, encontra na violência um meio de sobrevivência e de afirmação. Sua frieza calculista, sua habilidade com armas e sua vida à margem da lei são características que o enquadram nesse arquétipo criminoso, que infelizmente é uma realidade em muitas grandes cidades. Nesse sentido, ele representa uma categoria de pessoas empurradas para a marginalidade por um sistema social falho.

Contudo, Melo vai além dessa tipologia. Máiquel possui traços que o individualizam, impedindo que ele seja apenas um estereótipo genérico. Sua solidão profunda, que não é apenas física, mas existencial, diferencia-o. Ele não demonstra o companheirismo comum em gangues, nem a lealdade a um código de honra. Em vez disso, é um lobo solitário, imerso em uma paranoia constante. Sua busca por uma aparente normalidade, mesmo que superficial e malsucedida, com as mulheres ou na aquisição de bens, também o singulariza. Ele não se conforma inteiramente com a vida no crime, sonhando com um status ou reconhecimento que o dinheiro sujo não pode comprar. Essa nuance o afasta do assassino puramente sádico ou do gângster com um código de conduta definido. Desta forma, Máiquel é lido como um híbrido: um representante de um tipo socialmente reconhecível (o criminoso profissional marginalizado), mas com uma psique particular que o torna um indivíduo único, com suas próprias angústias e contradições.

Também é necessária a análise de como a Identidade de Máiquel é apresentada em *O Matador*. Ela é construída e apresentada de forma multifacetada, não se restringindo a um único elemento, mas sim através de uma combinação complexa de suas ações, pensamentos, interações com outras personagens e elementos de seu histórico. Inicialmente, a identidade de Máiquel é apresentada de forma contundente através de suas ações violentas. Se conhece a personagem primariamente como “O Matador”, um executor frio e eficiente. As descrições detalhadas de seus “trabalhos”, a precisão de seus movimentos, a ausência de remorso imediato e a frieza com que lida com a morte são os pilares iniciais de sua identidade. Essas ações estabelecem sua profissão e seu modo de vida, definindo-o como um indivíduo que opera à margem da moralidade convencional. A violência não é apenas o que ele faz, mas o que o define em um primeiro momento.

Embora seja um homem de poucas palavras, a narrativa frequentemente dá acesso a seus pensamentos e motivações, o que aprofunda sua identidade para além das ações. É em seus monólogos internos que se percebe a paranoia que o consome, a solidão que o cerca e as inquietações existenciais que, embora rudimentares, existem. Seus pensamentos revelam a racionalização de seus crimes, a lógica distorcida de seu mundo e sua percepção cínica da sociedade. As motivações, muitas vezes, transcendem o simples dinheiro; há um desejo de controle, de sobrevivência e, paradoxalmente, de uma vida “normal” que ele sabe inatingível. Esses pensamentos mostram a cisão entre o “eu matador” público e o indivíduo atormentado e contraditório que existe por trás da fachada.

A identidade dele também é moldada pela percepção de outras personagens em suas interações com ele. A forma como seus contratantes o trata (como uma ferramenta descartável, mas eficaz), como as mulheres com quem se relaciona o veem (seja com medo, atração superficial ou como um meio de sobrevivência), e como os policiais corruptos lidam com ele (com cumplicidade e interesses mútuos) contribuem para o retrato de sua identidade. Essas interações mostram o *status* de Máiquel no submundo, sua reputação e a forma como é percebido no espectro da sociedade – ora como um perigo, ora como um facilitador. As descrições e reações de outras personagens servem como espelhos adicionais que refletem diferentes facetas de Máiquel.

Tendo isto em vista, destaca-se como a obra de Melo é hábil em construir uma relação complexa e muitas vezes ambígua entre o leitor e Máiquel. Longe de uma simples condenação, a narrativa navega entre a repulsa por seus atos e a possibilidade de uma certa compreensão de sua condição, sem jamais justificar a violência. O principal elemento que desperta a repulsa do leitor por Máiquel são, evidentemente, suas ações violentas. As descrições dos assassinatos são diretas e desprovidas de sentimentalismo, exibindo a frieza e a crueldade do protagonista. O método, a falta de hesitação e a objetificação das vítimas (especialmente das figuras femininas) são apresentados de forma a chocar e a gerar um forte sentimento de aversão. A repetição desses atos ao longo da narrativa reforça a brutalidade inerente ao seu universo e à sua personalidade. A desumanização que Máiquel pratica gera uma repulsa natural, pois o leitor é confrontado com a perda de vidas e a ausência de moralidade.

Apesar da repulsa, a narrativa introduz elementos que expõem a vulnerabilidade e a complexidade de Máiquel, gerando, em alguns momentos, uma forma de compreensão por sua condição, sem que isso signifique justificar seus atos. A obra expõe sua profunda solidão. Ele não tem amigos, família ou relações duradouras. Sua vida é um constante estado de alerta e paranoia, sempre à espreita de ameaças. As descrições de suas noites insones, seus pensamentos ansiosos e sua incapacidade de confiar em alguém permitem que o leitor vislumbre o custo psicológico de sua vida. Essa vulnerabilidade, decorrente do isolamento e do medo, humaniza-o em certa medida. Máiquel não é um robô. Embora tente ser impassível, a narrativa mostra seu desgaste emocional. Há momentos de cansaço, irritação e exaustão mental. Essa deterioração psicológica, fruto da violência que pratica e vivencia, permite ao leitor perceber que ele também é uma vítima de seu próprio ciclo, aprisionado em uma existência sem perspectivas de paz.

A aparente frieza de Máiquel é por vezes contrariada por seus anseios por uma vida “normal”, por símbolos de status e até por uma forma distorcida de afeto. Essas contradições revelam que ele não é um monstro unidimensional, mas um indivíduo com desejos e frustrações, ainda que seus meios para os alcançar sejam brutais. O leitor pode compreender a origem de alguns desses anseios, mesmo detestando a forma como ele age para tentar satisfazê-los.

A perspectiva narrativa (focalização) tem um papel crucial em como o leitor percebe Máiquel. A obra adota majoritariamente uma focalização interna, permitindo que o leitor acesse seus pensamentos, suas percepções e seus sentimentos (ainda que poucos). Quando a narrativa se posiciona dentro da mente de Máiquel, o leitor é forçado a ver o mundo através de seus olhos. Isso tem um impacto significativo, afinal, ao ter acesso aos seus medos, suas inseguranças e seus (poucos) momentos de reflexão, o leitor tende a desenvolver uma compreensão mais profunda de Máiquel. Não significa aceitar seus atos, mas entender as motivações e as pressões que o levam a ser quem é. O leitor percebe que ele é um produto de um ambiente e de escolhas, não apenas uma força do mal. Essa focalização permite que Máiquel não seja um “monstro” distante, mas um ser humano, ainda que profundamente falho e violento.

A perspectiva de Máiquel também oferece um olhar privilegiado sobre o funcionamento do submundo do crime. O leitor entende a lógica da violência, a corrupção policial e as hierarquias criminosas a partir de quem vive isso diariamente. Isso gera uma sensação de que Máiquel é um “especialista” em seu campo, e o leitor é inserido nessa realidade crua. A imersão em sua perspectiva leva o leitor a uma espécie de distanciamento moral temporário, enquanto os atos violentos são narrados de forma quase técnica, como parte de sua rotina. No entanto, essa imersão também é o que permite a empatia seletiva por sua solidão ou paranoia, sem que o leitor se esqueça da gravidade de seus crimes.

A escolha da focalização interna é o que eleva a condição da obra *O Matador*. Ela permite que Melo construa uma personagem complexa que desafia a simples categorização. O leitor é levado a um terreno ambíguo, sentindo repulsa pelas ações de Máiquel, mas simultaneamente convidado a compreender as camadas de sua existência e a perceber as tragédias que o moldaram, e que ele perpetua.

Máiquel não é apenas uma personagem individual; ele é um produto intrínseco do contexto social e histórico apresentado no romance. Sua trajetória é um espelho que ilumina aspectos cruciais da realidade social retratada por Melo, funcionando como uma crítica

mordaz às estruturas que o moldaram. Ele é, sem dúvida, um produto da violência urbana, da desigualdade social e da falta de oportunidades. Embora o narrador não se aprofunde em sua biografia pregressa com longos flashbacks, sua inserção no submundo do crime sugere uma origem em que a informalidade, a precarização e a ausência de um futuro promissor eram a norma. Para muitos jovens em realidades urbanas periféricas, o crime se torna uma das poucas “oportunidades” de ascensão, de acesso a bens de consumo e de algum tipo de “poder” ou reconhecimento. Máiquel personifica essa escolha forçada, tendo a violência como moeda de troca. Sua trajetória ilumina a falência de instituições sociais. A fragilidade do sistema educacional, a ausência de políticas públicas eficazes e a corrupção generalizada (especialmente nas forças de segurança) criam um terreno fértil para que indivíduos como ele prosperem. Ele é o sintoma de um corpo social doente, em que a lei e a ordem são maleáveis e o Estado é muitas vezes ausente ou cúmplice. Através de Máiquel, a narrativa expõe a banalização da vida e como a violência se torna um elemento cotidiano, quase invisível para alguns, mas central para a sobrevivência de outros.

A análise das ações e da visão de mundo de Máiquel revela uma profunda ausência de valores convencionais e uma internalização distorcida das normas sociais, imperando o pragmatismo e a sobrevivência. O valor mais evidente pela sua ausência é a moralidade. Máiquel opera em um universo em que noções de “certo” e “errado” são irrelevantes. Seus atos não são guiados por princípios éticos, mas por pragmatismo, eficiência e lucro. A vida humana tem pouco valor, e a morte é um meio para um fim. Essa amoralidade é uma reação direta a um ambiente cuja presença da justiça é rara e a impunidade é comum. Em vez de valores morais, Máiquel internaliza o pragmatismo como seu guia principal. Sua visão de mundo é focada na sobrevivência a qualquer custo. Isso se manifesta em sua constante vigilância, sua desconfiança em relação a todos e sua capacidade de adaptação às situações mais brutais. Para ele, o importante é executar o “trabalho”, receber o pagamento e evitar ser pego ou morto.

Embora vivendo à margem, Máiquel valoriza os símbolos de status e consumo da sociedade “de fora”. Roupas caras, carros de luxo e dinheiro são importantes para ele, não apenas por conforto, mas como reconhecimento e poder em seu próprio universo. Isso mostra como ele internaliza os valores materialistas da sociedade de consumo, mesmo que os obtenha por meios ilícitos. Essa busca por status é uma compensação pela sua invisibilidade social e pela ausência de reconhecimento legítimo. Da mesma forma, a ausência de laços verdadeiros e a constante traição que vivencia (e pratica) o leva a um individualismo extremo e a uma

desconfiança generalizada. Ele não acredita em lealdade, amizade ou amor, vendo todas as relações como transacionais e potencialmente perigosas. Essa visão de mundo é uma reação direta às normas de seu ambiente, em que a competição e a traição são comuns. Máiquel reage às normas sociais formais com ceticismo e desdém. As instituições (polícia, justiça) são vistas como corruptas e ineficazes, ferramentas que servem aos poderosos, não à justiça. Sua trajetória é uma rejeição prática das normas de convívio social pacífico, pois ele percebeu que, em seu contexto, elas não se aplicam ou não oferecem um caminho para a ascensão. Ele opera em uma “anti-sociedade” cujas regras são criadas e seguidas, baseadas na força e na ausência de escrúpulos.

A identidade de Máiquel se apresenta como um reflexo perturbador de um contexto social e a violência e a desigualdade são endêmicas. Seus valores distorcidos e sua amoralidade são uma resposta adaptativa a um ambiente que falhou em lhe oferecer alternativas, transformando-o não apenas em um criminoso, mas em uma crítica ambulante às estruturas de poder e à hipocrisia social.

Máiquel, obviamente, é o protagonista central de *O Matador*, ainda que se encaixe perfeitamente na figura de um anti-herói. Sua jornada, embora moralmente questionável, é o eixo em torno do qual toda a narrativa se desenvolve. Ele é, de fato, o agente principal da ação, e suas decisões e ações impulsionam a trama decisivamente. A narrativa acompanha a sua rotina, seus “trabalhos”, seus encontros e seus conflitos internos e externos. Sem Máiquel, a história simplesmente não existiria como Melo a apresenta. É através de seus olhos (na focalização interna) que o leitor acessa o submundo do crime, a corrupção e a brutalidade da realidade retratada. Suas escolhas, como aceitar um novo assassinato ou reagir a uma ameaça, são os gatilhos que movem o enredo para frente, gerando novas situações, novas personagens e novos desafios para ele.

A presença de Máiquel afeta profundamente outras personagens e o desenrolar dos eventos, evidenciando-se uma força complexa que transcende ser apenas um instrumento nas mãos de outros ou uma força disruptiva simultaneamente. Ele é um instrumento porque seus “trabalhos” são, em essência, ordens. Seus contratantes o utilizam para eliminar obstáculos, resolver disputas e manter um tipo de “ordem” (ainda que ilegal) em seus próprios domínios. Nesse sentido, ele é uma ferramenta, um meio para os fins de terceiros. Sem os mandantes e seus interesses, a demanda por seus serviços não existiria. Essa instrumentalização, contudo, é o que o mantém vivo e operante no sistema.

Paradoxalmente, ao executar esses “trabalhos”, Máiquel se torna uma força disruptiva no micro e macrocosmo da narrativa. Cada morte que ele causa gera uma cadeia de reações: novas investigações (ainda que corruptas), novos inimigos, vinganças, mudanças de poder no submundo, e até mesmo impactos nas vidas das famílias das vítimas. A violência que ele perpetra desestabiliza o *status quo*, seja no nível pessoal de quem o contrata ou de quem é seu alvo, seja no nível mais amplo das relações entre grupos criminosos e a polícia. Sua presença perturba a (des)ordem estabelecida. Além de ser instrumento e disruptor, Máiquel é algo mais complexo. Sua presença também serve para expor a corrupção e a hipocrisia da sociedade. Ele é um catalisador que revela a podridão subjacente às instituições e às relações de poder. A forma como policiais o trata, como figuras influentes o utilizam e a mídia sensacionaliza seus atos, tudo isso é intensificado e exposto pela sua existência. Ele é um espelho da desumanização. Sua própria jornada de desgaste emocional e solidão, que o afeta profundamente, também impacta o leitor, convidando a uma reflexão sobre as consequências da violência não só para as vítimas, mas para o próprio perpetrador. Ele não é apenas um “monstro” que age, mas um ser afetado e aprisionado pela teia de violência em que está inserido.

Assim como na análise de Rubão, a aplicação da teoria de Candido a Máiquel possibilita ir além da superfície de suas ações e a explorar as múltiplas camadas que o constituem como personagem ficcional, considerando sua tipologia, a construção de sua identidade, sua relação com o leitor, suas dimensões sociais e sua função crucial na trama de *O Matador*. Também é possível analisar Máiquel sob a perspectiva da teoria da personagem, trabalhando a complexa relação entre linguagem, discurso, interação, contexto e a participação do leitor na construção de sua imagem.

Tendo como base a forma como Máiquel se expressa, é possível afirmar que esta expressão se apresenta como um elemento crucial para a construção de sua identidade e para a compreensão de seu universo. Sua linguagem, atos de fala e os discursos que o atravessam revelam sua origem, seu status no submundo e a internalização da violência como modo de vida. A linguagem de Máiquel é predominantemente direta e fria, refletindo a natureza pragmática e desprovida de sentimentalismo de sua profissão. Ele utiliza um vocabulário preciso e funcional, sem floreios retóricos, o que se alinha à sua necessidade de comunicação eficiente em um ambiente perigoso. É notável a presença de gírias e jargões do submundo, que marcam sua origem social e sua imersão nesse universo. Termos relacionados a crimes, pagamentos, armas e táticas são comuns em sua fala, denotando não apenas seu ofício, mas

também sua familiaridade com as normas e códigos não escritos desse meio. Essas escolhas lexicais funcionam como um código de pertencimento, separando-o da sociedade “normal”.

A sintaxe de sua fala é geralmente simples, com frases curtas e objetivas, indicando um nível de instrução formal provavelmente básico. Sua inteligência é mais prática e instintiva do que acadêmica, focada na observação, no cálculo de riscos e na execução. Embora sua linguagem seja predominantemente fria, há momentos sutis em que ela mostra alguma vulnerabilidade, especialmente em seus monólogos internos ou em conversas com quem ele tem um mínimo de confiança (ou necessidade). Nesses momentos, surge um tom de cansaço, paranoia ou uma ponta de desilusão com a vida que leva. Essa “linguagem da vulnerabilidade” é mais percebida nos seus pensamentos do que em sua fala direta com outras personagens, em que mantém a frieza e o controle.

Em suas interações, nos atos de fala predominam palavras que explicitam sua posição de poder (ou busca por ele) e sua inserção na dinâmica do submundo. A ameaça é um ato de fala central, seja explícita ou implicitamente. Máiquel utiliza a ameaça para impor sua vontade, garantir obediência, intimidar informantes ou rivais, e para estabelecer limites. A ameaça não é apenas verbal; sua própria presença e reputação funcionam como uma ameaça constante. Isso revela sua posição no mundo: pela força e pelo medo. Como um executor, frequentemente profere ordens, seja aos seus informantes, a cúmplices menores, ou em situações em que precisa de controle imediato. Ele não pede; ele determina, o que reforça sua posição de agente ativo no esquema criminoso. Quando recebe ordens, ele as acata com um pragmatismo funcional, mas sem submissão servil.

O ato de silenciar é, paradoxalmente, um dos mais poderosos em seu repertório. Ele silencia suas vítimas permanentemente através da morte, mas também silencia quem o questiona, quem pode denunciá-lo ou quem perturba sua lógica. O silêncio imposto por ele, através da violência ou da intimidação, é de controle absoluto e um reflexo da ausência de diálogo em seu mundo. Embora ameace e ordene, Máiquel também negocia, principalmente com seus contratantes ou policiais corruptos. Essas negociações são ríspidas, diretas e sempre focadas no custo-benefício, sem espaço para rodeios ou sentimentalismos. Isso mostra que ele entende as dinâmicas de poder e as usa a seu favor, mesmo que sua barganha seja a vida de alguém.

Máiquel também é profundamente moldado por discursos dominantes em seu contexto, que ele internaliza e reproduz, como o discurso da violência, sendo este o discurso central. Máiquel vive e respira a lei do mais forte. Para ele, essa postura não é apenas um

meio, mas uma linguagem, uma solução para problemas e um meio de organização social em seu ambiente. Ele entende o mundo através da lógica da força bruta: quem tem o poder de tirar a vida tem o controle. Esse discurso permeia suas ações, seus pensamentos e suas reações. Máiquel é atravessado pelo discurso da marginalidade e da exclusão social. Ele sabe que está à margem, que é invisível para a sociedade “normal”, a menos que seja noticiado como um criminoso. Ele, por sua vez, desenvolve um desprezo pela hipocrisia dessa sociedade, que condena publicamente o crime, mas se beneficia dele. Reproduz a ideia de que “no mundo dele, as coisas são assim”, legitimando a violência como a única regra válida.

Curiosamente, Máiquel incorpora um discurso de “profissionalismo” em sua atividade criminosa. Ele se vê como um especialista, um trabalhador em seu ofício. Essa ideologia implícita permite-lhe racionalizar seus atos, distanciando-se do peso moral, e o aproxima de uma ética distorcida de “cumprimento de dever”. Máiquel também reproduz alguns estereótipos do matador de aluguel, como a frieza, a destreza com armas e a vida solitária e perigosa. No entanto, Melo subverte esses estereótipos ao adicionar camadas de vulnerabilidade e desgaste psicológico, tornando-o mais complexo do que um simples arquétipo.

Uma ideologia implícita em Máiquel é um profundo cinismo em relação à justiça e à lei. Ele vê o mundo como intrinsecamente corrupto, todos têm um preço e a moralidade é uma fachada. Essa visão é reforçada por suas interações com policiais e mandantes. A busca por dinheiro e bens materiais, mesmo que para uma vida solitária, revela uma ideologia materialista bruta. O valor das coisas é medido pelo seu custo e pela capacidade de conferir poder ou conforto, independentemente da origem. Máiquel é uma personagem cujas expressões e os discursos que o moldam são indissociáveis do universo violento e marginal em que ele existe. Sua linguagem, seus atos de fala e suas ideologias implícitas desenharam o retrato de um indivíduo que internalizou a lei do mais forte, mas que, em seus momentos de solidão, deixa transparecer as marcas de sua própria tragédia.

Outro ponto importante para se observar é a voz narrativa; o narrador constrói a apresentação de Máiquel de maneira complexa, equilibrando a descrição objetiva de suas ações com uma profunda exploração de sua interioridade. Essa dualidade é crucial para a riqueza da personagem para o leitor perceber. Inicialmente, ele é introduzido através de uma descrição bastante objetiva, focada em suas ações como matador. O narrador detalha a mecânica dos assassinatos, a precisão dos movimentos, a frieza na execução dos “trabalhos”. Essa abordagem o estabelece como um profissional eficiente e brutal, um agente da violência.

As descrições são concisas, quase técnicas, o que acentua a desumanização do ato e a aparente impassibilidade de Máiquel.

Entretanto, a narrativa rapidamente transcende essa objetividade ao explorar a interioridade da personagem. O narrador concede acesso privilegiado aos pensamentos, sentimentos (mesmo os mais reprimidos) e percepções de Máiquel. É nesse espaço íntimo que o leitor descobre a paranoia, a solidão profunda, o cansaço existencial e os raros lampejos de anseio por uma vida diferente. Essa exploração da interioridade é fundamental para que não seja apenas um estereótipo, mas uma figura complexa e atormentada. Quanto aos julgamentos, o narrador adota uma postura que, embora não seja explicitamente moralista, expressa julgamentos implícitos. O narrador não diz abertamente “Máiquel é mau” ou “Máiquel é digno de pena”, mas a descrição dos eventos, a crueza da violência e o retrato das consequências de seus atos transmite uma clara valoração negativa sobre seu universo e suas escolhas. O desgaste físico e psicológico da personagem, sua solidão e a ausência de redenção atuam como um julgamento narrativo, mostrando o alto preço da vida que ele leva. A própria atmosfera opressiva do romance já é um tipo de julgamento sobre o mundo do crime.

A focalização da narrativa influencia drasticamente a percepção do leitor sobre Máiquel. Ao adotar predominantemente uma focalização interna, o narrador coloca o leitor “dentro” da mente do protagonista. Isso tem um efeito ambivalente, pois permite que se compreenda suas motivações, medos e a lógica de seu mundo, humanizando-o apesar de seus crimes, é possível compreender as pressões e o contexto que o moldaram. Ao mesmo tempo, essa focalização intensifica a repulsa, pois também se testemunha de perto a frieza de seus pensamentos durante a execução dos crimes ou sua completa falta de empatia por suas vítimas.

Considera-se que há ambiguidades e contradições marcantes na forma como Máiquel é apresentado, são características centrais que tornam essa personagem tão potente. O narrador é mestre em mostrar momentos de aparente frieza e, em outros, indícios de uma possível humanidade soterrada. O narrador descreve Máiquel como um executor quase mecânico, focado na técnica e na ausência de emoção. Essa frieza calculista é uma de suas marcas, mas essa fachada é constantemente corroída pelos indícios de desgaste humano: a insônia, a paranoia, o tédio, a irritabilidade e a incapacidade de relaxar. Esses elementos contradizem a imagem de uma máquina, revelando a luta interna de um ser humano sob imensa pressão. Máiquel demonstra um anseio por uma vida “normal”, por símbolos de status e por alguma forma de conexão humana, mesmo que superficial. O narrador expõe essa busca, seja através

de suas roupas caras, carros ou relacionamentos efêmeros. No entanto, essa busca é sempre frustrada pela realidade de seu ofício. Ele está aprisionado na violência, e o narrador constantemente o lembra disso, mostrando que suas tentativas de normalidade são meras fachadas que não conseguem ocultar sua verdadeira natureza e a inevitabilidade de seu destino.

Máiquel é apresentado como um produto de um sistema social falho, da marginalização e da ausência de oportunidades, o que o coloca na posição de uma vítima das circunstâncias. Contudo, ele é também um agente ativo do mal, perpetrando crimes hediondos com pouquíssima hesitação. Essa ambiguidade força o leitor a confrontar a ideia de que a linha entre vítima e agressor é tênue em certos contextos. Essas ambiguidades e contradições são essenciais para a complexidade de Máiquel. O narrador as explora para que não se possa categorizá-lo facilmente, mas sim ser compelido a refletir sobre a natureza da violência, o custo da desumanização e a tênue fronteira entre a sobrevivência e a barbárie: "Eu tinha que ser o que eles queriam que eu fosse. Se eu hesitasse, se eu mostrasse que tinha coração, a empresa quebrava. Eu era o produto. O Máiquel matador era o que dava lucro e segurança para aquela gente toda." (Melo, 2003, p.112).

Também é necessário compreender a perspectiva dialógica e polifônica em Máiquel, afinal ele não possui apenas a sua própria voz interior e exterior; ele é uma personagem em quem ressoam múltiplas "vozes", representadas por discursos e ideologias que moldam sua percepção de mundo e suas ações. Essas vozes são internalizadas de seu ambiente e contexto social. É o caso da voz da violência e da lei do mais forte, a voz mais dominante em Máiquel. Ele vive e respira a lógica da violência como meio de resolução de conflitos e de ascensão. Essa voz o ensina que a força bruta é a única linguagem verdadeiramente eficaz, que a vida humana é descartável quando se trata de poder ou lucro, e que a sobrevivência se dá pela imposição e não pela negociação. Ele internaliza a ideia de que o "certo" é o que beneficia o mais forte e o que o mantém vivo e operante no submundo.

Máiquel é um produto da marginalização. A voz da exclusão social o ensinou a desconfiar das instituições e da sociedade "formal". Ele internaliza o cinismo em relação à justiça, à moralidade e à lei, percebendo-as como ferramentas dos poderosos ou fachadas hipócritas. Essa voz o convence de que ele não pertence ao mundo "normal" e que as regras desse mundo não se aplicam a ele ou a seu contexto. Ele também é atravessado por uma voz que o impulsiona a ser "profissional" em seu ofício. Essa voz o faz ver o assassinato como um serviço a ser executado com eficiência e frieza. É uma racionalização que o ajuda a se

distanciar da carga moral de seus atos, transformando a violência em um “trabalho” como qualquer outro. Essa voz é fundamental para sua capacidade de funcionar sem desabar sob o peso do que faz.

Por fim, embora sutis, há ecos de uma moralidade, ainda que profundamente distorcida ou quase completamente soterrada. Essa voz se manifesta em sua busca por um tipo de “ordem” em seu caos particular, ou como ele reage a certas injustiças (mesmo dentro do crime), ou em seu anseio por um reconhecimento que transcenda o mero medo. Não é uma voz de redenção, mas de uma humanidade residual que sussurra por entre a brutalidade.

A existência de um conflito de vozes dentro de Máiquel é um dos aspectos mais complexos e fascinantes da personagem. Ele não age de forma puramente mecânica o tempo todo; há indícios de que as vozes que o atravessam geram um atrito interno. Máiquel demonstra hesitação em alguns momentos, não necessariamente antes de um assassinato, mas em relação à sua vida como um todo. A hesitação surge ao considerar a possibilidade de uma saída (mesmo que ilusória) do ciclo de violência, ou ao sentir o peso de sua solidão. Essa hesitação não o impede de agir, mas revela que ele não é uma máquina programada, e que há uma tensão entre o que ele faz e o que talvez, em um nível mais profundo, ele deseje ou sinta.

Quanto ao remorso, raramente o expressa explícita ou tradicionalmente. Seu remorso não é o da culpa moral, mas sim o do desgaste existencial. Ele não se arrepende de ter matado, mas sente o custo da vida que leva: a paranoia constante, a ausência de paz, a incapacidade de criar laços verdadeiros. O “remorso” aqui é mais uma fadiga psicológica e um reconhecimento amargo de sua prisão. É um sofrimento mais ligado à sua própria condição do que à dor que causa aos outros. Máiquel opera predominantemente mecânica e eficiente em seus “trabalhos”, mas essa mecânica é intercalada por momentos de fragilidade e conflito interno. O narrador nos permite vislumbrar a batalha entre a *persona* do matador frio e o indivíduo que, mesmo envolto em escuridão, é afetado pelas sombras que projeta. As vozes do cansaço, da solidão e de uma busca (quase inconsciente) por algo além da violência disputam espaço com as vozes da brutalidade e do pragmatismo que dominam sua existência: “As vozes, um, os homens, dois, vento, as armas, três, eles não estavam ali, quatro, estavam dentro de mim, cinco, na minha cabeça. Isso não era bom. Dentro de mim eles não podiam ficar. Por dentro, eu era meu.” (Melo, 2003, p. 203).

Ao aplicar a teoria da personagem, a análise de Máiquel se aprofunda na relação entre sua linguagem, suas interações, o contexto em que está inserido e como o leitor participa da

construção de seu sentido como personagem. Essa abordagem permite uma compreensão mais rica e multifacetada do matador de Melo.

Ao percorrer a trajetória de Máiquel em *O Matador*, se desvenda não apenas a figura de um assassino de aluguel, mas a complexa teia de fatores que o moldam e o aprisionam. Foi possível observar como sua identidade é construída pela violência brutal de suas ações, mas também pela solidão paralisante de seus pensamentos. Suas interações com as figuras femininas, que vão da objetificação à manifestação de uma carência profunda, e com a lei corrompida e a sociedade hipócrita, que o utilizam e o renegam, expõem as fissuras de um sistema maior do que ele.

Máiquel não é um monstro à parte, mas um produto implacável de um contexto social em que a desigualdade e a ausência de oportunidades pavimentaram seu caminho para o submundo. Sua linguagem direta e fria, seus atos de ameaça e silenciamento, e os discursos da violência e da marginalidade que o atravessam, mostram um ser moldado pela lei do mais forte. Todavia, a narrativa de Melo vai além do estereótipo, concedendo-nos vislumbres de sua vulnerabilidade, de seu desgaste emocional e dos ecos de uma humanidade soterrada.

Essa ambiguidade é a chave para a relação do leitor com Maiquel. Sentimos repulsa por seus atos, mas somos compelidos a compreender as forças que o impulsionam. A focalização em sua interioridade nos permite enxergar não só o executor, mas o indivíduo preso em um ciclo vicioso, cujas escolhas, por mais terríveis que sejam, são também reflexos de uma realidade impiedosa. Máiquel, portanto, emerge como um anti-herói trágico, cuja história é um convite perturbador à reflexão sobre as raízes da violência e o alto preço da desumanização em todas as suas formas. Ele é o espelho distorcido de uma sociedade que o criou e que continua a alimentar seus demônios.

A análise comparativa entre o “Assassino Midiático”, o “Seminarista” e o “Matador” revela um espectro diversificado da representação do mal na ficção brasileira. Enquanto o primeiro emula padrões globais de espetáculo, os protagonistas de Fonseca e Melo ancoram-se em uma realidade nacional em que a morte é mercantilizada ou justificada pelo fracasso das instituições. Máiquel encerra este percurso demonstrando que, no Brasil, o matador de aluguel e o justiceiro são figuras que emergem do cotidiano, transformando o crime em uma extensão da própria sobrevivência urbana. Com esses três pilares estabelecidos, torna-se possível concluir o debate proposto por esta tese, avaliando em que medida a literatura contemporânea conseguiu forjar uma identidade própria para o seu assassino, equilibrando a herança dos gêneros policiais clássicos com a crueza da realidade local.

Por fim, a análise comparativa entre *O Seminarista* e *O Matador* revela que as trajetórias de José e Máiquel, embora situadas em estratos sociais opostos, convergem na desconstrução da mística do assassino excepcional. Enquanto o protagonista de Fonseca representa a violência como uma técnica erudita e um ofício solitário de preservação, a personagem de Melo encarna a violência como um fenômeno coletivo e acidental, moldado pela carência institucional. Ambos, no entanto, distanciam-se do arquétipo do *serial killer* midiático por não buscarem o crime como um fim estético em si, mas como uma resposta às demandas de um meio que mercantiliza ou santifica a morte. Em Fonseca, o matador é o mestre da invisibilidade; em Melo, ele é o alvo da visibilidade social. Ao cruzar essas duas perspectivas – o intelecto soberano e o acaso periférico –, percebe-se que a literatura brasileira contemporânea forja uma identidade própria para o seu algoz: ele deixa de ser o “outro” monstruoso para tornar-se um espelho das falhas estruturais do país e a linha entre o cidadão e o matador é tênue, mediada apenas pelo ponto de vista narrativo e pelas circunstâncias do poder. Assim, a análise das trajetórias de José e Máiquel permite observar o amadurecimento da hipótese central desta pesquisa. Observou-se que a violência literária, longe de ser um recurso gratuito de choque, opera como uma categoria de entendimento da realidade nacional. O tensionamento entre a subjetividade do assassino e as carências do tecido social brasileiro – discutido exaustivamente através da técnica narrativa e da *mimesis* – confirma que a figura do algoz na contemporaneidade é, antes de tudo, uma resposta disfuncional a um sistema de exclusão e impunidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise detida de *O Seminarista*, *O Matador* e *Acqua Toffana*, torna-se possível consolidar os achados desta pesquisa e validar a hipótese central: a de que o assassino na literatura brasileira contemporânea é uma construção discursiva que reflete a falência das estruturas sociais e institucionais do país. Ao serem confrontadas as trajetórias de José (o “Especialista”) e Máiquel, percebemos que, embora habitem estratos sociais distintos, ambos são movidos por uma engrenagem que transcende o livre-arbítrio individual.

A primeira validação da hipótese reside na desconstrução do binarismo “Bem vs. Mal”. Através da técnica da focalização interna, Fonseca e Melo demonstram que o ato de matar é, nessas narrativas, um gesto pragmático. No caso de Fonseca, o crime é validado pela “eficiência técnica” em um mercado de morte que espelha a burocracia estatal. No caso de Melo, o crime é validado pelo “apoio popular”, evidenciando que a sociedade brasileira, ao sentir-se desprotegida pelo Estado, santifica o algoz que elimina o “inimigo comum”. Essa percepção confirma que o assassino literário não é um monstro nascido do nada, mas um sujeito forjado pela ausência de lei e pela seletividade do sistema penal.

Outro resultado fundamental que corrobora a hipótese é a influência do discurso midiático na construção da identidade criminoso. Em *Acqua Toffana*, a hipótese de que o crime é uma “arte do espetáculo” atinge seu ápice. A análise revelou que o assassino, muitas vezes, se apropria da *persona* criada pela imprensa para ganhar existência social. Isso prova que, no Brasil contemporâneo, a identidade do criminoso é fluida e depende de quem detém o poder da narrativa – seja o jornalista sensacionalista ou o narrador não confiável que busca redimir-se ou glorificar-se perante o leitor.

A comparação entre as obras evidencia, ainda, uma confluência estética: o uso da linguagem seca e objetiva. Essa escolha estilística, típica do Brutalismo, serve como prova material da hipótese deste trabalho. Ao evitar adjetivações excessivas e julgamentos morais explícitos, os autores obrigam o leitor a assumir o papel de juiz. A violência não é “explicada”; ela é meramente “exposta”. Essa exposição crua retira o crime do campo da ficção de entretenimento e o joga no campo do documento social, confirmando que a literatura de Fonseca e Melo atua como um sismógrafo que registra as trepidações de uma democracia ainda frágil e violenta.

Portanto, a hipótese de que a personagem assassina é o espelho das falhas brasileiras é validada em duas frentes:

1 Na motivação: O crime surge como solução para conflitos que o Estado não resolve;

2 Na representação: O assassino é dotado de uma “seriedade” que desmascara a hipocrisia das elites e das instituições.

Assim, a presente pesquisa buscou investigar a construção da personagem assassina na literatura brasileira contemporânea, tomando como eixos analíticos as obras de Rubem Fonseca e Patrícia Melo. Ao longo deste estudo, ficou evidente que o “matador” ficcional brasileiro desvia-se das fórmulas consagradas pelo gênero policial clássico e pelo espetáculo midiático do *serial killer*, constituindo-se como um sujeito literário profundamente ancorado nas tensões sociais, políticas e espaciais do país. A transição da personagem como um “objeto de caça” (típica do romance de enigma) para o “sujeito da fala” (típica da prosa brutalista) marca uma mudança de paradigma na representação da violência nacional.

No primeiro momento, a fundamentação teórica permitiu compreender que a personagem não é um bloco estático, mas um paradigma de traços que se organiza através de um ponto de vista, muitas vezes, não confiável. A aplicação dos conceitos de E. M. Forster e Antonio Candido revelou que os protagonistas José e Máiquel transcendem a tipologia das personagens planas; eles são “redondos”, justamente porque suas motivações escapam à psicopatologia pura, encontrando ressonância na *mimesis* da realidade brasileira descrita por Auerbach. A análise demonstrou que a complexidade dessas personagens não reside apenas em suas “mentes”, mas também na forma como elas são atravessadas por discursos externos – a teologia em Fonseca, o determinismo social em Melo e o sensacionalismo midiático em ambos.

Um dos pontos centrais discutidos, nesta tese, foi a estética da transgressão mediada pela focalização interna. Ao se analisar o ponto de vista sob a ótica de Norman Friedman e Gérard Genette, percebeu-se que a escolha pela primeira pessoa atua como um dispositivo de manipulação ética. Ao “habitar” a mente do “Especialista” ou de Máiquel, o leitor é confrontado com uma lógica interna que, embora moralmente condenável, é narrativamente sedutora. Essa proximidade forçada gera um fenômeno de “transferência” (termo caro à psicanálise de Eagleton), no qual as fronteiras entre o julgamento moral e a empatia estética se tornam borradas. A literatura, portanto, não nos pede para perdoar o assassino, mas nos obriga a reconhecer a humanidade – ainda que deformada – por trás do gatilho.

Adentrando a esfera da intermedialidade, esta pesquisa evidenciou o diálogo tenso entre a literatura de crime e a tradição das narrativas midiáticas brasileiras, especialmente as

telenovelas. Enquanto a teledramaturgia frequentemente opera em uma lógica de restauração da ordem, onde o crime é o “desvio” e a punição é o “destino”, Fonseca e Melo subvertem essa expectativa. Em suas obras, o crime não é o fim da história, mas o seu meio; não é a ruptura da ordem, mas a sua manutenção oculta. Enquanto a mídia televisiva transforma a violência em catarse coletiva e espetáculo de “mundo cão”, a prosa brutalista utiliza a secura da linguagem para impedir a fruição passiva. O sucesso de adaptações, como *O Homem do Ano*, demonstra que o cinema e a TV bebem dessa fonte literária, mas raramente conseguem manter a ambiguidade radical que a palavra escrita permite sustentar.

Outro aspecto que merece destaque é a geografia da violência presente nas obras. O Rio de Janeiro erudito e sombrio de Fonseca e a São Paulo periférica e ensolarada de Melo não são meros cenários; são agentes que moldam a personagem. Em *O Seminarista*, o espaço é o da clausura e da técnica, onde o crime ocorre nas fendas da alta sociedade. Já em *O Matador*, a violência é territorializada, nascendo da poeira e da carência das bordas da metrópole. Essas espacialidades reafirmam a tese de que o assassinato, na ficção contemporânea, serve como um sismógrafo das falhas estruturais do Estado. A literatura torna visível o que o discurso oficial tenta higienizar: a existência de um contingente de indivíduos para os quais a morte é o único capital disponível para a ascensão social.

A investigação também permitiu concluir que a voz do assassino atua como uma denúncia do silêncio institucional. Quando o “Especialista” descreve sua técnica ou quando Máiquel justifica o extermínio de um “bandido”, eles estão, na verdade, expondo a amoralidade de um sistema que os criou. A personagem assassina deixa de ser uma aberração biológica para se tornar um sintoma sociológico. A “caça ao símbolo” psicanalítica, conforme alertado por Eagleton, não deve ser reduzida à biografia da personagem, mas sim expandida para o inconsciente coletivo de um país que naturalizou a “justiça pelas próprias mãos”.

Este trabalho reconhece que a temática da violência literária é inesgotável. Perspectivas futuras podem e devem expandir esta análise para o campo do Gênero, investigando como a matadora feminina (como em outras obras de Melo) desafia os arquétipos da “natureza cuidadora” da mulher, ou ainda para o campo da Pós-Colonialidade, analisando como o matador de aluguel brasileiro se diferencia do *cowboy* ou do *gângster* norte-americano.

Esta tese reafirma, em última instância, que o estudo da personagem assassina é o estudo da própria condição humana sob pressão extrema. A literatura de crime brasileira contemporânea prova ser um campo fértil para se compreender que a barbárie não é um

evento externo, mas uma potência que reside nas fendas de nossa civilidade. Ao fechar essas considerações, fica a convicção de que ler Fonseca e Melo é mergulhar no abismo da realidade nacional, para (quem sabe) emergir com uma compreensão mais aguda – e menos complacente – sobre quem somos e sobre a fragilidade dos pactos éticos que nos sustentam.

Dessa forma, os resultados alcançados permitem confirmar a hipótese inicial desta pesquisa: a personagem assassina na prosa de Fonseca e Melo atua como um catalisador das contradições da modernidade brasileira. A análise demonstrou que a violência não é um elemento acessório, mas a base sobre a qual se constrói a subjetividade dos protagonistas. Ao contrário das representações hegemônicas da mídia e das telenovelas, que buscam simplificar o mal, a literatura brutalista aqui estudada o complexifica, escancarando que o “gatilho” é acionado por uma mão que é, ao mesmo tempo, individual e coletiva. Logo, a confirmação dessa hipótese reside na percepção de que o matador literário é o sintoma final de um Estado que falhou em prover segurança e identidade, restando ao sujeito a construção de si através da morte do outro.

Por fim, em última análise, esta tese demonstra que a construção da personagem criminosa, na literatura de Fonseca e Melo, subverte a lógica do duplo tradicional. Enquanto na matriz estrangeira o duplo é, muitas vezes, uma patologia interna e solitária, nas personagens brasileiras ele é indissociável do tecido social. Seja pela espetacularização midiática em *Acqua Toffana*, pela clivagem entre o sagrado e o profano em *O Seminarista*, ou pela justiça comunitária em *O Matador*, o crime aparece como o elemento que cinde o sujeito, revelando que a violência não é um desvio, mas um constituinte da identidade brasileira contemporânea.

REFERÊNCIAS

A PRÓXIMA Vítima. Criação de Silvio de Abreu. Direção de Jorge Fernando. Rio de Janeiro: TV Globo, 1995. 1 novela (203 capítulos).

A QUEDA da Casa de Usher. Criação de Mike Flanagan. Estados Unidos: Intrepid Pictures; Netflix, 2023. 1 série de TV (8 eps.). Disponível em: <https://www.netflix.com>. Acesso em: 20 jan. 2024.

AS NOIVAS de Copacabana. Escrita por Dias Gomes. Direção de Roberto Farias. Rio de Janeiro: TV Globo, 1992. 1 minissérie (16 capítulos).

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de vários tradutores. 6. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

BARTLES, Ross; PARSONS, Ceci. The Social Construction of a Serial Killer. *Feminism & Psychology*, v. 19, n. 2, p. 267-280, 2009. <https://doi.org/10.1177/0959353509102224>. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0959353509102224>. Acesso em: 15 jan. 2022.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. Tradução de Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CAPUTI, Jane. American Psychos: The Serial Killer in Contemporary Fiction. *Journal of American Culture*, v. 16, n. 4, p. 101-112, dec. 1993. DOI:10.1111/j.1542-734X.1993.t01-1-00101.x. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.1542-734X.1993.t01-1-00101.x>. Acesso em: 12 jan. 2022.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CHATMAN, Seymour. Introduction. In: CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. USA: Cornell University Press, 1978. p. 15-42.

CHANDLER, Raymond. A simples arte de matar. In: CHANDLER, Raymond. *A simples arte de matar*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2009. v. 1. p. 7-27.

CORREIO da Manhã, Rio de Janeiro, 21 nov. 1962, 1º Caderno, p. 5.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 6. ed. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERNANDES, Matheus. El narcoperiodismo de García Márquez: uma análise dos aspectos da narcoliteratura no livro-reportagem notícia de um sequestro. *Revista ALTERJOR*, ano 08, v. 01, ed. 17, jan.-jun. 2018. Disponível em: <https://revistas.usp.br/alterjor/article/view/136991/137484>. Acesso em: 24 mar. 2024.

FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

FONSECA, Rubem. *O Cobrador*. 2. ed. São Paulo: Companhia, 1979.

FONSECA, Rubem. *Os Prisioneiros*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989a.

FONSECA, Rubem. Os Prisioneiros. In: FONSECA, Rubem. *Os Prisioneiros*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989b. p. 78-86.

FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.

FONSECA, Rubem. Feliz Ano Novo. In: FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b. p. 13-22.

FONSECA, Rubem. Intestino Grosso. In: FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999c. p. 135-146.

FONSECA, Rubem. Passeio Noturno. In: FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999d. p. 53-62.

FONSECA, Rubem. Pedido. In: FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999e. p. 89-94.

FONSECA, Rubem. *O Seminarista*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução de Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.

FRANÇA, Júlio. O insólito e seu duplo. In: GARCÍA, Flávio; MOTTA, Marcus Alexandre. *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: Klepsidra, 2009. p. 7-14.

FRANÇA, Júlio; SASSE, Pedro. Uma vista do Inferno: a favela *noir* de Patrícia Melo. Disponível em: https://www.academia.edu/35262921/Uma_vista_do_inferno_a_favela_noir_de_Patr%C3%ADcia_Melo. Acesso em: 12 jun. 2022.

FREUD, Sigmund. *O Inquietante*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras Completas, v. 14).

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **REVISTA USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166-182>. Disponível em: <https://aulasdathaisunitau.com/wp-content/uploads/2019/09/friedman-o-ponto-de-vista-na-fic3a7c3a3o.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2022.

GARCÍA, Flávio; MOTTA, Marcus Alexandre (org.). *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. (Coleção Clepsidra, v. 7).

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Tradução de Regina Zilberman. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

INTELIGÊNCIA Ltda. #272: Ilana Casoy. Entrevistada: Ilana Casoy. Entrevistadores: Rogério Vilela. São Paulo: Fábrica de Quadrinhos, 21 set. 2021. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6XLb3bCd6sfA2pAJxgC99c?si=acbdffc07dfa47f1&nd=1&dlsi=964302f8e2b240c5>. Acesso em: 07 out. 2021.

JUNG, Carl Gustav. A Sombra. In: JUNG, Carl Gustav. *Aion: estudos sobre a fenomenologia do self*. Petrópolis: Vozes, 2013. (Obra Completa, v. 9/2). p. 19-22.

LAFETÁ, João Luiz. *Rubem Fonseca: do lirismo à violência*. São Paulo: Edusp, 1993.

LIMA, Luiz Costa. *Para uma teoria do texto literário* 3. ed. São Paulo: Ática, 1988. (Série Temas, v. 1).

MEDEIROS, Daniel. Em “Menos que um”, Patrícia Melo escancara tragédia humana brasileira. [Entrevista concedida à Folha de Pernambuco]. *Folha de Pernambuco*, jan. 2022. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/em-menos-que-um-patricia-melo-escancara-tragedia-humana-brasileira/228773/>. Acesso em: 22 dez. 2022.

MELO, Patrícia. *Acqua Toffana*. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MELO, Patrícia. *O Matador*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.

MELO, Patrícia. *Inferno*. São Paulo: Pladena de Agostini, 2000.

MELO, Patrícia. *Mundo Perdido*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MELO, Patrícia. *Mulheres Empilhadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

MELO, Patrícia. *Menos que um*. Rio de Janeiro: Rocco, 2022.

MEMÓRIA GLOBO. *Novelas e Séries*. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/>. Acesso em: 17 out. 2025.

O HOMEM do ano. Direção de José Henrique Fonseca. Produção de Flávio R. Tambellini, José Henrique Fonseca, Leonardo Monteiro de Barros. Brasil: Conspiração Filmes, 2003 (116 min), som, color

PAULA, Ricardo Henrique Arruda de. Matadores: A construção social e simbólica de identidades violentas. *Dilemas - Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, v. 3, n. 9, p. 61-89, jul.- set. 2010.

PELEGRINI, Tânia. *No fio da navalha*: literatura e violência no Brasil de hoje. Disponível em: https://books.google.es/books?hl=pt-BR&lr=&id=emKpDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA41&dq=literatura+a+estética+da+violência+dos+anos+90&ots=1-mGKvJXae&sig=z83CqdDAFiGS6hh_GgjXP2huzvg#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 22 jan. 2025.

PHILBIN, Michael; PHILBIN, Tom. *The killer book of serial killers*. Naperville, Illinois: Sourcebooks Inc., 2009.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

RANK, Otto. *O duplo*: um estudo psicanalítico. Tradução de Erica Luisa Sofia Foerthmann Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos*: expressões da literatura brasileira no século XIX. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

ROSA, Cecília Mariano. Personagens marcadas pela violência em *Acqua toffana* e *O Matador*, de Patrícia Melo. 2009. 111 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em História da Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2009. Disponível em: <https://repositorio.furg.br/server/api/core/bitstreams/1e9621a3-cf4b-4ae0-843a-d7af41463f36/content>. Acesso em: 23 jun. 2023.

SCAGGS, John. *Crime Fiction*. Londres: Routledge, 2005.

SCHNAIDERMAN, Boris. Posfácio de Contos Reunidos. In: FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 377 a 384.

SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. *Literatura e sociedade*, v. 23, n. 26, p. 162-166, 2018. Disponível em: https://biblio.fflch.usp.br/Schnaiderman_B_3127415_VozesDeBarbarieVozesDeCultura.pdf. Acesso em: 23 jun. 2023.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SYMONS, Julian. *Bloody Murder: From the Detective Novel to the Crime Novel*. New York: Mysterious Press, 1993.

THELMA & Louise. Direção de Ridley Scott. USA: Metro Goldwyn-Mayer, 1991. 1 filme (129 min), son., color.

THOMANN, Larissa Cristina. *O duplo em Cosmétique de l'ennemi, de Amélie Nothomb*. 2016. 87 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

VIDAL, Paloma. Representação e catástrofe. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (org.). *Escritas da violência: representações da violência na história e na cultura contemporâneas na América Latina*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 131-140.

VRONSKY, Peter. *Sons of Cain: a history of serials killers from the stone age to the present*. New York: Berkley, 2018.

WIEST, Julie B. Casting Cultural Monsters: Representations of Serial Killers in U.S. and U.K. News Media. *Howard Journal of Communications*, v. 27, n. 4, p. 327-346, 2016. DOI: 10.1080/10646175.2016.1202876.

XAVIER, Ana Clara. *Filme O nome da morte conta história real de um assassino de aluguel que matou 492 pessoas*, 01 ago. 2018. Disponível em: <https://heloisatolipan.com.br/tv/filme-o-nome-da-morte-counta-a-historia-real-de-um-assassino-de-aluguel-que-matou-492-pessoas/>. Acesso em: 17 out. 2025.

ZANINI, Claudio Vescia; MAGGIO, Sanda Sirangelo (Orgs.). *O Duplo, o Espelho e a Sombra: Figurações de Personagens nas Literaturas de Língua Inglesa*. Rio de Janeiro:

Dialogarts, 2018. Disponível em:

<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/215160/001072214.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 17 out. 2025.