

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

**SONIA MARIA CHACALIAZA CRUZ**

**ALÉM DOS ESTEREÓTIPOS. A CONSTRUÇÃO DOS  
MARGINALIZADOS EM *ENTRE RINHAS DE CACHORROS E PORCOS*  
*ABATIDOS.***

São Carlos  
2017



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

**SONIA MARIA CHACALIAZA CRUZ**

**ALÉM DOS ESTEREÓTIPOS. A CONSTRUÇÃO DOS  
MARGINALIZADOS EM *ENTRE RINHAS DE CACHORROS E PORCOS*  
*ABATIDOS.***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, na Linha de Pesquisa Literatura, História e Sociedade, da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Rejane C. Rocha.

São Carlos  
2017



# UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

---

## Folha de Aprovação

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Sonia Maria Chacaliza Cruz, realizada em 23/02/2017:

---

Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha  
UFSCar

---

Profa. Dra. Luciana Paiva Coronel  
FURG

---

Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha  
UFSCar

*Esse trabalho vai dedicado àquele  
velho e mítico prédio azul,  
escoltado por Vallejo. Lugar onde  
a aventura literária começou.*

*Dedicado à família também, sem a  
força deles nada teria sido  
possível.*

*A realidade é sempre muito complicada. Por isso é inapreensível.  
A literatura não passa de uma verdade simplificada, uma semiverdade.  
Não se pode ser pretensioso. Não se pode aspirar a mais.*  
Pedro Juan Gutiérrez

## AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar à Organização de Estados Americanos (OEA) e ao Grupo Coimbra de Universidades Brasileiras (GCUB) por ter escolhido a minha pesquisa e por incentivar o intercâmbio cultural e acadêmico entre hispano-americanos e brasileiros. À Fundação Capes pela bolsa de estudos. Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) por ter acreditado e aceito minha proposta de pesquisa. À professora Doutora Rejane C. Rocha, igualmente, por aceitar ser minha orientadora desde o início, e sem me conhecer, pelo desafio que foi e é entender o “português” de uma hispano-falante, pela sua paciência, disposição, ajuda e compreensão durante todo esse processo. Agradeço-lhe também pelas discussões e críticas sempre bem-vindas tanto para a melhora do meu trabalho quanto para uma melhora pessoal como eterna estudante da literatura que nunca deixará de aprender. E, por último, agradeço a sua proximidade que transcendeu a relação acadêmica e se tornou amizade (tão pouco usual no meu país entre professores e alunos) e a sua disposição para me ajudar sempre em aspectos que, inclusive, iam além das questões acadêmicas.

Aos professores do Programa de Mestrado com quem tive a oportunidade de conviver dentro e fora da sala de aula, pela transmissão dos seus conhecimentos e pela proximidade que sempre tiveram conosco, os alunos. Ao professor Wilton Marques, que era o Coordenador do Programa quando cheguei, por sempre responder as minhas dúvidas nos primeiros contatos por e-mail.

A turma de Mestrado 2015 do PPGLit, colegas e amigos todos, com quem compartilhei debates, leituras, risos e café, por sempre estar dispostos a me ajudar e me acolheram com todo o carinho que só eles podem brindar. Aos grandes amigos, Leandro, Natália, Arthur e Élide, pois eles sempre estiveram prestes a me ajudar e a dar uma força quando mais a precisei.

Ao Grupo de Pesquisa Literatura e Tempo Presente, liderado pelas professoras Rejane Rocha e Juliana Santini e aos colegas que pertenceram e pertencem ao grupo pelas reuniões que sempre foram enriquecedoras para mim.

Outro grande agradecimento ao professor Nelson Viana que, por acasos da vida, foi o primeiro professor que conheci e que se dispôs a me ajudar e me apresentou alguns dos que seriam os meus futuros professores.

À família “OEA” – Fernando, Katya, Iris, Vale, Christian, Diego, Guillermo, David, Martha e Edgar (os amigos com quem cheguei), Carlota, Javier, Marco, Gabriela, Diana, Valentina, Guissely, Estefania, Luis e Camilo (da turma 2016) – por ser um apoio sempre. Eles compreendem muito bem o difícil que foi iniciar e continuar esse caminho em um país diferente aos nossos e longe dos nossos seres queridos.

Aos grandes amigos brasileiros e hispano-americanos que moram nessa cidade e àqueles que já passaram por ela, pela sua amizade e por tantos momentos de alegria que com certeza vão se repetir em algum momento das nossas vidas.

Meu agradecimento mais do que especial às duas pessoas que me ajudaram nessa pesquisa sem esperar nada em troca. À Renata pelo tempo investido em ler o texto, a ajuda dela foi importante para melhorar a redação e agradeço-lhe pela paciência que teve em me explicar cada uma das suas sugestões. Outro agradecimento ao Luis por me auxiliar quando precisei de alguma informação sobre cinema, por sempre estar disposto a procurar e recomendar a bibliografia necessária e por esclarecer minhas dúvidas sobre os termos e as técnicas audiovisuais – até em momentos e horários muito impertinentes –, sem a ajuda dele o primeiro capítulo não teria sido o que é. Gratidão eterna a eles dois.

Gostaria de agradecer duplamente às professoras Diana Martha e Luciana Coronel que integraram a minha Banca de Qualificação pelo tempo investido para ler o texto, pelas sugestões e contribuições brindadas no Exame de Qualificação e por aceitar ser parte também da Banca de Defesa, as recomendações e críticas que virão também são mais do que bem-vindas, pois isso serve para melhorar o trabalho.

Por último, só posso dizer obrigada a todos aqueles que, de alguma forma, estiveram perto de mim ao longo desse processo. É impossível mencionar a todos os que fizeram parte dessa experiência, porém, eles foram e são importantes no processo acadêmico e pessoal durante esses dois anos. Agradeço à vida por tê-los colocado no meu caminho, por serem pessoas tão especiais que ficarão na lembrança e no canto mais importante do meu coração.

## RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo apresentar a análise da construção das personagens marginalizadas no livro *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* da escritora brasileira Ana Paula Maia (2009). Focalizando-nos no papel do narrador como o grande organizador das histórias pretende-se analisar o olhar que ele lança sobre os seres marginalizados. Para tal objetivo é importante entender que a elaboração das histórias e das personagens se faz em dois níveis tradicionalmente considerados como de forma e de conteúdo. No que respeita ao nível da forma, analisar-se-á no primeiro capítulo o modo como o narrador contemporâneo estrutura as histórias. Elas são contadas tendo como referentes os modos de produção provindos do cinema e da televisão, os quais são apropriados pelo narrador como estratégias estruturais que funcionam como elementos que permitem a “autenticidade” das narrativas. Já o segundo e o terceiro capítulo visarão analisar o posicionamento discursivo ou de conteúdo do narrador e como ele apresenta e constrói as personagens marginalizadas. No segundo capítulo será apontado como o narrador se vale de um posicionamento e olhar irônicos que, segundo a nossa leitura, pretendem desestabilizar os estereótipos que se têm dos marginais/marginalizados. O narrador exagera algumas das características que são atribuídas aos marginalizados como a pobreza, a falta de educação e a violência no seu agir, de modo que a hipérbole pelo viés da ironia e do absurdo se faz presente tornando irreais ou hiper-simuladas tais características. O terceiro capítulo mostra um narrador diferente ao da primeira novela, mas que também tem como propósito questionar os preconceitos com que são vistos – melhor dizer, ignorados – um grupo de marginalizados que trabalham com as decomposições materiais e humanas. Aqui, o narrador propõe uma visão predominantemente cínico-quínica dos marginalizados e da cidade. Seguindo os postulados de Peter Sloterdijk a novela se constrói como um confronto entre o marginalizado incivilizado e a cidade “civilizada”. Esse enfrentamento mostra o cinismo com que a sociedade observa esses seres marginalizados, o cinismo com que o marginalizado olha e se defronta com o resto da sociedade, e como tal confronto é apresentado pelo narrador valendo-se também do olhar cínico-quínico.

**PALAVRAS CHAVES:** Marginalizado – Estereótipos – Narrador – *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* – Ana Paula Maia.

## SUMILLA

El presente trabajo tiene por objetivo analizar la construcción de los personajes marginalizados en el libro *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* de la escritora brasileira Ana Paula Maia (2009). Enfocándonos en el papel del narrador como el gran organizador de las historias, se pretende analizar como este observa a los marginalizados representados. Para ese objetivo resulta importante entender que la construcción de las historias y personajes se realiza en dos niveles, tradicionalmente denominados como de forma y de contenido. Sobre el nivel de la forma, se analizará en el primer capítulo la forma cómo el narrador contemporáneo estructura las historias. Éstas son contadas bajo la influencia de sistemas de representación provenientes del cine y la televisión, aspectos que son apropiados por el narrador, bajo la forma de estrategias narrativas que funcionan como aspectos que dan “autenticidad” a las narrativas. El segundo y tercer capítulo pretenden analizar la postura del narrador a nivel discursivo o de contenido, así como también a construcción discursiva de los personajes marginalizados. En el segundo capítulo se presenta cómo el narrador adquiere una mirada y posición irónicas que, según nuestra lectura, pretenden desestabilizar los estereotipos con que son caracterizados generalmente los marginales/marginalizados. El narrador exagera algunas características que son atribuidas a los marginalizados como la pobreza, la falta de educación y la violencia con que actúan, esos aspectos son presentados por el narrador de modo hiperbólico irónico, transformando tales características como irreales o híper-simuladas. El tercer capítulo presenta un narrador distinto al de la primera novela, sin embargo él también tiene como objetivo cuestionar los prejuicios con que son vistos – mejor dicho, ignorados – un sector de los marginalizados que trabaja con los desechos materiales y humanos producidos por la ciudad. En esta novela el narrador adquiere una visión cínico-quínica de los marginalizados y de la ciudad. Siguiendo los postulados de Peter Sloterdijk, la novela se construye como un enfrentamiento entre el marginalizado incivilizado y la ciudad “civilizada”. Esta confrontación muestra el cinismo que impera en la sociedad e como ésta observa a los seres marginalizados, de igual modo muestra la mirada cínica del marginalizado e la visión del narrador, quien también proyecta una mirada cínico-quínica.

**PALABRAS CLAVES:** Marginalizado – Estereotipos – Narrador – *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* – Ana Paula Maia.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	11
<b>CAPÍTULO I. Os narradores de <i>Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos</i> e as suas estratégias narrativas imagéticas.</b>	16
1.1 O narrador pós-moderno. De Benjamin a Santiago.	17
1.2 O narrador contemporâneo e as suas apropriações cinematográficas.	27
1.3 Da simultaneidade cinematográfica e outros recursos audiovisuais.	29
1.3.1 Os recursos audiovisuais de um narrador observador.	32
1.3.2 Resquícios audiovisuais e a presença do narrador.	38
1.4 O <i>crossover</i> na macroestrutura de <i>Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos</i>	46
1.5 A representação imagética e sua relação com a realidade.	48
<b>CAPÍTULO II. A marginalidade ironicamente hiper-simulada</b>	52
2.1 O simulacro da dessemelhança e da diferença. Antecedentes filosóficos.	55
2.2 O estado “hiper” do simulacro e da simulação baudrillardiana.	60
2.3 Sobre a ironia e a intenção irônica do narrador.	67
2.4 O marginal hiper-simulado em “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos”.	77
<b>CAPÍTULO III. O cinismo-quinismo do narrador em “O trabalho sujo dos outros”. A luta entre as forças dominantes e os oprimidos.</b>	91
3.1 O cinismo anticultural e subversor clássico e os cinismos contemporâneos.	94
3.2 O olhar cínico-quinico. O narrador de “O trabalho sujo dos outros” como subversor de preconceitos.	100
3.3. O olhar quinico somático e a interpelação ao leitor.	116
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	122
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	125

## INTRODUÇÃO

Se existisse uma forma de introduzir ao nosso leitor no que significa explorar o universo dos marginalizados elaborados por Ana Paula Maia<sup>1</sup> (2009) em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*<sup>2</sup>, talvez seja necessário citar a duas estudiosas que refletiram sobre o livro. Isabel Mallet (2010) escreveu que “O fato de as fronteiras entre homens e animais se mostrar tênues nas duas novelas indica o submundo a que se vê relegada a alma humana e atinge como uma bofetada o próprio leitor, obrigado a se reconhecer pequeno e irracional”. Por sua vez, Beatriz Resende (2009) comenta: “Cada cena, cada capítulo parece grudar à pele, deixar marcas, cheiros de que não nos desvencilhamos nem mesmo depois de fechado o livro”. As duas citações são fragmentos de dois dos poucos textos escritos por críticos sobre o livro de Maia. O primeiro faz parte de uma resenha escrita por Isabel Mallet para a revista *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea 4* e o segundo forma parte da orelha do referido livro. É possível perceber em ambos os trechos selecionados que existe um elemento comum ao que as duas estudiosas recorrem: o incômodo que causa o livro. Certamente, o modo como *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* apresenta o universo dos marginalizados se confronta com o leitor e o incomoda. Se bem que esse enfrentamento se dá no nível da leitura, ele é resultado da construção narrativa e das estratégias discursivas empregadas pelo narrador (ou, nesse caso, narradores) para estruturar e contar as histórias de sujeitos segregados e esquecidos que sobrevivem em uma sociedade que os despreza.

As novelas<sup>3</sup> que conformam *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* relatam o cotidiano de abatedores de porcos, lixeiros e desentupidores de esgotos em um mundo (ou

---

<sup>1</sup> Ana Paula Maia (1977, Nova Iguaçu-RJ). A produção literária da autora iniciou em 2003 com a publicação de *O habitante das falhas subterrâneas*. Posteriormente foram publicados os livros *A guerra dos bastardos* (2007), *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), *Carvão Animal* (2011) e *De gados e homens* (2013). *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* e *Carvão Animal* são dois livros (conformadas por duas novelas e um romance respectivamente) que constituem a trilogia autodenominada “A saga dos brutos”. Atualmente está prevista a publicação do romance *Assim na terra como embaixo da terra* em 2017 pela editora Record.

<sup>2</sup> O livro está conformado por duas novelas. A primeira, homônima ao título do livro narra a vida de Edgar Wilson e Gerson, dois abatedores de porcos e suas vivências, enquanto “O trabalho sujo dos outros”, a segunda novela, conta a vida do lixeiro Erasmo Wagner, seu irmão Alandelon e seu primo Edivardes.

<sup>3</sup> A diferença entre Novela e Romance ainda gera controversa. Em países de hipano-falantes, por exemplo, se usa o termo “Novela” para prosas extensas, entanto que as obras curtas – um exemplo clássico é *Aura* de Carlos Fuentes – são catalogadas como “Novelas Curtas”. Porém, no Brasil fazem-se uso dos termos Romance e Novela termos para distinguir esses dois tipos de narrativas. No *Dicionário de termos literários* aponta-se que a

submundo) invadido pelo uso da violência. Essa violência é uma das características mais visíveis das personagens e do espaço por onde elas transitam. O relato detalhado e exagerado das cenas cruéis e sangrentas que vivenciam as personagens principais é uma das marcas que demonstram a importância dela na narrativa, esse motivo justifica que muitos críticos abordem a violência como tópico principal nos seus estudos sobre o livro. A crueldade e a brutalidade com que agem as personagens está representada amplamente no universo ficcional de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* e as descrições pormenorizadas dessas cenas produziram leituras críticas que fazem prevalecer a temática da violência como exageração, como ultraviolência, como reapropriação do *pulp* ou como parte de um universo escatológico ou abjeto<sup>4</sup>.

Certamente o impacto inicial, esse incômodo que produz a leitura das novelas permite entendê-las abordando ou utilizando esses caminhos interpretativos, mas aqui se pretenderá fazer uma leitura que priorize o papel dos narradores e a construção das personagens. As estruturas narrativas usadas pelos narradores na construção das histórias e a relação que esses narradores estabelecem com as personagens e o mundo ficcional têm tanta importância quanto a representação da violência, tão desenvolvida nos estudos feitos sobre o livro. Pretende-se, a partir desse enfoque, estabelecer que o posicionamento dos narradores é um aspecto de muita importância na construção das histórias. Acreditamos que esse posicionamento é irônico, hiperbólico e cínico, pois o que se pretende em ambas as novelas é exagerar e desmistificar algumas características dos marginalizados que se encontram ancoradas no inconsciente coletivo. A hipérbole que permeia a caracterização dos marginalizados é constante e extrema, tornando-os personagens irrealis e desestabilizando os estereótipos sob os quais a sociedade contemporânea os considera, julga e menospreza. Estereótipos que são afiançados consciente ou inconscientemente tanto pela mídia como pelos artefatos artísticos que falam sobre violência urbana. Ao compreender que o narrador é o elemento literário mais importante na construção das duas novelas, os capítulos que conformam esse texto estão focalizados na

---

definição de novela é complexa e inconclusa. Segundo esse dicionário a novela estruturalmente “constitui-se de uma série de unidades ou células dramáticas encadeadas, como início, meio e fim” (2004, p. 321). Ao que respeita ao tempo, ele “acompanha essa estrutura linear: não havendo restrição cronológica, o novelista pode fazer uso arbitrário do tempo da ação. Mas [...] concentra-se nos momentos em que se processa cada ‘aventura’ e reduz o passado em breves anotações” (2004, p. 322), do mesmo modo “o espaço vincula-se estreitamente ao tempo. A sucessão de peripécias confere à narrativa um dinamismo semelhante à rapidez no cinema mudo” (2004, p. 322).

<sup>4</sup> Críticos como Beatriz Resende (2008) e Ricardo Barberena (2012, 2016) abordam constantemente a temática do *pulp*, da violência e do escatológico ou abjeto. Dessas leituras se desprenderam outras como a de Anélia Pietrani (2011) que estuda os afetos das personagens ainda sobre o eixo da violência na narrativa.

análise das estratégias estruturais e argumentativas usadas por ele para a construção dos universos das novelas e na construção que ele faz das personagens.

Desse modo, no primeiro capítulo se pretenderá estabelecer as características sobre o narrador contemporâneo partindo da leitura dos ensaios “O narrador” de W. Benjamin (1994) e “O narrador pós-moderno” de S. Santiago (2002). Respalhando-nos nos argumentos teóricos desses dois autores, vão se estabelecer as características do narrador contemporâneo e a sua elaboração do universo ficcional seja no nível estrutural seja no nível discursivo ou argumentativo. Depois de entender as características desse narrador contemporâneo, o passo a seguir nesse primeiro capítulo é o de analisar a construção das histórias no nível estrutural. Entendendo que a literatura e a sociedade contemporâneas estão em constante contato com os discursos audiovisuais, os narradores “pós-modernos” aproveitam-se de estruturas e técnicas que são usualmente usadas nas produções televisivas, cinematográficas ou digitais para a criação do universo ficcional. *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* ao ser um produto desse século não está isento dos novos modos de representação usando parte dessas estruturas audiovisuais para criar um universo em que prevalecem as imagens e a forma como elas contam uma história. Os diálogos, a fragmentação das ações, a narração em tempo presente, o uso de elipses e *flashbacks*, entre outras considerações são importantes para entender como o livro está influenciado por elementos e estruturas audiovisuais, criando um universo regido pela imagem.

O segundo capítulo inicia-se com um aspecto que achamos importante: a presença do realismo na América Latina. Entender como ele foi desenvolvido no continente e no Brasil, permite compreender uma diferença entre as propostas realistas brasileiras em relação às do resto do continente. No Brasil, a representação do realismo foi modificando-se até se tornar um tipo de realismo atravessado pela mídia. Em vista disso, o “real” – entendido como simulacro ou como imagem midiaticizada – cobra força no imaginário coletivo do povo brasileiro, questão que se viu refletida na narrativa a partir dos anos sessenta do século passado. O realismo no Brasil, principalmente depois do Golpe Militar, vai se tornar um realismo da imagem, um realismo do simulacro. Para entender a que nos referimos com simulacro se fará um percurso que apresente as posturas filosóficas de Platão e Deleuze como as duas grandes reflexões que antecipam e dialogam com a definição de simulacro elaborada por Baudrillard. Centrados já em Baudrillard, aprofundaremos na ideia de que o simulacro é um produto midiaticizado que invadiu cada resquício das nossas vidas e das nossas visões de

mundo. Contudo, Baudrillard encontra um modo para criticar aquele simulacro e o universo hiper-real que ele cria. O caminho que o filósofo encontra para criticar o simulacro não está sustentada no confronto e sim no uso exagerado e exacerbado das ferramentas usadas pelo simulacro, essa exageração excede o simulacro dando passo a um hiper-simulacro que desestabiliza o “real” midiaticizado.

Assim entendido, o que se pretende – segundo a nossa leitura – na novela “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” é criticar e desestabilizar a noção estereotipada de marginalizado tão espalhada pela mídia e pelas artes contemporâneas. Valendo-se da ironia e da exageração o narrador apresenta e subverte as características sob as quais se costuma (melhor dizendo, costumamos) ver aos marginalizados, tornando-as absurdas e irreais. Desse modo o que se pretende na novela não é apresentar unicamente seres marginalizados e o estilo de vida deles nem as histórias violentas em que participam, o que procura o narrador é mostrar a estereotipagem com que percebemos e criticamos essas personagens. Contudo, ele só consegue apresentar esses aspectos pelo viés de a ironia e a exageração das características marginais com que são elaboradas as personagens. Vemos que, a partir dessa estratégia o narrador critica os estereótipos e investe as personagens de uma característica ontológica, a contradição humana. Essa contradição humana permeia as personagens e mostra que ninguém é completamente mau nem completamente bom. Assim, o texto realizaria um efeito duplo, por um lado torna hiper-reais essas personagens despidendo-as do seu “ser-marginal”, mas, por outro lado e a partir da presença das contradições próprias do homem, os investe da única característica que deveria prevalecer por cima de prejuízos ou estereótipos, a sua condição de “ser-humano”.

Por sua vez, o terceiro capítulo continua a abordar o posicionamento do narrador e a representação que ele faz do marginalizado e do seu entorno na segunda novela que constitui o livro, “O trabalho sujo dos outros”. Nela o posicionamento do narrador e as atitudes das personagens não são mais apresentados de modo irônico ou exagerado como na novela anterior. O que vai prevalecer é a representação cínica do universo ficcional nas suas diversas variáveis. Para entender esses tipos de cínicos nos auxiliaremos do livro *Crítica de la razón cínica* de Peter Sloterdijk (2003) que é um dos primeiros filósofos a sistematizar e elaborar uma visão do cinismo contemporâneo. Para o autor, na contemporaneidade abundam dois tipos de cínicos, o cínico senhorial e o cínico resignado. A cidade apresenta-se como cínico-senhorial, pois relega e exclui os marginalizados por meio de prejuízos, até torná-los

invisíveis. Por sua vez, os lixeiros e Erasmo Wagner são a representação de um tipo de cinismo também contemporâneo, o cinismo resignado. Esses cínicos resignados aceitam sem reclamar e internalizam a sua condição de inferiorizado. No decorrer da novela essa relação de poder se vê ameaçada pela greve dos lixeiros e o confronto com as instituições que exercem o poder.

Esses dois tipos de cínicos são apresentados e confrontados no meio de uma visão cínico-quínica do narrador. O termo quínico também é um conceito que tomamos de Sloterdijk (2003). Para o autor, o cínico-quínico é um sujeito que vive na contemporaneidade, que percebe as desigualdades sociais e os abusos dos cínicos-senhoriais e que consegue denunciá-los. O quínico realiza uma revisitação do Cinismo clássico e vale-se da irreverência e exibicionismo – característica principal de Diógenes – para criticar aos cínicos senhoriais e mostrar como eles subjagam os sujeitos menos favorecidos. A irreverência do quínico está ligada ao universo natural, do baixo e escatológico que o cínico senhorial não quer observar e que o cínico-resignado observa e manipula, ainda que de modo passivo. O narrador da novela realiza aquilo que Erasmo Wagner não logra fazer, confrontar-se com a sociedade – na forma do leitor – para mostrar-lhe a existência desses sujeitos marginalizados.

Para culminar, gostaríamos de anotar que a presente análise tem como objetivo contribuir no estudo do livro de Ana Paula Maia. Livro que, como bem aponta Anélia Montechiari, muitas vezes é desvalorizado porque existem leituras orientadas tendo como base certos (pre)conceitos que limitam a escrita de autoria feminina. Concordamos quando a estudiosa afirma que “a ficção de Ana foge aos lugares instituídos e prontos cultural e literariamente à escritura de mulher, distanciando-se da atmosfera doce, meiga e delicada que, por vezes, tantas vezes, se convencionou atribuir à narrativa de autoria feminina” (MONTECHIARI, 2011, p. 118) e acrescentamos que a escrita de Maia não só foge dos preconceitos de gênero, porque dentro da sua narrativa ela quer atingir e questionar os preconceitos que comumente elaboram as características dos sujeitos marginalizados.

## **CAPÍTULO I. Os narradores de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* e as suas estratégias narrativas imagéticas.**

*La imagen cinematográfica mantiene contacto con lo real  
y transfigura también lo real hasta la magia*  
Leon Moussinac

Para entender e justificar a análise dos narradores em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009) é necessário informar que existe um reduzido número de artigos académicos publicados sobre o livro até agora. Sendo escassos os artigos, as leituras sobre o livro abordam poucos aspectos que, muitas vezes, resultam recorrentes nas diversas análises. Questões como o uso extremo da violência e a crueldade das personagens se encontram entre os elementos mais enfatizados nos artigos sobre o livro *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. É a partir da violência e a categoria de ficção *pulp* que críticos como Beatriz Resende encontra nexos entre o livro e o cinema de Tarantino e Scorsese, porém o problema é que esses nexos são sugeridos e vinculados quase exclusivamente à violência predominante no livro e nos filmes dos cineastas. A chave de leitura de Resende, ainda que superficial, aproxima o livro com aspectos provindos do cinema, mas é um caminho que nenhum outro estudioso retomou, perdendo-se assim a riqueza que esses nexos poderiam aportar à leitura do livro. Acreditamos que Resende acerta quando relaciona as novelas a aspectos e estratégias que são incorporadas dos produtos audiovisuais, mas essas relações vão além do tópico da violência extrema, pois as conexões que se estabelecem entre o livro e os recursos audiovisuais para a construção do universo também estão presentes no nível formal, quer dizer, nas estruturas usadas pelos narradores das novelas na construção do universo ficcional.

Tanto no cinema como na literatura o narrador é o elemento mais importante, é o “grão-mestre” como dissera Metz (1972). Em consequência, o ponto de partida da análise do presente capítulo é a procura das estruturas audiovisuais assimiladas e usadas pelos narradores do livro. Considerando que *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* é uma obra do século XXI e que devido às características próprias dessa época – que convencionalmente recebe o nome de *pós-moderna*<sup>5</sup> – é complexo encaixar os narradores presentes nas duas novelas sob

---

<sup>5</sup> Um dos primeiros filósofos a utilizar o termo pós-modernidade foi François Lyotard. Ele atribuiu ao pensamento pós-moderno o abandono das grandes narrativas e a exaltação das pequenas narrativas em *La condición posmoderna* (2000) e no livro posterior *La posmodernidad (explicada a los niños)* (1987). Nesses dois livros fundamentais, Lyotard observa o progresso e desenvolvimento da pós-modernidade nas sociedades de

uma única definição. Aliás, seria complexo, paradoxal e até forçado tentar utilizar ou elaborar uma definição totalizadora sobre o narrador contemporâneo dado que a lógica que impera na nossa época é a da multiplicidade de vozes, do desvanecimento das fronteiras entre gêneros<sup>6</sup> – praticado com maior ênfase nas últimas décadas – e dos múltiplos posicionamentos que adotam os narradores nas obras contemporâneas<sup>7</sup>. Porém, para não cair em relativismos, basear-nos-emos na definição feita por Silvano Santiago que foi o primeiro a definir e demonstrar a presença do narrador pós-moderno na literatura brasileira contemporânea. Destacaremos os aspectos relevantes da referida definição, mas, também, serão problematizadas algumas características que se tornam discutíveis depois de passados trinta anos da elaboração desse conceito.

### 1.1 O narrador pós-moderno. De Benjamin a Santiago.

O ensaio “O narrador pós-moderno” de Silvano Santiago foi escrito no ano 1986 e publicado no livro *Nas malhas da letra* (2002). O ensaio é uma das primeiras tentativas – se não a primeira – que tinha como objetivo analisar e definir a categoria do *narrador* no contexto pós-moderno no cenário brasileiro. Para concretizar a sua hipótese, Santiago utiliza o ensaio “O narrador” de Walter Benjamin (1994b) como base e referente para analisar o dito narrador. O crítico brasileiro retoma as definições feitas por Benjamin e as diferenças que o filósofo alemão estabeleceu sobre o papel do narrador em três momentos históricos: o clássico-medieval, o moderno e o contemporâneo<sup>8</sup>. Desse modo, Santiago consegue

---

maior poder, entenda-se Europa Ocidental e os Estados Unidos. O filósofo francês percebeu que a pós-modernidade inicia-se após a Segunda Guerra Mundial como um novo “estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, la literatura y las artes a partir del siglo XIX” (LYOTARD, 2000, p. 9). Para Lyotard a nova cultura está influenciada tanto pela ciência, como também pelo avanço tecnológico. Em *La posmodernidad (explicada a los niños)*, o autor desenvolveu com maior ênfase a problemática da pós-modernidade mostrando que nela impera o ecletismo absoluto, tanto na vida quotidiana quanto nas artes. Em ambos os livros Lyotard fala da morte dos metarrelatos (ou também conhecidos como metanarrativas). Para ele existem quatro grandes relatos que guiaram a História e o pensamento humano, sendo o Relato Iluminista um dos grandes relatos que perde credibilidade. Para ele “*el gran metarrelato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado*” (1987, p. 73). Esses relatos que legitimavam o saber foram substituídos por “pequenos relatos” ou, em última instância, por “não relatos”. Assim, à visão teleológica dos metarrelatos vai se contrapor a visão eclética e caleidoscópica pós-moderna. Segundo Maria Lúcia Fernandes (1994, p. 48) “Lyotard detecta [que] a sociedade pós-moderna, tendo abandonado as narrativas centralizadoras, compreende uma multiplicidade de jogos de linguagem incompatíveis, cada qual com seus próprios princípios intransferíveis de autolegitimação” e que mostra o sesgo destotalizador que tem a pós-modernidade. Essa destotalização ou fragmentação será internalizada pelos artistas, provocando uma proliferação de textos tão diversos que resulta quase impossível juntá-los dentro de grupos específicos.

<sup>6</sup> Sobre o tema, Florencia Garramuño aborda essa característica utilizando a categoria de “inespecificidade” no livro *Frutos extraños* (2014).

<sup>7</sup> É importante esclarecer que ao falar do papel do narrador contemporâneo restringimo-nos ao âmbito brasileiro, especificamente ao narrador presente na narrativa de violência urbana.

<sup>8</sup> É importante realçar que ao usar o termo *contemporâneo* está se fazendo referência ao narrador e ao contexto *contemporâneo* a Benjamin.

argumentar e validar as suas definições. Sabendo disso, faz-se necessário apresentar, em primeiro lugar, a postura de Benjamin a respeito do narrador para contextualizar, entender e contrastar esses postulados com aqueles que Santiago (2002) propõe.

Em “O narrador” Walter Benjamin (1994b) quer demonstrar como Lescov<sup>9</sup> é um dos poucos escritores de inícios de século XX que ainda preserva na sua narrativa as características dos narradores clássicos ou artesanais já quase extintos na literatura da sua época. Para falar do narrador que constrói Lescov, Benjamin estabelece algumas características sobre os narradores clássico, romanesco e jornalístico e o modo como eles se relacionam e transmitem sua sabedoria ao leitor. Já no início do ensaio, o filósofo percebe que “a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, 1994b, p. 197). Para Benjamin, a pobreza da experiência<sup>10</sup> é uma das principais causas dessa impossibilidade para historiar um evento. Essa pauperização ou gradativa desvalorização da experiência está intimamente relacionada às mudanças histórico-sociais que aconteceram ao longo dos séculos. Baseando-se nessa ideia, Benjamin determina algumas características particulares dos três tipos de narradores já assinalados.

O narrador clássico é aquele que pratica a arte de narrar uma experiência tendo como base a oralidade. Ela se configura como o aspecto fundamental para a transmissão de uma sabedoria. Em palavras de Benjamin (1994b, p. 198), a oralidade “é a fonte a que recorreram todos os narradores”. Assim, ele distingue dois grupos, os narradores *navegantes* que vivenciam ou escutam histórias de lugares afastados e inóspitos, e os narradores *da terra* que são aqueles que apesar de ficar na sua localidade ou povoado conhecem muito bem suas histórias e suas tradições. Assim descritos, a supervivência desses narradores só pode estar inscrita na época clássica e na época medieval, mas será no medievo que eles aprimorarão a arte de narrar. Segundo Benjamin (1994b, p. 199)

Se os camponeses sedentários e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices [medievais] que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para

---

<sup>9</sup> Nicolai Lescov foi um escritor russo nascido em 1831. Foi contemporâneo de Tolstói e Dostoiévski.

<sup>10</sup> No ensaio “Experiência e pobreza”, Benjamin aprofunda-se no desenvolvimento da pobreza da experiência em que a sociedade posterior a Primeira Guerra Mundial se introduziu. O filósofo propõe nesse ensaio que “Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza” (BENJAMIN, 1994a, p. 118).

casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário.

A análise que Benjamin faz sobre o narrador clássico mostra que esse narrador além de ter uma sabedoria e de transmiti-la oralmente também é capaz de dar um bom conselho. Porém, esse conselho deve estar formulado e ancorado na experiência. “Aconselhar é menos responder uma pergunta que fazer uma sugestão [...] Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história [...] O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria” (BENJAMIN, 1994b, p. 200). O que se pode concluir da definição feita por Benjamin é que sua análise se apoia em um *procedimento básico*: Se o narrador consegue formular um conselho é porque ele sabe narrar uma história, e saber narrá-la demonstra a capacidade de adquirir e transmitir uma sabedoria por meio da experiência. Desse modo, o narrador e o seu ouvinte estabelecem uma relação particular na qual “o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1994b, p. 200). As condições das épocas clássica e medieval fortaleceram esse tipo de narrativa em que o narrador e o ouvinte têm uma proximidade real, em que o narrador oral podia e devia dar conselhos aos seus interlocutores.

Posteriormente, com a invenção da imprensa e a consolidação da burguesia, a arte de narrar se modifica e aparece o livro como veículo principal para contar histórias. A partir dessas condições e das características da época moderna o narrador empreendeu outros rumos na procura de diferentes modos de contar histórias que estejam acordes com a nova mentalidade e contexto burgueses. Para começar, a oralidade perde a força que tinha anteriormente e, em consequência, a experiência deixa de ser transmitida, ou pelo menos a experiência como foi concebida na época clássica. O narrador romanesco baseia sua narração na solidão, na individualidade, extinguindo-se a interação direta que outrora estabelecia com o ouvinte, que passa a ser um leitor. A relação que se estabelece entre esses dois interlocutores passa a estar mediada pelo livro. Benjamin argumenta que “[a] origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1994b, p. 201). Retomando o *procedimento básico* descrito no narrador clássico, conclui-se que no narrador romanesco há uma impossibilidade para formular um conselho. Tal impossibilidade se deve à dificuldade que ele tem para narrar uma história, pois perdeu a capacidade de experimentar vivências (próprias ou alheias), quer dizer, perdeu a capacidade de adquirir a sabedoria como foi entendida no período clássico e medieval. Benjamin apresenta uma visão negativa sobre o romance e os modos romanescos de contar as histórias, e conclui que eles estariam destinados

ou condenados a perecer como resultado da emergência de um novo modo de relatar ou descrever uma história surgida na sua contemporaneidade.

Benjamin (1994b) percebe que no século vinte emerge uma nova forma de comunicação e de transmissão de histórias: a informação. Ela já esteve presente na vida do homem com a aparição dos jornais, porém na nova etapa histórico-social denominada por ele como “áureo capitalismo”, a informação deixa pouco espaço para que se estabeleçam nexos entre o narrador e o seu ouvinte ou leitor, quer dizer, não há mais possibilidade de transmitir uma experiência e ainda menos a sabedoria adquirida por meio dela. A informação será o modo de narrar comumente empregado e o narrador jornalístico será o seu máximo representante. A informação, como *descrição* de dados e fatos, reconfigura – mais uma vez – a relação que se estabelece entre o narrador e o leitor; já que, se com o narrador navegante clássico as histórias de lugares afastados eram recebidas com agrado, na etapa contemporânea essas informações importam menos do que aquelas que estejam ligadas à vida prática do leitor. É essa narração informativa, entendida comumente como “objetiva”, aquela que alimenta o leitor com dados, mas – ao mesmo tempo – o priva da sabedoria e da faculdade de dar conselhos. Benjamin (1994b, p. 203) argumenta:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada mais do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa [clássica] está em evitar explicações [...] [já que o] extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.

A leitura e os tópicos apresentados por Benjamin em “O narrador” permitem entender o artigo e o posicionamento que Silvano Santiago (2002) adota em “O narrador pós-moderno” como uma contraposição às considerações benjaminianas sobre o narrador contemporâneo. Santiago se vale de dois conceitos que Benjamin (1994b) entende como características quase exclusivas do narrador clássico: a narração da experiência e a consequente transmissão de uma sabedoria, para a caracterização do seu narrador pós-moderno. O crítico brasileiro é muito enfático ao esclarecer que a leitura que ele fez sobre o narrador tem maior amplitude e abrangência do que a proposta de Benjamin (1994b) e que baseia sua análise nos contrastes entre o narrador pós-moderno que ele configura e o narrador clássico benjaminiano. O narrador estudado por Santiago (2002) recebe o nome de pós-moderno porque ele se gesta na

pós-modernidade<sup>11</sup> e porque incorpora características próprias dessa etapa histórico-social. A mais evidente particularidade desse narrador é que no lugar de transmitir uma experiência vivenciada por ele, está interessado em observar e transmitir uma experiência alheia. Para fundamentar tal hipótese Santiago analisa, ao longo do ensaio, três contos de Edilberto Coutinho<sup>12</sup> e desse modo pretende demonstrar as funções desse narrador pós-moderno.

O crítico abre o ensaio com a pergunta “Quem narra uma história é quem experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?” (SANTIAGO, 2002, p. 44). Aqui Santiago questiona o argumento benjaminiano que enfatiza a superioridade da narração fundamentada na experiência como forma mais pura da arte de narrar. Segundo a caracterização apresentada por Benjamin, o narrador contemporâneo e a sua narração, baseada na informação, estariam desprovidos de verossimilhança, já que simplesmente se limitariam a explicar fatos acontecidos de modo descritivo e carentes de emotividade. Santiago, por sua vez, ao situar o narrador no contexto contemporâneo (estratégia empregada também por Benjamin no referido ensaio) consegue identificar que a narração objetiva e impessoal é uma das formas narrativas que assumem os narradores contemporâneos. Embora ele não negue a existência de outros narradores, – que seguem os parâmetros dos narradores clássicos e romanescos descritos por Benjamin – o narrador pós-moderno se configura seguindo outros caminhos, mas que ainda são caminhos que permitem a aquisição e transmissão de uma sabedoria.

Se com o narrador clássico o que prevalecia e se configurava como a base para a arte de narrar era a palavra e a oralidade, na pós-modernidade – segundo Santiago – o que vai prevalecer será a observação e descrição de imagens<sup>13</sup>. Desse modo, a sabedoria que a arte de narrar transmite na pós-modernidade está inserida em novos modos de percepção e transmissão de histórias. Benjamin observou um processo similar quando descreveu a mudança do narrador clássico ao narrador romanesco. O livro aparece como um elemento

---

<sup>11</sup> Como foi anotado com anterioridade, a *pós-modernidade* deve entender-se sob a terminologia empregada por Lyotard, que considera essa etapa como a consequência nefasta da Segunda Guerra Mundial, em que as ideologias ou Grandes Relatos que regiam o pensamento e comportamento humanos perderam veracidade, dando passo ao surgimento de pequenos relatos que tem como objetivo desmitificar os Metarrelatos e os valores que eles impuseram na Humanidade. A proliferação desses pequenos relatos vai gerar uma onda de artistas que terão como premissa a experimentação de estilos ou gêneros, a diluição das fronteiras das diferentes áreas de conhecimento e a multiplicidade de expressões artísticas.

<sup>12</sup> Edilberto Coutinho (1933-1995) foi um escritor e jornalista paraibano. A sua produção literária está composta principalmente por contos e ensaios.

<sup>13</sup> Entre os autores que estudam a pós-modernidade e sua relação com a imagem encontram-se Adorno (1978), Baudrillard (1978), Debord (1995), Jameson (1997), Vargas Llosa (2012).

mediador que modificou a arte de narrar porque propiciava o gradativo desaparecimento do contato direto entre o narrador e o ouvinte, para dar passo à relação livro-leitor. Por sua vez, Santiago percebe que na pós-modernidade o livro deixará de ser o artefato que intermedia a relação entre o narrador e o leitor para dar passo à imagem e aos formatos em que ela é transmitida ao espectador provocando outras formas de contar histórias. Santiago (2002, p. 46, grifos nossos) argumenta que “o narrador pós-moderno é o que transmite uma ‘sabedoria’ que é decorrência da **observação de uma vivência alheia a ele**, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência”.

A predominância da imagem produz uma intensificação do papel do narrador, por um lado ele deve exercer o papel de observador de uma realidade alheia para imediatamente transmiti-la por meio da linguagem ao leitor. Ele se vale da observação para captar as histórias e da palavra para contá-las, amparando a sua visão e narração em distintas estratégias midiáticas, pois elas permitem estabelecer o contrato de verossimilhança ou autenticidade. Desse modo narrador pós-moderno é

[...] o puro ficcionista, pois tem de dar ‘autenticidade’ a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem (SANTIAGO, 2002, p. 46-47).

Segundo a concepção do crítico brasileiro o narrador jornalista é aquele que dispõe da capacidade, das ferramentas e dos métodos para conseguir investir com autenticidade os fatos em que participa como testemunha. Na sua análise dos contos “Sangue na praça” e “Azeitona e vinho” de Edilberto Coutinho, Santiago mostra a existência desse narrador jornalista. Nesses contos os narradores formam parte do mundo representado, pois além de serem narradores, eles são personagens<sup>14</sup>. No primeiro conto o narrador é um repórter e no segundo é um velho bêbado que observa, imagina e conta as hipotéticas situações que vivencia o jovem Pablo. A característica comum desses dois narradores é que neles

[...] impõe-se a atitude jornalística do narrador diante do personagem, do assunto e do texto [...] a figura do narrador passa a ser basicamente a de **quem se interessa pelo outro** (e não por si) e **se afirma pelo olhar que lança** ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um

<sup>14</sup> Segundo a narratologia de Gérard Genette a categoria de Narrador extradiegético homodiegético é utilizada para designar o narrador em Primeiro Grau – quem conta a história – porém, ele também está presente na história como personagem, o exemplo mais ilustrativo é o Dr. Watson que na sua posição de testemunha conta a história de Sherlock Holmes, mas que ao mesmo tempo é personagem dela.

olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado). (SANTIAGO, 2002, p. 49-50, itálico do autor, grifos nossos)

Para Santiago fica evidente e quase explícito esse olhar para o outro, pois ainda que os narradores se encontrem dentro do universo representado, a sua presença está marcada pela passividade, pela falta de protagonismo, por não agir e simplesmente observar as ações dos outros.

Outro traço desse narrador se manifesta na impossibilidade de que o velho (personagem-narrador do segundo conto) possa dar bons conselhos ao jovem. “Não há mais o jogo do ‘bom conselho’ entre experientes, mas o da admiração do mais velho. A narrativa pode expressar uma ‘sabedoria’, mas esta não advém do narrador: é apreendida da ação daquele que é observado e não consegue mais narrar” (SANTIAGO, 2002, p. 52). Essa impossibilidade de transmitir um conselho está dada pelas próprias características da etapa pós-moderna, já que o indivíduo pós-moderno vive em um eterno presente, em que predomina a repetição de fatos. Santiago é consciente da importância desse traço, por isso realça a impossibilidade de comunicação entre o antigo e o atual, entre o velho e o jovem. Essa característica também foi advertida por Coelho Netto (1995, p. 90-91, grifos nossos), quando assinalava que os romances pós-modernos se caracterizam pelo fato de que suas personagens não são mais as portadoras da psicologia “do ‘velho romance’, nem [são] personagens ‘historicamente situadas’, nem personagens que refletem profusamente sobre si mesmas [...] são personagens que apenas **vivem e vêem as coisas**”.

A partir dessa impossibilidade comunicativa é compreensível que as personagens jovens não se interessem pela sabedoria nem pelos conselhos que a personagem ou o narrador velho possam lhes proporcionar. A incomunicabilidade geracional obriga e condiciona ao a observar o jovem que geralmente age sem poder falar. A não realização do diálogo entre o passado e o presente como processo de aprendizado realça ainda mais o recurso da observação que o narrador efetua sobre a personagem jovem. Para reforçar a importância do olhar, Santiago (2002, p. 51) formula e responde às perguntas

Por que se olha? Para que se olha? Razão e finalidade do olhar lançado ao outro não se dão à primeira vista, porque se trata de um diálogo-em-literatura (isto é, expresso por palavra) que, paradoxalmente, fica aquém ou além das palavras. A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa.

As características descritas por Santiago sobre o narrador pós-moderno permitem compreender que a base e ponto de partida para a narração é a observação das personagens e dos fatos que acontecem ao seu redor. Outro aspecto que influencia na preponderância do olhar é que a comunicação e transmissão da experiência e sabedoria por parte dos mais velhos aos mais jovens não é possível, razão pela qual o narrador limita-se a observá-lo. Por último, para Santiago (2002) o narrador pós-moderno é o puro ficcionista, definição que difere com a proposta por Benjamin (1994). Visto que deixa de lado sua experiência e prioriza a percepção visual, ele deve criar as histórias utilizando maiores recursos de autenticidade por meio da palavra escrita e para isso se vale de recursos jornalísticos. Assim, o narrador pós-moderno se torna um ser paradigmático, pois deve lançar um olhar sobre as personagens e as suas vivências e transformá-las em narração. Conforme Santiago (2002, p. 59-60) o “narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa”. Defrontado com a impossibilidade de comunicação com as personagens e ao recobrimento do seu olhar, o narrador estabelece uma segunda relação comunicativa com *o leitor* a quem transmitirá a sua sabedoria. O crítico sintetiza esse argumento na seguinte passagem

O narrador se subtrai da ação narrada [...] e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra. Subtraindo-se à ação narrada pelo conto, o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor. **Ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia.** Na *pobreza da experiência* de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz etc. (SANTIAGO, 2002, p. 51, itálico do autor, grifo nosso).

De todas as características que Santiago atribui ao narrador pós-moderno, centramos-nos em duas que serão usadas como ponto de partida para analisar os narradores das histórias de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. O primeiro está relacionado com o apagamento ou a subtração do narrador e o segundo, com a democratização da sua postura a respeito do leitor. Santiago se centra, preferentemente, em dois dos três contos eleitos para a sua análise: “Sangue na praça” e “Azeitona e vinho”. Já em “A lugar algum” a análise é curta, mas permite entender a relação entre narrador e leitor. Nos dois primeiros contos é importante realçar que esses narradores estão em primeira pessoa<sup>15</sup>, porém se centram e

<sup>15</sup> Que em termos narratológicos seria um narrador em primeiro grau (extradieético) homodieético, do tipo observador ou testemunha.

contam a vida de outras personagens. Em “Sangue na praça” o narrador é um repórter quem conta a experiência e a sabedoria de Hemingway no formato de entrevista. Por outro lado, em “Azeitona e vinho” o narrador – um velho bêbado que na sua juventude foi toureiro – se centra em Pablo, jovem iniciante na tauromaquia.

Se nos baseássemos na definição feita pela narratologia sobre narrador homodiegético<sup>16</sup> entenderíamos que a função de observador já esteve presente em obras anteriores à etapa contemporânea; porém é a radicalização dessa postura de *espectador* o que vai se tornar característico no narrador pós-moderno. Radicalização demonstrável através da procura do nível máximo – mas não total – da sua ausência no relato. Deve se anotar que não pode ser total porque – como o próprio Santiago percebe – o olhar do narrador não está completamente direcionado nem condicionado pela objetividade, porque ele sempre é individual e subjetivo, aliás, as emoções que experimenta o narrador no processo de observação se verbalizam na sua narração. Sobre isso, o autor argumenta que “pelo olhar, [o] homem atual e [o] narrador oscilam entre o prazer e a crítica, guardando sempre a postura de quem, **mesmo tendo se subtraído à ação, pensa e sente, emociona-se com o que nele resta de corpo e/ou cabeça**”. (SANTIAGO, 2002, p. 59, grifo nosso).

O domínio do olhar na sociedade contemporânea é uma das características mais visíveis da transformação gradativa da percepção, essa característica permite entender que toda ação vira representação, ou como dissera Debord, que “*el mundo real se transforma en simples imágenes*” (1995, p. 13). Para Santiago o olhar não serve simplesmente como meio para descrever uma realidade, ele também pode servir para reforçar as investidas críticas do narrador. O conto “A lugar algum” é analisado com o objetivo de observar como o narrador pós-moderno se vale das técnicas usadas pela televisão para, assim, criticar o sistema. O conto é construído como uma transcrição literal de um *script*, que é a pauta de uma entrevista feita com um jovem marginal e criminoso em um programa de televisão ao vivo. A diferença dos

---

<sup>16</sup> Segundo a narratologia de Genette existem dois tipos de atitudes narrativas que o narrador adota e que permitem situá-lo como parte ou não da história: Homodiegético ou Heterodiegético. O narrador homodiegético está sempre “*presente como personaje en la historia que cuenta*” (1989, p. 299, grifos nossos); em contraposição, o narrador heterodiegético sempre vai estar ausente do relato. Além disso, o narrador homodiegético está presente em duas variantes: “*una en que el narrador es el protagonista de su relato; otra en que el narrador no desempeña sino un papel secundario, que resulta ser siempre, por así decir, un papel de observador y de testigo [...] Parece como si el narrador no pudiera ser en su relato un comparsa ordinario: no puede ser sino divo o simple espectador*” (1989, p. 299-300, grifo nosso).

Em vista disso, a característica proposta por Santiago sobre importância e preponderância do olhar do narrador não se constituiria como uma característica *exclusiva* do narrador pós-moderno, já que esse procedimento esteve presente em autores e narrativas anteriores à pós-moderna, por exemplo, Ismael em *Moby Dick* ou o Dr. Watson na saga de Sherlock Holmes.

contos anteriormente descritos é aqui que o narrador se apresenta como heterodiegético, por conseguinte, a ausência de sua subjetividade no relato é uma das suas características estruturais. Contudo, para o crítico não é simplesmente uma característica estrutural, porque graças a essa ausência ele se aproxima ainda mais do papel que assume o leitor. “O narrador é todos e qualquer um diante de um aparelho de televisão. Essa também – repetamos – é a condição do leitor, pois qualquer texto é para todos e qualquer um” (SANTIAGO, 2002, p. 60).

Para Santiago, a função do narrador nesse conto é a de simples *reprodutor* da realidade e dos fatos que acontecem ao seu redor. Embora Santiago proponha a anulação da presença do narrador e a sua conseguinte identificação com o leitor, existe um paradoxo que o próprio estudioso, talvez sem perceber, aponta. Ele argumenta que “[as] coisas se passam como se o narrador estivesse apertando o botão do canal de televisão para o leitor. **Eu estou olhando, olhe você também para este programa, e não outro**” (SANTIAGO, 2002, p. 60, grifo nosso). Querendo ou não, Santiago mostra que o narrador continua tendo o poder da narrativa, dado que é ele quem conduz o olhar e quem decide aquilo que o interlocutor, nesse caso o leitor, deve *ver* ou *ler*. Ainda que o crítico acredite na identificação entre o narrador e o leitor, não consegue eliminar a ideia de que o narrador ainda tem algum poder que o sobrepõe; apesar disso, para Santiago tal *controle* não é determinante para acreditar na hegemonia – por mais débil que seja – que o narrador exerce sobre o leitor.

Sobre esse aspecto particular, Maria Silva no artigo “O narrador pós-moderno vinte anos depois” (2012, p. 141, grifos nossos), propõe que

[...] há apenas um **aparente apagamento** do narrador que não anula as diferenças entre ele e o espectador, pois o primeiro possui uma **sabedoria** que recorta criticamente o olhar: os truques de imagem possíveis em um programa aparentemente ao vivo e verdadeiro. **O narrador possui um conhecimento da linguagem das imagens que tenta subliminarmente passar ao leitor.**

Concordamos com Maria Silva e acreditamos que esse apagamento e essa identificação do narrador não são outra coisa que o resultado das *soluções narrativas*<sup>17</sup> que ele utiliza para camuflar seu domínio e, em consequência, dar maior importância à imagem ou às imagens que ele vai construindo na narrativa. Valer-se da linguagem audiovisual e demonstrar o seu

---

<sup>17</sup> O termo é tomado de Tânia Pellegrini (1999, 2003), ele será desenvolvido nas páginas seguintes.

conhecimento e domínio tornam-se estratégias usadas pelo narrador para *simular* tanto o apagamento da sua presença como a desierarquização da sua posição em relação ao leitor.

São essas duas características as que se encontram nos narradores das duas novelas de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. Ambas podem ser identificadas analisando os dois grandes níveis da narrativa. Por um lado, a construção estrutural ou formal das novelas permite entender que os narradores se apropriam de estruturas audiovisuais, tanto cinematográficas quanto televisivas, para elaborar as narrativas, permitindo o seu apagamento como manipulador das histórias. Porém, aquele apagamento da presença do narrador, a sua objetividade para descrever as cenas é também uma estratégia que permite entender o segundo nível, o discursivo. A falta de engajamento do narrador, a aparente objetividade, a sua função de reprodutor/espectador das cenas violentas respondem a uma atitude irônica e quínica que tem como finalidade exagerar as características dos marginalizados e criticar os estereótipos e preconceitos criados e divulgados ideologicamente na sociedade. Assim entendido, as seguintes páginas desse capítulo vão se centrar na análise do nível estrutural das novelas, enfatizando os aspectos ligados à apropriação de diferentes técnicas audiovisuais que permitem estabelecer as primeiras considerações para entender o posicionamento do narrador a respeito do universo representado.

## **1.2 O narrador contemporâneo e as suas apropriações cinematográficas.**

Ao longo do ensaio “O narrador”, Benjamin deixa claro que os narradores clássicos, romanescos e jornalísticos se encontram atravessados pelo contexto em que se desenvolveram. Do mesmo modo, podemos argumentar que o narrador contemporâneo está imerso dentro de uma lógica particular, seja ela econômica, política ou social, porém ele também se encontra dentro de uma nova forma comunicativa que é a informação, já anotada por Benjamin. Os novos meios – televisão, cinema e internet – e os seus métodos informativos foram determinantes para que os modos de representação artística e literária também fossem modificados. No caso das narrativas torna-se importante a apropriação de procedimentos cinematográficos e televisivos na procura de uma representação “realista”, já que em concordância com os conceitos sob os quais se constrói o realismo na contemporaneidade “uma imagem vale mais do que mil palavras”<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> A representação “realista” e o realismo na narrativa contemporânea são aspectos abordados no final desse capítulo e no início do segundo.

Esses processos de procura e apropriação são percebidos pela crítica literária a partir dos anos noventa e alguns estudiosos iniciaram pesquisas pretendendo estabelecer as relações entre literatura e mídia. Embora seja Santiago (2002) o primeiro a perceber tal vínculo, é Tânia Pellegrini<sup>19</sup> quem se dedicou detalhadamente a estabelecer o diálogo entre a literatura e as mídias nos anos noventa. A estudiosa discute a problemática de como as técnicas audiovisuais invadiram aos poucos a literatura brasileira contemporânea, aplicando suas hipóteses e pressupostos às análises de determinados romances brasileiros. Pellegrini confirma, entre outras coisas, a premissa da preponderância do olhar na contemporaneidade e, especialmente, o uso de novos recursos provindos da mídia no trabalho da representação de mundo na narrativa. Os recursos audiovisuais conferem à narrativa “**um caráter mais visual, mais imagético**, no sentido restrito da palavra, o que sinaliza com clareza mudanças concretas nas formas de percepção” (PELLEGRINI, 1999, p. 34, grifos nossos). A identificação dessas mudanças é possível ao analisar o narrador e o seu discurso, já que os recursos audiovisuais são expostos em grande medida por meio do narrador e os seus modos de narrar, na configuração e descrição do espaço e do tempo feitas por ele que geralmente se realizam na tentativa de *simular* ser ou cumprir a função de *câmera filmadora*.

Tendo em vista isso, o narrador se serve de *soluções narrativas* ou seja se apropria de técnicas provindas dos meios audiovisuais, especialmente do cinema e da televisão. Conforme Pellegrini (2003, p. 16, grifos nossos)

O texto literário vem sofrendo transformações sensíveis, expressas numa espécie de diálogo com ele [o aparato tecnológico], cujas marcas estão claras na sua própria tessitura. [...] Tratando-se do texto ficcional, **é a observação das modificações nas noções de tempo, espaço, personagem e narrador, estruturantes básicos da forma narrativa, que ajuda a entender um pouco melhor a qualidade e a espessura dessas modificações**. Pode-se, nesse sentido, perceber uma conexão muitas vezes clara, outras vezes apenas sugerida entre os textos ficcionais e os elementos das linguagens visuais. No que se refere à produção contemporânea, por exemplo, **há uma multiplicidade de soluções narrativas**, presentes nos mais diferentes autores, que provavelmente se devem, entre muitas outras coisas, aos novos modos de ver o mundo e de representá-lo, instaurados a partir da invenção da câmera – primeiro a fotográfica e depois, com mais força, a cinematográfica.

Assim entendida a mudança de paradigma perceptivo na contemporaneidade, faz se necessária a análise das *soluções narrativas* das que se servem os narradores em *Entre rinhas*

---

<sup>19</sup> Pellegrini possui uma vasta quantidade de textos que versam sobre a relação literatura-mídia, porém, centrar-nos-emos em dois dos seus trabalhos: *A imagem e a letra* (1999) e “Narrativa verbal, narrativa visual: Possíveis aproximações” (2003).

*de cachorros e porcos abatidos* para entender o sistema estrutural das novelas, aspecto chave que contribui na tarefa de enxergar o apagamento e distanciamento do narrador. Para tal objetivo, será necessário examinar algumas terminologias cinematográficas para entender como elas se relacionam direta ou indiretamente com as narrativas e o diálogo que estabelecem com algumas teorias literárias, especialmente a narratológica, para passarmos posteriormente à análise das novelas.

### 1.3 Da simultaneidade cinematográfica e outros recursos audiovisuais.

No modelo de análise narratológico desenvolvido em *Figures III*<sup>20</sup> Genette distingue dois níveis que coexistem nas obras de ficção: o nível da história composta pelos acontecimentos que se contam e o nível do discurso que é o modo como se conta aquela história. Por essa razão, as análises feitas sobre tempo e espaço – aspectos que nos interessam aqui – estão correlacionadas com esses níveis da narrativa. O narrador e suas intervenções estariam no nível do discurso e, por outro lado, as intervenções das personagens se encontram no nível da história. Assim, ao utilizar a categoria da simultaneidade estamos **apelando** à sincronicidade temporal entre a história e o discurso do narrador, que quase sempre é manifestada num tipo de narração específica que utiliza o tempo presente como marca distintiva.

Deixando de lado a problemática ontológica do tempo simultâneo<sup>21</sup>, realçamos que Genette entende como narração simultânea aquele “*relato en presente contemporáneo de la acción*” (1989, p. 274). Esse modo de narrar quase não é desenvolvido a profundidade pelo crítico, pois a sua condição de *presente* anula – em grande medida – as interferências e os jogos temporais que são perceptíveis em outros tempos narrativos<sup>22</sup>. Não obstante, Genette argumenta que o uso desse tempo narrativo é possível somente em certas passagens da narrativa, e que ele estaria ligado à representação de relatos que se apropriam de estratégias usadas na mídia e no jornalismo. Para o teórico, a apropriação de procedimentos usados na reportagem televisiva permite que a literatura se aproxime à sincronicidade temporal

<sup>20</sup> Embora exista a tradução do livro em português sob o título *Discurso da Narrativa*, vai se utilizar a tradução ao espanhol: *Figuras III* (1989).

<sup>21</sup> O tempo *simultâneo* é praticamente inascível para a literatura e o cinema, pois a condição principal para sua existência está ligada à simultaneidade entre a construção do discurso e sua receptividade. Assim, uma entrevista ou reportagem *ao vivo* seriam os exemplos idôneos para esse tipo de discurso. Porém, tanto na literatura quanto no cinema é possível encontrar a simultaneidade entre o discurso e a história. Embora seja de conhecimento comum que o filme (e o texto literário) é uma *obra fechada* ou *acabada* – portanto produzidas em um tempo passado – ele tem a capacidade de *parecer* estar acontecendo em um *agora* (METZ, 1997).

<sup>22</sup> Referimo-nos aos tempos narrativos ulteriores, anteriores e intercalados descritos por Genette.

apresentada na mídia. Mas, as diferenças óbvias entre a simultaneidade presente na reportagem televisiva e a representação da reportagem na literatura só pode dar como resultado uma narração que simule o caráter imediato, o caráter de “ao vivo” da reportagem, utilizando o tempo verbal presente como a melhor ferramenta para sua aproximação. Em nota de rodapé sobre a narração mais próxima à simultânea, Genette (1989, p. 315, grifos nossos) acrescenta que

*El reportaje radiofónico o televisado es, evidentemente, la forma más inmediata de ese tipo de relato, en que la narración sigue tan cerca a la acción, que puede considerarse prácticamente simultánea, razón por la cual se emplea el presente. Encontramos una curiosa utilización literaria del relato simultáneo en el capítulo XXIX de Ivanhoe, en que Rebecca cuenta a Ivanhoe, herido, la batalla que se está produciendo al pie del castillo y que ella sigue [observa] por la ventana.*

Aqui o autor apresenta – ainda que incipientemente – uma estratégia narrativa que, embora tenha sido usada literariamente antes da invenção da câmera filmadora<sup>23</sup>, consolidou-se nos meios audiovisuais, e que, paradoxalmente, foi reapropriada pela literatura a partir do uso de estratégias, recursos ou soluções provindos dos meios audiovisuais.

Por sua vez, na teoria cinematográfica, alguns autores como Metz (2004), Jost (2004, 2009, 2010) ou Graudeault (2009), têm um posicionamento similar ao de Genette no que diz respeito à narração simultânea, característica que se tornou a quintessência da sétima arte.

O filme como **objeto estaria no passado** pela simples razão de que ele registra uma ação *já acontecida*; por sua vez, a **imagem fílmica estaria no presente** porque provocaria a **impressão** de acompanhar essa noção ‘ao vivo’. Tal formulação meio esquemática mostra que, aparentemente, esses dois julgamentos sobre a realidade cinematográfica não visam verdadeiramente à realidade: o primeiro fala da *coisa filmada*, o segundo, da *recepção fílmica* (GRAUDEAULT; JOST, 2009, p. 131, itálicos do autor, grifos nossos).

No cinema, a coisa filmada responde a fatos do passado, no entanto ela é atualizada no momento da sua projeção. Em outras palavras, a imagem cinematográfica “*está siempre en presente. Como fragmento de la realidad exterior, se manifiesta al presente de nuestra percepción y se inscribe en el presente de nuestra conciencia.*” (MARTIN, 2002, p. 28).

---

<sup>23</sup> “[...] al menos desde *Les lauriers sont coupés* [1887], se visualiza la práctica del relato en presente. Hay que tener en cuenta también que la narración en pasado puede fragmentarse en cierto modo para insertarse entre los diversos momentos de la historia como una especie de reportaje más o menos inmediato” (GENETTE, 1989, p. 274)

Desse modo, a imagem cinematográfica atualiza o que mostra e se caracteriza “por sua qualidade temporal (*o presente*)” (GRAUDEAULT; JOST, 2009, p. 133, *itálico do autor*).

Por outro lado, no cinema também existe a presença de uma instância narradora que organiza e relata a totalidade do filme. Termos como grande imagista, enunciador fílmico, meganarrador, entre outros, são as denominações que recebe aquela instância. Ela pode ser de dois tipos: de um olhar subjetivo ou de um olhar objetivo. O olhar e representação subjetivos são apresentados sob o olhar de uma personagem. Por seu lado, o olhar objetivo é apresentado como uma instância que não participa da história e exerce um enfoque que poderia ser considerado como objetivo, mas que pode ser identificado porque deixa marcas da sua presença por meio dos movimentos da câmera<sup>24</sup>. Esse último tipo de narrador ou instância narradora existe para criar um efeito ligado à atualização da simultaneidade dos acontecimentos da história e da enunciação, porém, esse narrador também existe para simular ou aparentar que os acontecimentos se desenvolvem sem a intervenção de ninguém, contribuindo desse modo para que a imagem fílmica seja percebida como realista<sup>25</sup>.

Esse último tipo de narrador cinematográfico que oculta sua presença na história, e que se representa no olhar objetivo da câmera é reforçada, também, pelo uso do tempo simultâneo, isso, permite ao filme afiançar a sua temporalidade presente e camuflar o seu narrador. São essas duas estratégias da cinematografia as utilizadas pelos narradores das novelas que constituem *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. Vimos que essas estratégias foram identificadas por Santiago (2002) quando fala do apagamento do narrador em “A lugar algum”, e que não por acaso esse narrador encobre a sua presença sob o formato do *script* de uma entrevista. Santiago, na análise que fez identifica essas estratégias, mas não aprofunda nesse aspecto. Limita-se (tal vez pelo pouco espaço que um artigo proporciona) em dois parágrafos a mencionar que o narrador nesse conto está em grau zero, que se subtrai por completo, definindo-o como “aquele que [apenas] reproduz” (SANTIAGO, 2002, p. 60) e que constrói a narrativa apropriando-se de técnicas televisivas. O autor não aprofunda na função dessas apropriações, não só no nível estrutural, como também no nível discursivo. Porém críticos posteriores a Santiago desenvolveram com maior amplitude a importância estrutural e discursiva desses modos de narrar uma história. Um desses críticos é Tânia Pellegrini, que propõe na sua análise de *A Senhorita Simpson* que “Se o tempo verbal usado fosse o

<sup>24</sup> Por analogia com a literatura, esses narradores respondem aos narradores homodiegéticos e heterodiegéticos respectivamente.

<sup>25</sup> Essa última consideração será ampliada na última seção desse capítulo.

**presente**, a superposição entre linguagem textual e cinematográfica seria quase completa, pois **ele atualizaria a ação**, confundindo a narração com o narrado, numa espécie de eterno presente” (1999, p. 37). Assim, os narradores de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* utilizam essas estratégias para elaborar as histórias de marginalizados<sup>26</sup>.

### 1.3.1 Os recursos audiovisuais de um narrador observador.

Entre os textos que se valem da simultaneidade do tempo do discurso e da história se encontram as novelas que compõe *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. Elas estão escritas, quase na sua totalidade, no presente. As duas novelas se servem do tempo simultâneo para contar as histórias criando, por um lado, a sincronia entre discurso e ação – e produzindo o *eterno presente* de que fala Pellegrini (1999) – e, por outro, uma proximidade entre a história contada e quem a lê – como acontece com os objetos fílmicos. Analisar-se-ão, em primeiro lugar, alguns trechos da novela “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” e posteriormente será analisada “O trabalho sujo dos outros”. A ordem das novelas não respeita apenas o formato estabelecido no livro, ela também responde à tentativa de mostrar as marcas da relação estabelecida entre ela, os formatos audiovisuais e a simultaneidade temporal. Respeitar a ordem das novelas é fortuito porque o que prevalece na nossa análise é observar em primeiro lugar a novela em que existem maiores e mais notórios traços ou marcas das influências audiovisuais na estrutura da novela; assim, “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos”, será analisada em primeiro lugar. Posteriormente, analisar-se-á “O trabalho sujo dos outros” que, embora tenha marcas e possa estabelecer uma relação com os recursos audiovisuais, os utiliza em menor medida.

“Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” apresenta a história de Edgar Wilson, um abatedor de porcos que trabalha nos fundos de um mercado de bairro e que junto a Gerson, seu parceiro de trabalho e amigo, vivencia diversas situações sangrentas e violentas que geralmente acabam com a morte, o assassinato ou o desaparecimento do corpo de alguma outra personagem. A narrativa conta as vivências deles em cinco capítulos que apresentam momentos (fragmentos ou cenas) da sua vida. Cabe destacar que em cada capítulo há

---

<sup>26</sup> No artigo “O narrador na literatura brasileira contemporânea” Jaime Ginzburg estabelece que a literatura brasileira contemporânea transita por caminhos distintos aos usados pelas narrativas consideradas canônicas. Segundo o autor, o fato de que a literatura brasileira contemporânea tenha como personagens principais sujeitos historicamente esquecidos, levou aos autores a procurar novas estéticas formais ou discursivas para contar as histórias dessas personagens. Concordando com essa linha crítica, acreditamos que as novelas que conformam *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, também procuram usar linhas estéticas que não se condizem totalmente com as formas canônicas de contar histórias.

abundância de diálogos em relação às intervenções do narrador que são menores e menos frequentes. Cada capítulo se apresenta como uma sequência narrativa fechada, seguindo a estrutura início-meio-fim. É possível perceber que essa estrutura é uma apropriação ou solução narrativa baseada na organização das *sitcoms* televisivas. Entenda-se a *sitcom* (também chamada de série ou seriado) como

O formato da série, ou seriado, usa personagens fixos, os principais, alguns cenários que se tornam logo conhecidos pelos espectadores, e **histórias completas, fechadas, com começo, meio e fim, embora possam eventualmente apresentar continuções ou terem seus eventos simplesmente evocados** em episódios posteriores. Cada episódio é uma experiência, melodramática ou cômica, completa (MACIEL, 2003, p. 105-106, grifos nossos).

É esse formato de seriado que segue a construção dos capítulos em “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos”. Cada um deles apresenta uma situação particular na qual participam Edgar Wilson e Gerson (as personagens fixas ou principais), situação que chega ao seu fim quando termina o capítulo, por isso acaba sendo difícil estabelecer uma linha narrativa ininterrupta na novela. O primeiro capítulo, *grosso modo*, apresenta um dia de trabalho no matadouro de porcos. No segundo se conta a visita que Gerson fez ao apartamento da sua irmã acompanhado por Edgar Wilson. O terceiro capítulo relata o transporte de porcos feito pelos homens e o posterior acidente de uma mulher que bate o seu carro em uma árvore. Já no quarto relata-se a contratação dos homens por parte de Cleiton, para que simulem o sequestro do homem. E o último capítulo se passa no local de rinhas de cachorros, em uma sexta feira (dia de rinhas), em que se descrevem a aposta que fazem os dois homens e o suicídio posterior de Gerson. Com esse breve resumo dos capítulos pode ser observado que a novela se apropria das características dos seriados, já que nela também há presença de personagens fixas, que por serem protagonistas aparecem em todos os capítulos, também é possível observar que elas vivem situações diversas cuja introdução, enredo e desenlace se efetuam em cada capítulo, tornando-os fechados.

A divisão em capítulos-episódios, além de apresentar esse fechamento, apresenta elipses entre um e outro capítulo. Por exemplo, o Capítulo 1 se desenvolve durante uma “sexta-feira quente e abafada” (MAIA, 2009, p. 15) no matadouro de porcos localizado nos “fundos de um mercadinho cheirando a barata” (MAIA, 2009, p. 16). Um dado importante nesse capítulo é que Gerson (o ajudante de Edgar) não consegue ir trabalhar aquele dia porque está doente devido à insuficiência renal de que padece. Já o Capítulo 2 começa relatando que

“Edgar Wilson e Gerson estão parados numa padaria em frente ao prédio onde mora Marinéia, irmã de Gerson, que detém a guarda do seu rim saudável” (MAIA, 2009, p. 29). Percebemos que existe uma elipse espacial entre os dois capítulos: a locomoção do mercadinho ao prédio de Marinéia, e também está presente uma elipse temporal: o tempo Gerson levou para se recuperar da dor que o afastou do trabalho, deduzindo que os dois acontecimentos não se desenvolveram no mesmo dia.

Contudo, o fato de ter capítulos que se fecham em si próprios não é sinônimo de uma falta de unicidade nem é argumento para falar de uma fragmentação total da novela, pois também existem eventos que são evocados e que progridem em capítulos posteriores. A função desses eventos é evitar a fragmentação e a desarticulação absoluta da linearidade da novela. Consideramos que esses eventos são os fios condutores da narrativa, porque a progressão e o avanço da história são sustentados nesses acontecimentos. Dois desses eventos são, desde a nossa perspectiva, os mais importantes. O primeiro está relacionado com Rosemery, noiva de Edgar Wilson. Ela trai Edgar com Pedro (irmão de Gerson), Edgar fica sabendo da traição por Pedro e o mata – isso acontece no Capítulo 1 – enquanto Pedro substitui o irmão no trabalho naquela sexta-feira. Nos capítulos posteriores vão se desvendando informações sobre o compromisso entre Edgar e Rosemery, quais são as consequências familiares do “desaparecimento” de Pedro, a confissão de Rosemery da traição e do amor que sente por Pedro e, por último, o assassinato dela executado Edgar. A progressão do evento que podemos intitular como “a infidelidade” é um dos fios que afiança a progressão temporal dos capítulos e que embora não tenha protagonismo dentro deles, é transmitida tanto nos diálogos entre Edgar e Gerson como por meio das informações dadas pelo do narrador.

O segundo e mais importante evento que serve de fio condutor e que, muitas vezes, é o desencadeador dos capítulos e dos fatos violentos é a insuficiência renal de Gerson. Por causa da dor que a personagem sente é substituído por Pedro no trabalho. Essa substituição torna-se fatal para Pedro, pois termina revelando, ainda que involuntariamente, a infidelidade de Rosemery, razão pela qual ambos são assassinados. É por causa da doença que Edgar decide acompanhar Gerson ao apartamento de Marinéia, sua irmã, na tentativa absurda de recuperar o rim que Gerson doou-lhe alguns anos atrás; tentativa que resulta na morte de Marinéia. A progressão da doença e a agonia de Gerson são as maiores marcas da passagem do tempo

dentro da história, configurando-se assim como o evento mais evocado e que permite entrelaçar os capítulos em uma linha temporal progressiva.

A partir do uso das soluções narrativas vinculadas ao uso do presente, à aparente democratização na relação entre narrador e leitor e ao aproveitamento de estruturas audiovisuais por parte do narrador – que já foram assinadas – que a sabedoria audiovisual dele se faz evidente. Porém também podemos observar que o narrador consegue se apropriar do recurso da simultaneidade temporal entre o seu discurso e a história que conta. A seguir, apresentamos dois parágrafos que permitem entender como ele utiliza esse recurso. O primeiro corresponde ao capítulo 2, que trata da *visita* que fazem Edgar e Gerson a Marinéia. O segundo pertence ao capítulo 4, nele se conta uma simulação de sequestro a Cleiton, que deseja ter uma prova de amor por parte da noiva antes do casamento; os dois abatedores passeiam com Cleiton dentro do porta-malas de um carro até chegar a um boteco para comer.

Edgar Wilson caminha em direção à porta e passa a chave. Gerson tranca-se no banheiro deixando os dois juntos na sala. Ele [Edgar] parece querer puxar algum tipo de conversa. Marinéia segura seu cachorro e não consegue se mexer. Respira fundo e um soluço desesperador em sua garganta não lhe permite suspender o olhar. Os minutos em que Gerson permanece no banheiro transcorrem densos e silenciosos até serem quebrados pelo som abafado da descarga. Ele sai do banheiro fechando o zíper. Bastante nervosa, em pé no meio da sala, espremendo o chiuaua que parece esbugalhar os olhos, ela diz (MAIA, 2009, p. 34).

Mandioca Frita da dona Elza, o letreiro desgastado traz a imagem de uma nordestina robusta com uma mandioca na mão. Um bom lugar para comer. O preço nunca esvazia os bolsos e sempre abarrotam o estômago. Uma equação que só encontram mesmo na Mandioca Frita da dona Elza e por isso param para comer. [...] o local costuma ser parada de caminhoneiros e viajantes. Um lugar para comer, tirar um cochilo e trepar. Dona Elza proporciona também este tipo de prazer. (MAIA, 2009, p. 63).

Os trechos são só uma pequena amostra do uso da simultaneidade em tempo *presente* na novela. A primeira característica, e mais evidente, versa sobre a relação entre o tempo do discurso e o tempo da história. Ao estar no mesmo tempo verbal se atualizam as ações em um aparente agora, assim como também se misturam entre si o discurso do narrador e a história o que reforça a superposição entre o narrado e a narração (PELLEGRINI, 1999).

Por outro lado, esse narrador em terceira pessoa é um observador que simula ou aparenta limitar-se a descrever as ações das personagens e os espaços, pretendendo *apagar* a sua presença ao usar como estratégia a *reprodução* da realidade que observa. Uma primeira

característica desse apagamento é a construção sintática. As orações que conformam os trechos citados são na sua maioria frases não subordinadas e sem uso de vírgulas. Na primeira citação, cada oração descreve a ação e reação de uma personagem específica. Cada frase remete a ação de uma personagem específica e pode se verificar que em nenhum caso aparecem as ações das outras personagens na mesma oração. Na citação Edgar caminha, passa chave, procura puxar conversa; Gerson entra no banheiro, dá descarga, sai dele, fecha o zíper; Marinéia respira, segura e espreme o seu cachorro imóvel. A descrição das ações também corresponde à apropriação de recursos cinematográficos. Basicamente, ela se constrói como um roteiro, em que a “ação”<sup>27</sup> é a parte que descreve explicitamente as cenas. Sobre a “ação” Sid Field (1982, p. 112, *italico do autor*) propõe que na descrição das cenas a cada ação haverá uma reação.

Se o personagem *age* em seu roteiro, alguém, ou alguma coisa, vai reagir de tal forma que seu personagem *reaja*. Então ele geralmente criará uma *nova* ação que motivará outra reação. [...] Ação-reação, reação-ação – sua história sempre se move na direção do ponto de virada no final de cada ato. [...] A essência do personagem é ação; seu personagem tem que *agir*.

Do mesmo modo como se descrevem as ações das personagens por meio do binômio ação-reação, os espaços onde acontecem tais ações também são descritos sob a mesma forma. Em alguns casos tais descrições são minimalistas como na segunda citação assinalada onde se descreve o boteco “Mandioca Frita da dona Elza”. Aqui também é possível perceber o discurso do narrador em tempo presente e como as suas descrições do lugar se misturam com a história: Edgar e Gerson “param para comer” ali, enquanto o narrador descreve o lugar. Também deve se destacar a descrição minimalista do espaço, já que se retratam as características funcionais do lugar e não características físicas e espaciais. O boteco é um bom lugar para comer, com bom preço e com opção de ter outras ‘comodidades’ além da alimentação. Ao longo do parágrafo, a única descrição física do espaço é a *imagem* do letreiro: “desgastado [que] traz a imagem de uma nordestina robusta com uma mandioca na mão”. Nesse parágrafo é possível observar como o discurso do narrador se mistura com a história e como se cria a atualização da informação, afiançando a ideia do *eterno presente*.

Tendo esclarecido como funciona a simultaneidade entre o discurso do narrador e a história, detenhamo-nos em outro traço, o apagamento do narrador. Para afiançar essa ideia faz-se necessário citar outra cena que, pela sua natureza violenta, deixa em evidência esse

---

<sup>27</sup> O roteiro cinematográfico está composto basicamente por “Cabeçalho”, “Ação”, “Diálogo” e “Transições”.

*apagamento*, que, como já foi adiantado, se traduz na falta de engajamento explícito e na atitude de simples reprodutor dos fatos. A citação que apresentaremos se encontra no primeiro capítulo, é a narração do assassinato de Pedro por Edgar Wilson:

Edgar Wilson volta para a oficina, e Pedro, calado, raspa o couro do porco. Ele apanha o machado do chão e aproxima-se do rapaz. Acende mais um cigarro, dá uma baita tragada e sente-se revigorado. Enquanto olha para Pedro, pensa em Rosmery. Suspende o machado e arrebenta sua cabeça, que gira velozmente para a direita. Pedro cai se debatendo. Talvez ela goste de ímãs de frutinhas. Ele poderia providenciar sem problemas. Mas não consegue se lembrar de suas frutas preferidas. Fica um pouco chateado Pedro continua debatendo-se.

– Qual a fruta favorita dela?

Edgar debruça-se sobre Pedro e faz a pergunta novamente. Enquanto toca sua orelha esquerda esfacelada, ele olha piedosamente para Edgar, que espera friamente por uma resposta. Seu olhar insistente provoca uma resposta sussurrada.

– Morangos silvestres.

– Que diabo de fruta é essa? Nunca ouvi falar.

– É coisa da patroa.

Pedro, agora, segura sua orelha esfacelada e treme de pavor. Percebe em sua cabeça uma abertura que antes não existia. Ele toca a massa úmida e é como se tocasse diretamente em seus pensamentos.

– Qual a segunda fruta favorita dela?

– Pêssego – responde, soluçando.

Edgar murmura consigo, “Pêssego”. Ele precisa anotar antes que se esqueça. Permanece repetindo e vai até o balcão do mercadinho. Anota e pensa que nunca se deu ao trabalho de saber qual a fruta favorita de Rosemery. Pensa nos morangos silvestres e eles eram morangos com espinhos. Pelo menos era assim que os imaginava. Morangos que ferem os lábios. Volta para a oficina e Pedro arrasta-se no chão, gemendo, lambuzando-se no sangue morno do porco. Edgar aproxima-se.

– Não se deve meter em porcos que não te pertencem.

Pedro fecha os olhos quando recebe o segundo golpe, que esmiúça seu rosto transformando-o em uma massa disforme, o que imediatamente remete a Edgar Wilson o que será o rim de Gerson se ele não tomar algumas providências imediatas. Era mesmo preocupante.

Edgar Wilson abre o porco [...] (p. 26-27).

As descrições feitas pelo narrador aqui não se diferenciam das anteriores. Ele mostra a ação que está acontecendo na história, mas a característica dessa citação é que descreve a violência com que *age* Edgar Wilson de modo detalhado e exagerado. Porém o narrador limita-se a contá-la do mesmo modo como foram descritos o encontro entre Edgar, Gerson e Marinéia, ou o boteco Mandioca Frita. O tom da narrativa não muda, as frases continuam a ser curtas e circunscrevem-se à descrição das ações das personagens, mantendo a simplicidade da linguagem e uma objetividade que simula ser um olho-de-câmera objetivo que registra o fato violento. Desse modo o narrador mascara, através do apagamento da sua voz, o seu posicionamento a respeito do fato descrito. Não há marcas verbais de que o narrador condene

ou justifique aquele assassinato, simplesmente o reproduz. Como assinala Pellegrini (1999, p. 39)

Parece que os efeitos cinematográficos constroem um novo tipo de realidade veiculada por um outro tipo de linguagem: **ações que rapidamente se sucedem**, enumeração seqüente de substantivos, adjetivos apenas essenciais, dando uma idéia de movimento contínuo. Não há recursos expressivos, nem frases longas e poucos períodos subordinados. **A escrita é referencial e objetiva**, tentando reproduzir com palavras o que um filme faz com imagens em movimento.

Em concordância com o proposto por Pellegrini (1999), podemos dizer que o espaço que era designado aos recursos expressivos ou argumentativos foi substituído por recursos descritivos e de construção imagética. Em “Entre rinha de cachorros e porcos abatidos” o narrador privilegia a descrição “objetiva” dos fatos camuflando o seu posicionamento crítico, investindo-o com uma aparente falta de engajamento, mas também podemos dizer que essa camuflagem pode ser entendida a partir da atitude irônica e exagerada que é adotada ao se descrever esses momentos violentos e que serão estudados no segundo capítulo. Passemos agora a estudar os recursos estruturais provindos dos meios audiovisuais utilizados pelo narrador de “O trabalho sujo dos outros”

### 1.3.2 Resquícios audiovisuais e a presença do narrador.

Acabamos de explicar uma primeira relação – muito próxima – estabelecida entre “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” e os recursos audiovisuais. Agora será analisada a segunda novela “O trabalho sujo dos outros”. Aqui o uso das *soluções narrativas* audiovisuais é menos evidente do que na primeira novela, porém, foram encontrados alguns aspectos relevantes e com um desenvolvimento maior que em “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos”. A segunda novela, “O trabalho sujo dos outros”, relata a história de Erasmo Wagner – a personagem principal que está presente em todos os capítulos – um brutamontes barbudo que trabalha como lixeiro, um ser egoísta que só se preocupa consigo mesmo e com algumas poucas pessoas de sua família que realmente lhe interessam. O irmão de Erasmo, Alandelon, é quebrador de asfaltos, atividade que está lhe causando surdez e seu primo Edivardes, personagem que embora tenha um melhor estrato econômico realiza um “trabalho de merda” (MAIA, 2009, p. 94) para conseguir dinheiro, pois desentope esgotos e latrinas. A história se passa no tempo em que se deflagra a greve de lixeiros na cidade inominada, mas que poderia ser qualquer grande cidade, em qualquer parte do mundo. “O trabalho sujo dos outros” está conformada por sete capítulos. Estabelecendo uma comparação com a novela

anterior, podemos dizer que aqui a presença do discurso do narrador é maior em relação aos diálogos das personagens. Assim, o narrador tem maior protagonismo e intervém mais na narrativa do que as personagens. Porém, o uso das estruturas audiovisuais continua presente ainda que de forma diferente que na novela anterior.

Os capítulos não podem ser considerados possuidores da estrutura de início-meio-fim, que os tornaria fechados. Essa falta de fechamento faz com que a novela possa ser lida como orgânica e com uma linearidade melhor definida, sem apelar a determinados e escassos fios condutores. Mas, o singular da novela é que ela começa e acaba com cenas similares, criando um efeito de retorno ao início, quer dizer, se constrói como se fosse uma estrutura circular. Os primeiros três capítulos apresentam a rotina de Erasmo Wagner, ainda que com eventos inesperados. Ele é apresentado como um lixeiro que trabalha junto com outros colegas, ele é visto na sua rotina diária e também se mostra o relacionamento que mantém com o seu irmão e o seu primo, assim como também assistimos ao ritual semanal estabelecido entre os irmãos e Edivardes, “Erasmo Wagner e seu primo Edivardes tomam café da manhã numa padaria enquanto esperam Alandelon. Eles **sempre** se reúnem nas manhãs de sábado” (MAIA, 2009, p. 115, grifo nosso). Até o terceiro capítulo se estabelece a rotina de Erasmo Wagner. O posterior desencadeamento de dois sucessos quebra a rotina de Erasmo: a chegada de Tonhão (um bode místico) e a greve dos lixeiros.

O bode se configura como o intermediário entre o homem e a divindade, ele permite a expiação dos pecados de Erasmo, pecados que são revelados ao leitor por meio de lembranças ou *flashbacks* do passado. Erasmo, depois de cogitar a ideia de matar o bode e fracassar na execução dessa tarefa, decide libertá-lo no mato, não sem antes reconhecer e confessar os seus pecados ao animal. Desse modo, Erasmo obtém a redenção e a libertação do fardo mais pesado que carregou durante anos, o assassinato do velho Mendes. O segundo evento que irrompe na sua rotina é produto do próprio trabalho, a greve dos lixeiros. A paralização da coleta de lixo e a falta de ingresso econômico em casa faz com que Erasmo deva trabalhar com Edivardes para sustentar-se pelo tempo da greve. Essas duas situações acontecem a partir do capítulo quarto até o sexto. No sétimo e último capítulo se revela a finalização da greve e Erasmo Wagner, novamente, volta rotina do seu trabalho. A finalização da greve aportou um aumento econômico que “provocou alguns ajustes em seus salários e no adicional de insalubridade” (MAIA, 2009, p. 156), não obstante o olhar com que a cidade observa aos lixeiros e o lugar em que os coloca continuam a ser de repulsa e discriminação.

Sobre o tempo simultâneo e a relação que se estabelece entre a novela e as soluções narrativas o destacável em “O trabalho sujo dos outros” é, novamente, o uso do presente e a descrição das ações tomando como modelo as partes do roteiro cinematográfico. Se em “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” vimos que o narrador descrevia os fatos de modo minimalista provocando o apagamento da sua presença; em “O trabalho sujo dos outros” o discurso do narrador é desenvolvido com maior ênfase produzindo um movimento ambíguo. Por um lado, em algumas passagens, o narrador produz o apagamento da sua presença como na novela anterior e, por outro lado, em outras passagens deixa de lado esse apagamento para mostrar o seu posicionamento crítico a respeito da história que está contando. Contudo, esse posicionamento crítico também não é explícito, o narrador se encarrega de camuflá-lo, simulando que essas críticas pertencem às personagens.

O apagamento da sua presença é visível em passagens em que o discurso do narrador se distancia dos diálogos das personagens. Nessas passagens se percebe que ele descreve as ações enquanto os diálogos que elas estabelecem não estão relacionados com o discurso do narrador. O seguinte trecho pertence ao Capítulo 1, as personagens que interagem são Erasmo e Valtair, o novo colega de trabalho.

A chuva engrossou nos últimos minutos. O tempo escureceu. No meio da tarde, eles avistam trevas. Vestem uma capa preta de plástico. Parecem mercadores da morte recolhendo sacos pretos e despejando conteúdos nojentos de latões de lixo direto no compactador, ou, como eles chamam, na boca da “esmagadora”.

– Dinheiro sempre vira lixo. Lixo e bosta – diz Erasmo Wagner – Meu primo Edivardes trabalha desentupindo esgotos. Isso sim é um trabalho de merda. Você precisa ver o esgoto das áreas mais ricas. Ele diz que é uma bosta densa.

Erasmo Wagner corre para apanhar um saco de lixo grande na rua. Chuta um vira-lata que abocanhou uma cabeça de galinha. O bicho foge grunhindo sem largar o pedaço de carne podre. Joga o saco na caçamba do caminhão.

– Bosta pesada? – pergunta Valtair, rolando um latão

– Isso. É merda concentrada. Comida boa faz isso. Merda de pobre é rala e aguada. O Edivardes conhece a pessoa pela merda que produz. Ninguém engana ele não. Ele sabe das coisas.

Eles correm de um lado para o outro recolhendo sacos grandes e pequenos. Disputam a chutes com os cachorros o lixo que precisam recolher, e a tapas, com os mendigos que buscam o que comer (MAIA, 2009, p. 94).

A citação permite entender a distância que existe entre os dois níveis, o discurso do narrador e o diálogo das personagens. O narrador descreve em detalhe as ações realizadas pelas personagens com orações curtas, aspecto que é uma marca da construção das histórias a partir da apropriação dos sistemas usados na construção da “ação” de um roteiro

cinematográfico. Esse efeito é aprofundado quando se contrastam as descrições com os diálogos das personagens. As personagens falam de algum assunto que não está relacionado com o discurso do narrador, pois responde à lógica própria da comunicação entre elas. Nesses trechos, quando o discurso do narrador se limita à descrição das ações das personagens, ele adota uma posição similar à que tem o narrador de “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos”, quer dizer, ele também mascara a sua presença ao apresentar-se como o olho-da-câmera.

Mas, como já foi dito parágrafos acima, existem outros momentos que não se configuram como cenas cinematográficas, em outras palavras, há passagens da novela em que se percebe escassa ou nula presença de diálogos. Se bem que o discurso do narrador tem maior presença, a crítica que ele realiza das situações que descreve também está mascarada ou, pelo menos, resulta ambígua. Ele apresenta os possíveis pensamentos das personagens, que misturados a seu discurso, criam um efeito de ambiguidade, o que é reforçado com o uso do tempo presente. Uma das primeiras características que o narrador descreve e atribui às personagens marginalizadas é a impossibilidade de ter pensamentos profundos e reflexivos, “Quando se quebra asfalto, se **recolhe lixo** ou se desentope esgotos diariamente, seu cérebro passa a ser um **órgão subnutrido. É difícil entender um detalhe a mais**. Se interessar por alguma coisa fica um pouco mais difícil” (MAIA, 2009, p. 102, grifos nossos). Apresenta-se a condição de brutalidade ou ignorância que possuem essas personagens, incapazes de pensar abstratamente, tendo um pensamento mais materialista ou pragmático. Na página seguinte da citação acima transcrita, Erasmo e Alandelon estão falando sobre a greve, aqui o narrador argumenta.

Erasmo Wagner **pensa um pouco e suspira certa** nostalgia. A realidade de seu trabalho é desprezível. O adicional de insalubridade que recebe por trabalhar em atividade de alto risco é vergonhoso. Mas para sujeitos como ele só resta arriscar a vida para mantê-la. Às vezes um colega cai do caminhão, é atropelado, infecta-se com doença contagiosa, amputa um braço ou uma mão no compactador de lixo, ganha uma hérnia de disco devido ao peso que carrega, torna-se um inválido, é afastado do trabalho e esquecido como o lixo que é recolhido nas calçadas e depositado nos aterros sanitários. Não importa o que pensa, deseja, planeja ou sinta. O que importa é que recolha lixo, leve-o para bem longe e desapareça junto com ele (MAIA, 2009, p. 103, grifo nosso).

Na citação cabe fazer a pergunta: quem reflete sobre a condição dos trabalhadores é o narrador ou Erasmo Wagner? Uma primeira resposta seguindo a terminologia narratológica é considerar ao narrador como onisciente e que se valendo do discurso indireto e com

focalização interna na personagem, logra introduzir-se e apresentar os pensamentos de Erasmo. O respaldo para argumentar essa focalização interna se dá pela referência das palavras destacadas que iniciam o parágrafo “Erasmo Wagner pensa um pouco”. Assim, seria Erasmo quem pensa em todos os riscos pelos quais passa um recolhedor de lixo e em todos aqueles colegas que sofreram e sofrem alguma desgraça realizando aquele trabalho.

Porém, existe outra função que realiza o narrador e que em narratologia recebe o nome de intrusão do narrador<sup>28</sup> ou opinião que efetua ele próprio no meio da narração. Entendidas desse modo, as reflexões seriam feitas por ele e não pela personagem. Para sustentar a inclinação por esta função, basear-nos-emos em algumas características que se lhe outorgam a Erasmo em diversas passagens. Já foi referido que Erasmo é um sujeito egoísta caracterizado como brutamontes, que “[faz] tempo que não briga, que não defende ninguém, a não ser ele mesmo” (MAIA, 2009, p. 97). Além disso, ele é um ser automatizado que viu obstruída sua capacidade analítica e emocional por causa do trabalho que realiza “Erasmo Wagner nunca se sente triste ou só. Não sabe o que é sofrer por amor. Não busca um sentido para a vida. Seus pensamentos **são claros e objetivos**. Ele cumpre seu dever e busca sobreviver” (MAIA, 2009, p. 122, grifos nossos). Sem contar que Erasmo Wagner não se importava com a greve, era um ser descomprometido com a causa dos lixeiros. Desse modo, a reflexão referida que inclui a solidariedade com os colegas de trabalho não parece ser congruente com os princípios ou valores que Erasmo tem sobre a vida.

A partir dessas características podemos dizer que as reflexões são feitas pelo narrador, mas que, por causa do uso da simultaneidade do seu discurso misturam-se com a história, criando a ilusão de ser Erasmo quem reflete sobre o seu trabalho. Esse recurso de camuflagem, de mostrar as suas reflexões como se fossem da personagem mostram que elas podem ser atribuídas à personagem realçando ou afiançando a crítica feita, pois se a personagem é quem sofre as injustiças sociais é a personagem o sujeito capacitado para criticar sua realidade e sociedade. Ao criar o efeito de que as reflexões são feitas por aquele que realiza o trabalho (o marginalizado) e não por ele (o narrador) podemos observar – ainda que superficialmente – o posicionamento cínico do narrador. Ele aparenta ser um observador

---

<sup>28</sup> “A expressão *intrusão do narrador* designa, de um modo geral, toda manifestação da subjetividade do narrador projetada no enunciado, manifestação que pode revestir-se de feições muito diversas e explicar-se por diferentes motivos. Não se trata, pois, simplesmente de registrar a presença do *narrador* (v.) no discurso, uma vez que ele se denuncia pela simples existência do relato, resultado material da sua existência e ato narrativo; trata-se, mais do que isso, de apreender, nos planos ideológico e afetivo, essa presença como algo que, de certo modo, pode aparecer como excessivo e inusitado” (MOISES, 2004, p.259).

dos fatos acontecidos e “concede” a palavra à personagem para que ela critique a sociedade, para que – usando as palavras de Spivak – “fale” o subalterno. Mas, como será observado no Capítulo III, é o narrador quem realiza as críticas ao sistema social que impera na cidade representada na novela, mas ele simula objetividade e aparenta outorgar a palavra a Erasmo Wagner, como pode ser observado na citação transcrita e analisada parágrafos acima.

Desse modo e retomando o proposto por Santiago sobre o narrador pós-moderno, podemos dizer que o narrador de “O trabalho sujo dos outros” opera em muitos casos como um observador, porém ele também é capaz de transmitir uma sabedoria, ainda que sob formas ambíguas. A isso devemos adicionar uma variante de outra característica descrita por Santiago: a falta de voz das personagens. Para Santiago (2002), a personagem pós-moderna está desprovida da capacidade de falar e é o narrador quem fala no seu lugar. No caso de “O trabalho sujo dos outros”, embora as personagens não estão desprovidas de fala, elas não têm a capacidade de pensar e refletir sobre e em consequência dos trabalhos que realizam, de modo que é o narrador quem reflete por elas e mostra aquilo que elas *deveriam* pensar, mas que, pelo que vimos, não têm a capacidade de fazê-lo.

Além das considerações descritas e as soluções narrativas usadas pelo narrador de “O trabalho sujo dos outros”, existe, na organização da história um último recurso que é importante assinalar, os pulos temporais ao passado de Erasmo. Sabe-se que as anacronias temporais são recursos literários e os seus usos são anteriores à aparição do cinema e da televisão, porém, como já foi assinalado anteriormente, o livro e as novelas se circunscrevem a um contexto em que a informação e a imagem têm protagonismo e são as formas mais verossímeis de contar histórias. Assim, as reminiscências ao passado são feitas como se fossem cenas, na forma de *flashbacks*. É preciso mostrar qual é a definição a que recorreremos de *flashback* para posteriormente mostrar como o narrador de “O trabalho sujo dos outros” se apropria desse recurso audiovisual.

*El flashback (o escena retrospectiva) se ha convertido en un procedimiento de escritura totalmente corriente. Precisemos aquí que el pasado introducido mediante el flashback puede ser: ya un pasado objetivo presentado como tal, ya un pasado subjetivo, recuerdo verdadero, o falso, o imaginado sin intención de engaño [...] Los procedimientos técnicos de introducción de flashback son pocos, pues están condicionados por su necesaria legibilidad; el paso a otra temporalidad ha de ser entendido por el espectador (MARTIN, 2002, p. 243-244, destaques do autor)*

Os procedimentos técnicos estão ligados basicamente a movimentos da câmera, porém existem também outros procedimentos que ele denomina “de transição” em que “*el pasado será introducido por un fundido encadenado [...] o por un breve fundido en negro*” (MARTIN, 2002, p. 244). Esses “*fundidos en negro*” ou também conhecidos como “*fade to black*”<sup>29</sup> são as transições que permitem distinguir entre o presente e o passado. Assim, baseando-se nesse procedimento, o narrador de “O trabalho sujo dos outros” realiza transições para introduzir as cenas do passado. Contudo, as transições na novela são mais evidentes porque, o início da lembrança sempre está antecedido por três asteriscos, que funcionam como cortes da história em presente, ficando ainda mais evidente pelo uso do tempo verbal pretérito. Vejamos um exemplo em que se efetua um corte na narrativa em presente e depois da transição (os asteriscos) a narrativa evoca o passado de Erasmo.

**Pula** pra dentro da Kombi e **deixa** Erasmo Wagner e Tonhão parados na calçada. Antes de a poeira deixada pelo arranque da Kombi cobrir a visão de Erasmo Wagner, ele **nota** a medalha dourada pendurada no pescoço de Tonhão. O animal **é** empertigado. A medalha badala após um breve berro do animal. O dia começou com certas dificuldades, e, pela cara do bode, **há** chances de piorar.

\*\*\*

Antes de trabalhar recolhendo lixo pela cidade, Erasmo Wagner **foi** ajudante do caminhão de lixo que descarrega no aterro sanitário. **Passou** meses fazendo esse trabalho diário. Um biscate para sobreviver nos dias difíceis. E nesse período que **contemplou** o horror e a miséria. O lixo orgânico e humano. O subproduto de uma sociedade (MAIA, 2009, p. 108, grifos nossos).

A cena estende-se pelos seguintes cinco parágrafos onde se descreve o trabalho dos aterros e as misérias que se vivem ali, reduzidas na metáfora do lago de chorume gerado pela decomposição dos resíduos de diversa índole. O narrador usando novamente pelo recurso da intrusão escreve “Erasmo Wagner teve um primo assassinado por engano. Quando **olhava** para o lago, **balbuciava** uma breve oração. Chorume é um choro interminável e maldito. São lágrimas deterioradas nos olhos flagelados” (p. 109, grifo nosso). O *flashback* culmina quando o narrador, de modo inesperado e sem nenhuma marca de transição, volta para o presente produzindo um corte com o passado. A mudança abrupta de tempo é apresentada principalmente pela volta ao tempo verbal presente, “Erasmo Wagner **adora** trabalhar no

<sup>29</sup> “Um *fade to black* vai gradualmente de uma imagem para o fundo negro. Está de fato desvanecendo a partir de uma imagem em preto para um quadro de imagem. Grande parte do tempo, os espectadores nem sequer percebem que o desvanecimento está acontecendo”. Essa definição foi feita por Valéria Olivetti no artigo intitulado “Como escrever transições no roteiro” no dia 04 de maio de 2013 no *site* <https://dicasderoteiro.com/2013/05/04/como-escrever-transicoes-no-roteiro/>

turno da noite. É quando a cidade **está** em baixa e os lixos se **amontoam** nas calçadas dos prédios” (p. 109, grifo nosso).

As reminiscências que aparecem ao longo da novela utilizam a mesma estrutura, elas iniciam com uma marca de transição (os três asteriscos) que permite situá-las no passado, mas o retorno ao presente da história é imprevisto, simulando ser um corte de cena que utiliza a mudança do tempo verbal para voltar ao presente da história. A introdução desses trechos passados pode ser visto em termos cinematográficos como uma montagem que reforça, ainda mais, a ideia da nova consciência do narrador contemporâneo que usa, cada vez com maior frequência, técnicas e recursos audiovisuais em lugar de seguir os modos literários de contar histórias.

Já o segundo *flashback* está delimitado de melhor maneira. Ele é contado no terceiro capítulo e do mesmo modo que na lembrança anterior, se apresenta como uma cena iniciada pela marca dos três asteriscos e apresenta aspectos e vivências passados de Erasmo que permitem entender a origem e as atitudes da personagem no presente da história. O passado, contado pelo narrador, narra o estupro do qual foi vítima Alandelon por parte do velho Mendes. Erasmo, ao ter conhecimento do acontecido, mata o velho e por isso esteve preso vários anos. Tempo depois Erasmo fica sabendo que o velho Mendes era seu pai. Esse fardo será carregado pelo homem durante o resto da sua vida até que o bode Tonhão serve como veículo da redenção dos seus pecados. Essas duas reminiscências corroboram a função que Graudeault e Jost (2009, p. 119) atribuem ao *flashback*, eles argumentam que “geralmente se utilizam para reinterpretar uma cena que já vimos ou para completá-las”. De forma similar, os pulos ao passado de Erasmo por parte do narrador servem para preencher os vazios que tornam difusa a compreensão das atitudes da personagem no início da narração.

Pelo argumentado ao longo dessa análise consideramos que o narrador nessa novela se configura como o mais paradigmático – seguindo a teoria proposta por Santiago (2002) – porque ele se vale dos recursos audiovisuais para apresentar um universo verossímil acorde com as novas percepções dos leitores e porque a partir do uso estratégico que faz desses recursos critica a sociedade contemporânea, já não pelo viés da ironia e sim pelo quinismo<sup>30</sup>. Ele “vai encontrar na ‘sociedade do espetáculo’ [...] o campo fértil para as suas investidas críticas. Por ela é investido e contra ela se investe” (SANTIAGO, 2003, p. 60), mas essa

<sup>30</sup> A atitude predominantemente quínica e cínica do narrador será abordada no terceiro capítulo.

crítica torna-se ambígua e sutil. Também é necessário dizer que o narrador em “O trabalho sujo dos outros” se vale dos recursos audiovisuais para investir contra as sociedades contemporâneas e a **posição** que elas outorgam a sujeitos como Erasmo Wagner.

#### **1.4 O crossover na macroestrutura de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos***

Até agora temos revisado os recursos audiovisuais usados pelos narradores a partir de uma perspectiva individual. Cada novela foi analisada separadamente, mas com alguns elementos que são compatíveis entre ambas. Porém observando as duas novelas como integrantes da unidade “livro”, percebe-se que elas têm uma relação ainda mais próxima que a temática de universos marginais e a caracterização de Edgar Wilson, Gerson, Erasmo Wagner, Alandelon e Edivardes como seres automatizados e brutalizados pelo trabalho. A procura da unidade “livro” também transcende o fato de que essas personagens marginalizadas e as suas histórias fazem parte da trilogia denominada pela autora como “Saga dos brutos”.

Nas novelas aparece o recurso da simultaneidade, não só como a sincronia entre o tempo do discurso e o tempo das histórias, ela também está vinculada ao tempo e ao espaço da trama, pois as duas histórias acontecem em um mesmo espaço e tempo. É possível observar essa ligação pelo uso parcial do *crossover*<sup>31</sup>. O *crossover* é um recurso usado para determinar os vínculos que se estabelecem entre duas ou mais obras por meio de personagens de histórias que se entrecruzam embora não tenham relação nem repercussão entre si. Nas duas novelas se apresentam dois episódios em que as personagens principais de cada novela se cruzam. Os encontros entre eles são produto do “acaso”, por eventos circunstanciais. Embora as personagens sejam marginalizadas, elas não compartilham o mesmo espaço, cada uma delas pertence a distintos *guetos*, motivo pelo qual nunca antes tinham se encontrado. A greve é um evento que escapa à rotina do lixeiro, o desencadeamento dela provoca que ele deva trabalhar como ajudante do seu primo, modificando as sua rotina laboral e o seu espaço habitual de trabalho, a cidade urbana, especificamente as zonas ricas da cidade, para se adentrar em espaços da periferia.

---

<sup>31</sup> O termo *crossover* vem sendo usado com uma dupla significação: “*Por un lado hace referencia a la interrelación de personajes e historias de diferentes lugares que en principio no tienen nada en común (en el cómic hay varios famosos ejemplos, como las uniones de personajes que realizan Marvel y DC). Por otro, la expresión crossover books engloba todos aquellos títulos que se dirigen indistintamente a un público joven o adulto, ya sea a propósito o no. De igual forma, denominamos crossover writers a los autores que publican para todo tipo de públicos (Lorenzo Silva, Fernando Marias, Care Santos...); y crossover paths a los ‘lugares comunes’ mediante los que un relato puede alcanzar ambas audiencias*”. Essa definição foi feita por Lorenzo A. Soto Helguera no artigo intitulado “Breve diccionario de nuevos términos para lectores despistados” no dia 13 de abril de 2015 no site <http://revistababar.com/wp/breve-diccionario-nuevos-terminos-lectores-despistados/>

O primeiro cruzamento se dá quando Erasmo e Edivardes vão trabalhar no desentupimento de uma caixa-d'água em “uma casa velha, com cercas de pau, uma criação de porcos, galinhas espalhadas pelo quintal e uma caixa-d'água nos fundos” (MAIA, 2009, p. 142). Nessa casa também está Edgar que está escolhendo porcos para levar ao matadouro. Os dois homens mantêm uma conversa fútil e Edgar desaparece. Deve-se anotar que esse evento não é referido em “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos”.

O segundo evento em que se efetua o cruzamento aparece nas duas novelas, mas a partir de perspectivas diferentes. Em “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” se descreve um acidente de estrada em que um dos porcos é atropelado por uma mulher com seu carro e devido ao choque o veículo acaba incrustado numa árvore. Edgar e Gerson estão procurando o porco perdido, em um momento determinado “Gerson cruza a pista pouco depois de uma Kombi laranja passar. Os dois homens na Kombi não percebem o carro acidentado, mas sim os porcos na caçamba da caminhonete” (MAIA, 2009, p. 53). Já em “O trabalho sujo dos outros” o narrador conta o fato desde a perspectiva dos homens dentro da Kombi laranja que são Erasmo Wagner e Edivardes, “Passam por uma caminhonete estacionada com porcos na caçamba. Um homem espera para atravessar. Têm a impressão de ver um carro abatido contra uma árvore” (MAIA, 2009, p. 147). O último cruzamento é feito por uma rota frequentemente utilizada por Edgar Wilson e Gerson, mas que Erasmo só conhece quando se vê obrigado a trabalhar com o seu primo. Os dois homens “seguirão por seis quilômetros até chegarem ao restaurante Mandioca Frita da dona Elza. Limparão a caixa de gordura. Ao menos terão um bom almoço, pois dona Elza gosta de tratar bem as pessoas que lhe prestam serviço” (MAIA, 2009, p. 146).

Vistos os cruzamentos de espaços (a estrada e o boteco Madioca Frita) podemos argumentar que esses três eventos são peças chaves para observar o uso do *crossover* nos textos que afiançam o caráter de trilogia. Essas passagens aproximam às personagens física e espacialmente, embora esses cruzamentos não alterem nem modifiquem a rotina e a vida delas e não sejam transcendentais para entender o desenvolvimento de nenhuma das duas histórias. Porém são importantes para entender que as histórias e personagens estão unidas não só pela marginalidade dos trabalhos e a segregação que sofrem como também porque compartilham espaços comuns. Algo parecido acontece com o romance *Carvão animal*, que fecha a trilogia. A história desse romance se desenvolve muitos anos antes de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, mas ela, se bem que centrada na vida de Ernesto Wesley, permite entender a

vida passada de Edgar Wilson como mineiro e de Erasmo Wagner na prisão. Desse modo, o *crossover* das três histórias é realizado para estabelecer nexos entre as personagens. Em alguns casos esses nexos são afetivos, já que o bombeiro Ernesto Wesley salva a vida de Edgar Wilson e Erasmo Wagner vinga o assassinato na prisão de Vladimilson, um dos irmãos de Ernesto Wesley. Em vista disso, a relação entre as personagens vaza a simples ligação das personagens pela sua condição de marginalizados.

### **1.5. A representação imagética e sua relação com a realidade.**

Ao longo do capítulo foi mencionado que a incorporação de elementos ou estratégias audiovisuais na representação ficcional da literatura contemporânea não é uma prática exclusiva dos narradores do livro nem das narrativas do presente século. Ela está presente na literatura brasileira mais ou menos desde a década de sessenta, porém na atualidade, tais soluções são usadas com maior frequência. Estabelecendo um parâmetro temporal, os críticos costumam considerar à última década do século passado como a época em que se intensificou o uso das estratégias audiovisuais, consignadas sob o nome de hibridismo literário.

Outra característica da ficção que se inicia no início da década de 1990 é a intensificação do hibridismo literário que gera formas narrativas análogas às dos meios audiovisuais e digitais, tais como as escritas roteirizadas de Patrícia Melo, Marçal Aquino e Fernando Bonassi, ou ainda a linguagem incorporada do universo da publicidade como no romance *Sexo*, de André Sant’Anna, ou no diálogo direto com a fogueira brasileira das vaidades midiáticas em *Talk show [...]*, de Arnaldo Bloch, e no *Controle remoto*, de Rafael Cardoso. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 38)

Segundo a crítica literária, o singular das narrativas do século XXI é que a apropriação de elementos audiovisuais cresceu consideravelmente na procura de um realismo que vise ora espelhar ora refratar a vida como é no mundo real entendido como a representação de um universo criado e projetado através das imagens midiáticas. As narrativas que abordam problemáticas urbanas estão “agora diante de um pano de fundo midiático caracterizado por uma grande demanda de realidade. O que mais interessa à mídia de hoje é a ‘vida real’” (Schøllhammer, 2009, p. 56). É por isso que a apropriação de estratégias estruturais e modos de representação audiovisuais se faz necessária para estabelecer uma relação com a realidade. Na contemporaneidade o real não se encontra na natureza ou na sociedade como tal, agora o real e a realidade estão intimamente relacionados com as imagens que a mídia, o cinema, a internet e os videogames criam e reproduzem. Visto desse modo, a representação real-

midiática passa a ser entendida como uma *simulação* da realidade social, mas é a simulação que tem maior aceitação do que a própria realidade factual.

Marcel Martin (2002, p. 26, grifos nossos) entende essa simulação do real como uma característica do cinema e da imagem fílmica. “*La imagen fílmica, ante todo, es realista, o mejor dicho, está dotada de **todas las apariencias** (o de casi todas) de la realidad*”. Ela é uma aparência porque não pretende ser uma representação mimética, no sentido clássico, do real e sim aparentar ser essa realidade, ser um simulacro (BAUDRILLARD, 1978). Em razão dessa aparência, o objetivo traçado pela imagem e as mídias é suscitar “*en el espectador, un sentimiento de realidad bastante pronunciado en algunos casos, por producir la **creencia en la existencia objetiva** de lo que aparece en la pantalla*” (MARTIN, 2002, p. 26, destaque do autor, grifos nossos). Assim, as definições do realismo feitas antigamente como uma representação mimética da realidade são questionadas e debilitadas. A preponderância da imagem audiovisual na contemporaneidade faz repensar as categorias de realidade e realismo, e considerá-los já não como mimese, e sim como simulacro ou simulação da realidade.

*Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* por meio da apropriação de estratégias midiáticas, da importância outorgada às imagens e da construção de cenas também apela a essa simulação do real para mostrar os narradores como espectadores e transmissores de uma realidade “objetiva”. Contudo, os narradores não podem ser entendidos como completamente objetivos, pois o posicionamento que eles adotam em cada novela desestabiliza a imparcialidade que caracteriza um olhar objetivo. A postura irônica do narrador e a hiper-violência em “*Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*”, assim como a postura quínico-cínica do narrador que exagera os aspectos sensoriais em “*O trabalho sujo dos outros*” são as marcas que reafirmam a condição ficcional da obra afastando-a da realidade. Entendemos que o posicionamento irônico e cínico-quínico adotado pelos narradores permite entender que as novelas são mais que simulações do “real”<sup>32</sup>, são hiper-simulações que pretendem desmitificar os estereótipos e preconceitos que as simulações midiáticas elaboraram entorno dos sujeitos marginalizados. Esses dois aspectos ligados diretamente com o realismo na época contemporânea serão abordados nos seguintes capítulos.

Devemos anotar que o procedimento de hiper-simulação também é uma herança ou influência da cinematografia dentro do universo de *Entre rinhas de cachorros e porcos*

---

<sup>32</sup> Utilizar-se-á o termo “real” (entre aspas) para designar o real midiático ou audiovisual

*abatidos*. Especificamente, o livro recebe influência direta do cinema de Quentin Tarantino – e aqui retomamos a tênue relação estabelecida por Resende – pois o cineasta nos seus filmes “ironiza a lição de moral presente na maioria **dos filmes de Hollywood** [...] [já que] busca uma moral fora da oposição entre o bem e o mal: **os criminosos podem ser solidários e éticos** e o traidor [...] um policial” (BAPTISTA, 2010, p. 29, grifos nossos). Da citação podemos extrair que Tarantino pretende ironizar os estereótipos ou modelos que os filmes hollywoodianos – entendidos como simulacros – criam ou reafirma na sociedade contemporânea. A ironia com que Tarantino trabalha esses modelos tem como objetivo desestabilizá-los e apresentar que a moralidade não é uma condição exclusiva do mocinho, do policial ou do herói da história. As personagens quebram os estereótipos, saem pelas bordas, exageram as condições estereotipadas tornando-as absurdas. Ao exceder as características real-midiáticas, os filmes de Tarantino se transformam em simulações do simulacro chamado *filme hollywoodiano*. Essas simulações de simulacros recebem o nome de hiper-simulacros (BAUDRILLARD, 1978), cuja proposta é devolver o caráter ficcional aos produtos fílmicos, mostrando que a mimese como imitação da realidade não é possível, pois os filmes não são representações fieis da realidade.

Do mesmo modo, em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* não se pretende representar mimeticamente as imagens dos sujeitos marginalizados. A autora no texto de apresentação escreve que as histórias estão escritas em tom naturalista, porém o menos que existe nas novelas é uma representação naturalista dos fatos. A representação é hiperbólica, exagerada e irônica ao grau de tornar as cenas e as personagens absurdas, questionando-nos sobre os estereótipos que descrevem o “ser” marginal, se essas categorias o representam, interpelando-nos para repensar se ainda devemos continuar acreditando nesses estereótipos ou se devemos olhar além deles para perceber que a única certeza que temos sobre o homem é que ele é um ser complexo, que não pode ser simplificado a categorias e a simulacros midiaticamente estabelecidos. A hiper-simulação que se apresenta nas novelas pretende desestabilizar, também, a ideia de mimese do universo marginal pelo viés da ironia, da exageração e da amoralidade, como fez Tarantino nos seus filmes.

Por outro lado, e como assinala Baptista, os filmes de Tarantino apresentam situações híbridas que mostram a mistura

[...] de filme de crime e lado prosaico da vida sofre uma virada repentina, provocada pelo acaso, que detém o avanço lógico da trama, para criar um

hiper-realismo que rapidamente, **pelo exagero e pelo humor negro**, passa a ser absurdo e irreal [...]. Nesses instantes, em lugar de realismo, há uma magnificação do banal e do acidental, o que chamarei de *momentos exploitation*. (BAPTISTA, 2010, p. 40, grifos nossos, destaque do autor).

Os *momentos exploitation* aos que remete Baptista são momentos nos que, ao contrastar essas duas situações violentas - quotidianas, criam uma

[...] ambivalência que desconcerta o espectador de duas formas: por um lado, opera rápidas e constantes mudanças de tom, por outro, exhibe a violência e lança ao mesmo tempo um olhar irônico e distanciado sobre a cena; duas operações simultâneas sobre um mesmo momento.

**Esses momentos de violência e conversas bizarras chocam e atraem a atenção do espectador e o sacodem emocionalmente [...]. Nessas cenas, o espectador é agredido nos sentidos; movimentam o corpo e o olhar; ficam conscientes de si mesmo e sua posição na poltrona.** (BAPTISTA, 2010, p. 42, grifos nossos).

Esses *momentos exploitation* nos filmes tarantinescos têm a função de incomodar o público, de mobilizar o lado mais sensível do homem e ao mesmo tempo o movimentam e fazem com que o receptor movimentem a cabeça e perceba a sua condição de espectador com o objetivo de fazer-lhe lembrar de que aquilo que está assistindo é um produto ficcional e não a realidade. Do mesmo modo, as cenas violentas do livro, como o assassinato de Pedro ou a cirurgia que Edgar Wilson realiza para extrair do corpo de Marinéia o rim de Gerson são eventos que, pela exageração da violência, fazem com que o receptor se movimentem e tomem consciência da sua condição de leitor de uma obra ficcional e não se coloquem como testemunha de uma representação naturalista do universo marginal, se é que existe tal universo.

## CAPÍTULO II. A marginalidade ironicamente hiper-simulada.

*Agora, o “real” parece de algum modo ter se dissipado na transparência e na visibilidade midiática e, cada vez mais, o mundo precisaria ser mediado para ser aceito como real.*

Bruno Costa

Entender *realismo* na contemporaneidade é ingressar em um território complicado, porém, na literatura faz muitas décadas o realismo deixou de circunscrever-se à definição restritiva de corrente literária de corte positivista que emergiu no século XIX. O conceito de *realismo* atualmente implica considerá-lo como uma categoria estética que está presente na representação ficcional que estabelece ou aparenta estabelecer nexos e contrastes com o contexto social ou histórico no qual se circunscreve. Contudo, para falar de realismo no continente americano é necessário entender que ele teve um desenvolvimento diverso e particular, desenvolvimento que permitiu – a partir da década de 1960 – colocar a narrativa latino-americana no mesmo nível de autenticidade que as narrativas escritas no Velho Mundo. O realismo europeu, misturado às idiossincrasias próprias dos povos latino-americanos, propiciou o aparecimento de um tipo de realismo que se afastava da ideia disseminada no século XIX e inícios do XX, de que as literaturas dessas terras eram simples cópias das narrativas europeias<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Nos primeiros trinta anos do século passado e como consequência do surgimento das repúblicas independentes na América Latina, diversos intelectuais e pensadores latino-americanos propunham nas suas historiografias do continente que o desenvolvimento social e artístico eram cópias ou deviam a suas criações à tradição europeia colonizadora, especificamente à tradição espanhola. Entre os defensores da visão hispanista e eurocentrista encontram-se historiadores como Carlos Pereira, Ricardo Levene, Rómulo D. Carbia, Jaime Eyzaguirre e José Manuel Groot. Mas, talvez seja José de la Riva Agüero o autor que abordou a literatura como dependente da tradição espanhola na sua tese de 1905 intitulada *El carácter de la literatura del Perú* apresentado na Universidade Nacional Maior de São Marcos. Essa tese estabeleceu-se como o ponto de partida para o debate intelectual sobre a tradição hispanista ou anti-hispanista que a literatura peruana deveria adotar no seu desenvolvimento futuro. Em vista desses posicionamentos conservadores, muitos escritores latino-americanos posteriores vão procurar um caminho que permitisse encontrar uma linguagem própria, que apresentasse as diversas idiossincrasias que os países do continente americano vivenciavam. Muitos deles encontraram nas tradições orais que conservavam aspectos das culturas ameríndias anteriores à chegada dos colonizadores ou nas culturas africanas e asiáticas que chegaram junto com os europeus, as ferramentas para construir o propriamente nacional e o propriamente latino-americano, desvinculando-se da tradição eurocentrista.

Por outro lado, os diversos acontecimentos ocorridos no nosso continente<sup>34</sup> desde os convulsos anos 1940 contribuíram fortemente na procura de novas formas realistas na representação da realidade vivenciada na América Latina. Entre as variantes que experimentou o realismo ao longo do século passado podemos mencionar o real-maravilhoso de Carpentier desenvolvido nos anos quarenta, o realismo-mágico de García Márquez que permitiu a aparição da categoria “*Novela total*”<sup>35</sup>, o Regionalismo de Azuela, Rulfo e Gallegos, e Neoindigenismo quase antropológico de Arguedas como os realismos mais representativos da América Latina do século passado. Eles produziram, e ainda produzem, grande impacto nos leitores e na crítica literária, razão pela qual são lidos e estudados até os nossos dias. Ao revisar a parte mais anglo-saxã da América, principalmente os Estados Unidos, também é possível observar a emergência de um tipo de realismo particular, o *dirty realism* ou realismo sujo liderado por Charles Bukowski e que atualmente influencia o resto do continente, e que está sendo desenvolvido por alguns escritores hispano-americanos como é o caso do cubano Juan Pedro Gutierrez e sua “Trilogia suja de Havana”. Percebemos, assim, que durante o milênio passado, na América Latina se desenvolveu uma multiplicidade de *realismos* nas suas diversas variações.

O Brasil não ficou isento desse processo de redefinição e revitalização do realismo. Nos anos sessenta e setenta aparecem as narrativas de Fonseca e Trevisan que representam aspectos violentos nas urbes e que foram batizadas como narrativas brutalista ou como brutalismo<sup>36</sup>, também é identificado um tipo de realismo chamado literatura-verdade<sup>37</sup> que incorpora na escrita literária elementos jornalísticos para dar maior veracidade às histórias. Por último, nos anos noventa surge a comumente denominada narrativa marginal e cujo ponto de partida foi a publicação de *Cidade de Deus* (1997) de Paulo Lins e respaldada por outros textos como *Estação Carandiru* (1999) de Dráuzio Varela e *Capão pecado* (2000) de Ferréz. Essas narrativas de finais de século XX também modificaram o termo *realismo*, embora reforçassem a relação realidade-representação. Contudo, o caso brasileiro continua a ser particular pelo contexto e as condições nas quais foi desenvolvido.

<sup>34</sup> O impacto da Segunda Guerra Mundial na América Latina, a repercussão da Revolução Cubana, os conflitos internos nos países entre as comunidades rurais e as citadinas e as ditaduras são parte dos grandes fatos que modificaram a representação artística desenvolvida no nosso continente.

<sup>35</sup> Tal categoria foi desenvolvida por Mário Vargas Llosa, quem considera que *Cem anos de solidão* é o melhor e maior paradigma de romance que contém todos os ingredientes que podem existir em um romance, nela se representa a realidade total, com as suas incongruências, fatalidades e exageros, ainda que de modo realista.

<sup>36</sup> Termo usado por Alfredo Bosi (1975) no artigo “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”.

<sup>37</sup> Expressão empregada por Flora Süssekind no livro *Literatura e vida literária* (1985) e que visa entender a incorporação de elementos jornalísticos como a crônica ou a reportagem dentro da narrativa literária.

A partir dos anos quarenta e cinquenta, com os governos de G. Vargas e J. Kubitschek o Brasil experimentou um desenvolvimento acelerado das tecnologias, assim como uma modernização influenciada pelos Estados Unidos. Além do desenvolvimento tecnológico e a chegada da televisão, o Brasil terá um crescimento nos sectores educação e cultura no governo de J. Kubitschek equilibrando o divertimento que oferece a TV com apoios econômicos para a divulgação da cultura. Mas, depois do Golpe Militar de 1964, o Governo Militar, em parceria com empresas estrangeiras, utilizou a TV como o meio de comunicação e arma de doutrinação ideológica do povo brasileiro<sup>38</sup>. A partir da invasão da TV nas casas nos anos sessenta e do poder que a imagem exerce sobre os brasileiros, emissoras como Rede Globo começaram um reinado que perdura até hoje. A proliferação de telejornais, telenovelas e seriados americanos criaram na sociedade brasileira uma nova forma de perceber o mundo e, conseqüentemente, modificaram a representação dele. O brasileiro começou a estar influenciado por modos de produção, reprodução e representação imagéticos, muitas vezes tendenciosos e preconceituosos. As imagens apresentadas na televisão mostraram uma “realidade” sustentada já não em palavras e sim em imagens. Como consequência desse novo olhar, a literatura se viu na necessidade de encontrar novas técnicas para elaborar universos “realistas”, se amparando e sustentando nas imagens que simulam universos como os propostos pela televisão, os que consideramos – adiantando-nos à teoria que sustenta esse capítulo – como *simulacros*.

Sob o nosso olhar observamos que no Brasil a narrativa dos últimos quarenta ou cinquenta anos é herdeira dessa assimilação midiaticizada da realidade e que, em vista disso, funciona como ponto de contraste às narrativas latino-americanas mais arraigadas com modos de representação predominantemente literários ou, no máximo, atravessadas pela oralidade. O desenvolvimento do realismo contemporâneo no Brasil está mais fortemente influenciado e relacionado com métodos de representação provindos da tecnologia audiovisual, do que com tradições orais. Esse fenômeno se deve a um

[...] processo de aceleração da história global, no qual o Brasil se descobre envolvido assim que terminou a ditadura militar, em 1985, processo esse impulsionado pela abundância de informações, por uma nova relação com o tempo e o espaço, com a multiplicação de estímulos e referências reais, imaginárias e simbólicas, com **a proliferação de imagens e simulacros** (PELLEGRINI, 2007, p. 152)

---

<sup>38</sup> Para maiores detalhes pode ser consultado o site <http://memoriasdaditadura.org.br/televisao/>

A proposição de Pellegrini sobre uma representação fragmentária, midiaticizada por imagens e simulacros, assemelha-se com a visão e as propostas que Hal Foster (2001, p. 130) elabora sobre o retorno do real, e cuja reflexão mostra que na nossa contemporaneidade as imagens prevalecem e cobram protagonismo em detrimento de outros aspectos das nossas sociedades.

*Las imágenes están atadas a referentes, a temas iconográficos o cosas reales del mundo, o bien, alternativamente, que lo que todas las imágenes pueden hacer es representar otras imágenes, que todas las formas de representación (incluido el realismo) son códigos autorreferenciales.*

Para o crítico norte-americano a arte neo-pop surgida “*a fines de los setenta y principios de los ochenta [...] no constituyó tanto un retorno a la **representación** [...] como sí una **perturbación de la representación** mediante el giro de la **simulación**”* (FOSTER, 2001, p. 106, grifos nossos). Como consequência dessa perturbação da representação, o simulacro permite formular um novo realismo que tem como referencial, já não o real no sentido clássico, e sim o “real” imagético audiovisual ou midiático. Assim entendido, começamos esse capítulo apresentando algumas considerações sobre o simulacro e as reflexões que ele produz a partir da filosofia, para depois entender como o narrador de “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” potencializa o simulacro até o ponto de torná-lo um hiper-simulacro que excede os estereótipos midiáticos (os simulacros) dos marginalizados.

## **2.1 O simulacro da dessemelhança e da diferença. Antecedentes filosóficos.**

Quando se fala de simulacro é difícil não pensar em Jean Baudrillard como um dos filósofos que trabalhou na conceituação dessa categoria nas últimas décadas, razão pela qual é reconhecido e citado frequentemente. Porém, ele não foi o primeiro que pensou sobre esse tema, já que Deleuze tinha refletido sobre o assunto anteriormente. Aliás, as reflexões de Deleuze se tornam o ponto de partida para as definições baudrillardianas. Além da importância do pensamento deleuziano, é necessário voltar o tempo até a época clássica, especificamente até a Grécia Antiga, e revisar o conceito de simulacro desenvolvido por Platão, visto que ele foi um dos primeiros filósofos a refletir sobre o simulacro como parte do sistema de representação que permitia estabelecer as semelhanças entre a coisa e a Ideia, aspecto fundamental no desenvolvimento do seu método dialético para tentar apreender o ininteligível Mundo das Ideias.

O pensamento de Platão está baseado na divisão binária das Formas e na procura dos objetos que mais e melhor se aproximem ao Belo, ao Justo, ao Bem e à Ideia. Em textos como “Político” (2006a), “Sofista” (2006b), “Fedro” (2008a) e “República” (2008b). Platão entende que as imagens estão em constante luta por mostrar-se como as mais próximas da Ideia. Desse modo, o filósofo formula em “Sofista” (2006b) a distinção entre as cópias-ícones que seriam os bons pretendentes e os semelhantes à Ideia e os simulacros-fantasmas que representariam a cópia errada, os objetos dessemelhantes à Ideia e que (assim como o sofista) devem ser evitados, porque embora não **pretendam ser** a coisa, premeditadamente **aparentam sê-la**.

Para distinguir essas duas Formas, Platão apresenta a distinção delas pelo caminho da semelhança e da dessemelhança com a Ideia. A semelhança responde à ordem interna do objeto, à sua ontologia. As cópias, ao pretenderem ser a Ideia, se posicionam como as mais semelhantes na sua essência. Porém, para lograr apreender que a cópia é semelhante à Ideia se faz necessária a existência do elemento oposto: o simulacro. O simulacro-fantasma é uma imagem que possui uma semelhança externa, superficial ou epidérmica com a Ideia, ele é, assim como o sofista, uma falsa realidade, a aparência da Ideia e não sua cópia fiel.

A crítica férrea e constante que Platão fez tanto dos sofistas no “Sofista” e dos poetas na “República” permite entender que para ele o produto fantasmagórico é considerado não como a cópia da realidade e sim como o seu simulacro. A arte mimética<sup>39</sup> usada pelos sofistas, poetas e pintores tem como objetivo apresentar uma *falsa realidade*, uma imagem distorcida que se afasta da pureza da Ideia, é uma representação que se sustenta na aparência. Na “República” o filósofo descreve o pintor como aquele que apresenta na sua arte uma simulação da flauta, a sua imagem pintada, mas que, além da semelhança na aparência ou na forma, a essência da pintura não pode ser vinculada com o *ser* da flauta. Por esse motivo, tanto os sofistas como os poetas são expulsos da República platônica (Livro X), já que para Platão, a arte da simulação ou o simulacro da coisa devia ser rejeitado.

O simulacro para Platão deixa de estabelecer uma relação íntima com o Modelo (o ininteligível) e passa a estabelecê-la com a cópia do Modelo. A simetria que se estabelece

---

<sup>39</sup> A arte mimética produz dois tipos de imagens: as cópias-ícones e os simulacros-fantasmas. Quando a mimese produz uma imagem icônica estamos no plano da *cópia*, que está baseada na técnica figurativa (que pretende estabelecer que as imagens fossem tão reais como os objetos sensíveis) apresenta uma semelhança pela *simetria* que estabelece com o Modelo. “*Esta [técnica figurativa] existe cuando alguien, teniendo en cuenta las proporciones del modelo en largo, ancho y alto, produce una imitación que consta incluso de los colores que le corresponden*” (PLATÃO, 2006b, p. 380). Por outro lado, os simulacros-fantasmas são os produtos distorcidos da arte mimética, são os não-ser, já que não pretendem imitar ao Modelo.

entre o simulacro e a cópia afasta àquela da pretensão de imitar o inteligível e fazer uma representação dos aspectos visíveis e legíveis da cópia, uma imitação da aparência. Seguindo a leitura que Carlos Másmela faz em “*Copia y simulacro en Platón*” (1999, p. 169, grifos nossos), o simulacro platônico

[...] *no se caracteriza por la proporcionalidad en las relaciones de la imitación icónica del ente, y su imagen no puede identificarse, por tanto, con el retrato fiel y sensible de la copia. El simulacro no ofrece una fac-símil del modelo, tampoco se restringe a una imitación de la copia y se subordina a ésta como simetría del modelo. El simulacro designa la imagen productiva en el sentido propio del no-ser [...] Si bien el simulacro no busca ser semejante a lo que representa, el no reemplaza las proporciones reales por las ilusorias y ofrece de este modo una ilusión de lo verdadero, al hacer pasar lo que no es por el ente real. **El simulacro modifica el modelo, pero no porque quiere semejar a dicho ente, como la copia sino porque es la condición que hace posible su aparición, y no una traducción fiel y semejante del ente real.***

A valoração negativa que faz Platão do simulacro responde ao caráter de *identificação* que prevalece como característica principal da sua filosofia<sup>40</sup>. Tal postura será problematizada por um filósofo contemporâneo considerado como um dos mais reconhecidos teóricos da Diferença, referimo-nos a Gilles Deleuze. Por um lado, Deleuze não evade a visão negativa que Platão fez dos simulacros, porém, segundo ele, a visão platônica não tinha como objetivo principal desprestigiar o simulacro e sim enaltecer a cópia. O motivo/objetivo do método platônico estava fundamentado em fazer uma *boa escolha* entre esses dois tipos de imagens, em

[...] *distinguir la esencia y la apariencia, lo inteligible y lo sensible, la Idea y la imagen, el original y la copia, el modelo y el simulacro. [...] La distinción se desplaza entre dos tipos de imágenes. Las copias son poseedoras de segunda, pretendientes bien fundados, garantizados por la semejanza; los simulacros están, como los falsos pretendientes, contruidos sobre una disimilitud, y poseen una perversión y una desviación esenciales. [...] Podemos entonces definir mejor el conjunto de la motivación platónica: **se trata de seleccionar a los pretendientes, distinguiendo las buenas y las malas copias o, más aún, las copias siempre bien fundadas y los simulacros sumidos siempre en la desemejanza. Se trata de asegurar el triunfo de las copias sobre los simulacros, de rechazar los simulacros, de mantenerlos encadenados*** (DELEUZE, 1989, p. 182, grifos nossos).

<sup>40</sup> Os textos de Platão sempre estão procurando chegar ao verdadeiro como sinônimo do Belo. Por exemplo, no “Banquete” o que se pretende é encontrar o Amor Verdadeiro, ou “Fedro” orientado à procura do Verdadeiro Amante. Mas, provavelmente seja na “República” onde se percebe com maior clareza a procura da Ideia, recorrendo ao famoso “Mito da Caverna” assim como também os diversos diálogos que procuram encontrar aos sujeitos justos, valentes, belos e sábios e que se aproximam – como cópias-icônicas – da Justiça, da Valentia, da Beleza e da Sabedoria respectivamente, estabelecendo uma proximidade maior que gera uma identificação entre eles.

Diferentemente de Platão, cujo objetivo era fazer prevalecer as cópias-ícones sobre os simulacros, Deleuze considera que o simulacro é mais do que a imagem dessemelhante da Ideia e, por isso, o redefine e o provê de outras características que não foram contempladas pelo filósofo ateniense. A leitura deleuziana está sustentada na subversão do platonismo<sup>41</sup>, argumentando que o simulacro deixa de ser dessemelhante da Ideia para transformar-se em uma imagem sem semelhança, uma imagem sem original. Tal denominação invalidaria o postulado platônico que entendia o simulacro como uma má cópia da Ideia, pois ele não pretende ser igual à Ideia e sim ser *diferente* o que não implica, necessariamente, ter uma relação de semelhança e sim de disparidade.

*El simulacro se construye sobre una disparidad, sobre una diferencia; interioriza una disimilitud. Es por lo que, incluso, **no podemos definirlo en relación con el modelo que se impone a las copias**, modelo de lo Mismo del que deriva la semejanza de las copias. Si el simulacro tiene aún un modelo, es un modelo diferente.* (DELEUZE, 1989, p. 183).

O método elaborado por Deleuze consiste em modificar as hierarquias ontológicas propostas por Platão, objetivo que se concretiza com a valoração positiva do simulacro. Para o filósofo francês, o método platônico está orientado a encontrar a opção correta, a mais pura, aquela que se aproxime com maior fidelidade à Ideia, objetivo que é alcançado com as cópias-ícones. Aqueles que não se aproximem da Ideia, da beleza e da pureza são rejeitados porque eles não seguem as regras de semelhança impostas pelo Modelo. Deleuze, ao reverter o platonismo, propõe que o simulacro sustenta a diferença ao mesmo tempo em que se sustenta nela.

Se por um lado, o conceito de simulacro nos escritos deleuzianos está baseado na subversão das formulações platônicas, ele também se fundamenta na definição psicanalítica de fantasma elaborada por Freud e que estabelece a origem do fantasma na relação inconsciente entre duas séries de base. Entenda-se que as séries são etapas sucessivas do desenvolvimento da psique humana (por exemplo, infância - adolescência) e que geralmente se vinculam pelas semelhanças que estabelecem essas duas etapas. Porém, indica Deleuze (2009, p. 180, grifos nossos), “é sempre o **diferenciador** que faz que elas coexistam”. O fantasma aparece na relação das duas séries e se fundamenta nas diferenças que aparecem

---

<sup>41</sup> Deleuze segue o projeto de subversão do platonismo anunciado por Nietzsche. Para o filósofo francês, tal subversão seria “*mostrar los simulacros, afirmar sus derechos entre los íconos o las copias*” (1989, p. 186)

entre elas<sup>42</sup>. O filósofo propõe que “o que é originário no fantasma não é uma série em relação à outra, mas a diferença das séries, na medida em que ela remete a uma série de diferenças a outra série de diferenças, fazendo abstração de sua sucessão empírica no tempo” (DELEUZE, 2009, p. 181-182). Cabe realçar que essas etapas se efetuam no inconsciente. Aplicando esse conceito de modo análogo na confrontação de versões sobre uma mesma história ou acontecimento, o autor argumenta que

[...] é impossível privilegiar uma com relação à outra. [...] *Por menor* que seja a diferença interna entre as duas séries, entre duas histórias, **uma não reproduz a outra, uma não serve de modelo para a outra**, mas semelhança e identidade são apenas efeitos do funcionamento desta diferença, a única originária no sistema. Por tanto, é justo dizer que o sistema exclui a designação de originário e de um derivado, assim como de uma primeira e de uma segunda vez, porque a diferença é a única origem, fazendo que coexista, independentemente de toda semelhança. (DELEUZE, 2009, p. 182, itálico do autor, grifos nossos).

Em outras palavras, para Deleuze em lugar de valorizar o semelhante e destacar o valor de identificação, o que se deve valorizar o deve prevalecer no processo de representação é a Diferença. Não existe mais o Original, o Semelhante ou o Modelo (com maiúscula), na contemporaneidade só é possível falar de “ficções engendradas pelo eterno retorno<sup>43</sup>” (DELEUZE, 2009, p. 183) de formas fantasmagóricas ou simulacrais, de histórias que podem ser contadas de inúmeras formas, mas que o seu sustento não está na relação de identidade ou semelhança que possa estabelecer com a realidade que pretende retratar e sim com a diferença que estabelece com ela. As semelhanças são elementos que aparecem inevitavelmente porque a Diferença existe. Podemos dizer então que as semelhanças são armadilhas que o simulacro coloca para estabelecer a sua autonomia quando elas são contrastadas com a realidade.

Ambas as reflexões filosóficas têm aspectos chaves que permitem entender as definições tanto de simulacro como de hiper-real propostas por Baudrillard, pois as reflexões de Platão e Deleuze, direta ou indiretamente, foram o ponto de partida na elaboração teórica do sociólogo francês. Contudo, se as indagações de Platão e Deleuze se gestaram no plano da abstração metafísica, a definição de simulacro de Baudrillard tem uma forte ancoragem na sociedade e, especialmente, na indústria de consumo desenvolvida no sistema econômico

<sup>42</sup> Sobre esse tema, Deleuze evoca em *Diferença e repetição* (2009) a análise feita por Freud das relações que se estabelecem em *Em busca do tempo perdido* de Proust. A relação entre Odette e Swann e as do protagonista com Albertine. Estabelecendo que o acontecimento infantil aparece com *Retardo* no inconsciente do adulto. Segundo a leitura de Deleuze (2009, p. 181), o fantasma seria exatamente esse retardo. “O fantasma é a manifestação da criança como sombrio precursor”.

<sup>43</sup> Para entender o eterno retorno deleuziano leia-se a secção “Simulacro e repetição no eterno retorno” do livro *Diferença e repetição* (2009).

neoliberal hegemônico na atualidade. Desse modo, o grande mérito de Baudrillard é levar a definição filosófica a um plano concreto: o da sociedade. Ele constantemente está vinculando a sua teoria com os acontecimentos sociais e as manifestações artísticas contemporâneas.

## 2.2 O estado “hiper” do simulacro e da simulação baudrillardiana.

Baudrillard, como já se falou antes, é o pensador contemporâneo mais reconhecido quando falamos da categoria do simulacro e do seu desenvolvimento. O célebre livro *Cultura y simulacro*<sup>44</sup> (1978) é a obra em que ele formula as características do simulacro, conceituando-o como parte fundamental do sistema de produção (ou reprodução) que impera nas artes, na indústria cultural e na sociedade contemporâneas. No referido livro, Baudrillard apresenta uma postura intermediária entre Platão e Deleuze, pois ele dialoga tanto com o conceito de identificação da cópia e a visão negativa do simulacro feita por Platão como dialoga com Deleuze e a concepção de simulacro como uma encenação *sem original*. A relação que estabelece a teoria de Baudrillard com os dois filósofos é visível com clareza na descrição das quatro fases sucessivas da imagem.

*Las fases sucesivas de la imagen serían éstas:*

– *es el reflejo de una realidad profunda*

– *enmascara y desnaturaliza una realidad profunda*

– *enmascara la ausencia de realidad profunda.*

– *no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro.*

*En el primer caso, la imagen es una **buena apariencia** y la representación pertenece al orden del sacramento. En el segundo, es una **mala apariencia** y es del orden de lo maléfico. En el tercero, **juega a ser una apariencia** y pertenece al orden del sortilegio. En el cuarto, **ya no corresponde al orden de la apariencia**, sino al de la simulación (BAUDRILLARD, 1978, p. 14, grifos nossos).*

Nessas quatro fases é possível observar que a primeira delas é o que Platão chamou de cópia-ícone. Embora Baudrillard (1978) não aprofunde nas semelhanças internas, o fato de ser um reflexo ou uma boa aparência do real, aproxima a sua caracterização com a identificação da cópia com o Modelo formulada nos escritos platônicos. A segunda e terceira definições seriam o que o filósofo ateniense considerou como más cópias da realidade, os fantasmas-simulacros. Porém, é preciso assinalar que na formulação de Platão, os fantasmas-simulacros têm gradações, as más cópias (a segunda definição baudrillardiana) estariam afastadas do Modelo, não obstante preservam a necessidade e o objetivo de querer assemelhar-se a ele. Por

---

<sup>44</sup> A referência da edição em português é: BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

sua vez, a terceira definição, aquela que se configura como uma aparência superficial está vinculada aos objetos que distorcem a realidade. Por último, a quarta definição de Baudrillard estaria ligada intimamente à definição deleuziana de simulacro, considerando o simulacro já não como a representação falsa da realidade e sim como a encenação de *algo* que não responde mais ao real.

Amparando-se na imagem como fundamento da representação – ou encenação – na arte contemporânea, Baudrillard (1978) observa de modo perspicaz que a definição de simulacro proposta por Deleuze não seria propriamente uma reversão e sim uma intensificação do poder da imagem – considerada por ele como de terceira ordem<sup>45</sup> – que conseguiu criar um modelo de representação que cumpre uma função dupla, por um por lado se sustenta no real, e por outro o excede. Esse jogo paradoxal permite observar o simulacro baudrillardiano como parte do sistema contemporâneo de encenação do real, ou, melhor dizendo, como a midiaticização do real. Assim entendido, o simulacro surge como produto desse processo de simulação, cujo referencial é o universo hiper-real.

O sociólogo francês entende que no âmbito artístico e nas sociedades contemporâneas não há possibilidade de o Real – no sentido clássico – se produzir novamente<sup>46</sup>, já que ele foi substituído pela simulação e pelos simulacros. Baudrillard define a simulação a partir do seu antônimo, a dissimulação. “*Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia*” (BAUDRILLARD, 1978, p. 8). Se por um lado a dissimulação está ligada com o real no sentido de que algo que pertence a ele fica oculto ou escondido, a relação entre a simulação e o real é inversa, no lugar de ocultar um elemento, a simulação tenta enganar ao apresentar

---

<sup>45</sup> No livro *El intercambio simbólico y la muerte* (1992), Baudrillard distingue três ordens da imagem que respondem a três momentos históricos. A imagem de primeira ordem é a da *falsificação* como a cópia ou imitação da natureza e que vai desde a época clássica, até a Revolução Industrial. A partir da Revolução Industrial inicia-se a representação imagética de segunda ordem: a *produção*; aqui já não se trata simplesmente da cópia mimética com a natureza ou a realidade, trata-se da produção em série dos objetos que aos poucos se desprendem de a sua relação com a realidade, porém ao serem produtos iguais ainda se estabelece uma relação com um original. A terceira ordem, na qual vivemos, é a ordem da *simulação*, aqui todo vínculo com um original é impossível, pois já não existe tal original.

<sup>46</sup> A sentença de Baudrillard que propõe a impossibilidade que tem o Real de produzir-se novamente pode ser relacionada às proposições benjaminianas – abordadas no Capítulo I – que falavam sobre a impossibilidade de narrar uma experiência, no sentido clássico, na época contemporânea. Desse modo, podemos observar que o Real e a Experiência são questionados na época pós-moderna. Embora Benjamin encontre indícios da desestabilização e questionamento dos Grandes Relatos nas primeiras décadas do século passado, com Baudrillard pode ser observada, com maior ênfase, a queda dos princípios que orientaram e orientam as concepções do mundo atual. O “Real” e o “Realismo” como foram entendidos no Iluminismo perdem a sua força e credibilidade e sedem o seu lugar a novas definições de tais termos.

uma invenção como se fosse real, relacionando-se assim com o conceito de imaginário lacaniano<sup>47</sup>.

A simulação é um processo que aniquila os referentes e, portanto, liquida o real. O produto que emerge da simulação é o simulacro. Ele se transforma em um ente desprovido de referencialidade e estabelece uma lógica própria. Baudrillard (1978, p.7, grifos nossos) argumenta que na simulação “[no] *se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo*”. É na simulação que se percebe a característica de desreferencialização que alguns teóricos posteriores<sup>48</sup> a Baudrillard atribuem à pós-modernidade.

A suplantação do real na época contemporânea deve ser entendida como a construção de uma hiper-realidade “*modelada por los medios masivos de comunicación, que han invadido cada resquicio de nuestras vidas*” (RISK, 2007, p. 26-27), ou, como propõe Debord, como um espetáculo (1995, p. 9, grifos nossos).

*El espectáculo, considerado en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto de un modo de producción existente. No es un suplemento al mundo real ni su decoración superpuesta. Es el corazón del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de entretenimientos, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante*

Assim definido, o simulacro e o hiper-real devem ser entendidos como a imagem ou conjunto de imagens que baseia as suas características no “real” midiático<sup>49</sup>. Esse “real” tem como característica a alienação e ideologização do sujeito, e que se vê fortalecido pela criação e expansão de certos estereótipos criados e disseminados pela indústria cultural. Identificamos assim as características principais do simulacro: a criação de mundos hiper-reais e a proliferação e fortalecimento de ideologias que a mídia insere no coletivo (população massificada).

<sup>47</sup> Usa-se aqui a noção de imaginário nos termos psicanalíticos descritos por Jacques Lacan. Para Lacan a ordem imaginária “*está asociada con [la] ilusión, fascinación y seducción, y se relacionó específicamente con la relación dual entre el yo y la imagen especular [...] Lo imaginario es el reino de la imagen [...]. Lo imaginario es el orden de las apariencias superficiales que son los fenómenos observables, engañosos, y que ocultan estructuras subyacentes*” (EVANS, 2007, p. 109).

<sup>48</sup> Entre esses autores encontram-se Fredric Jameson no livro *Pós-modernismo* (1996), David Harvey (1993) e Terry Eagleton (1998). No âmbito brasileiro podemos mencionar aos críticos Coelho Netto (1995) e Maria Lúcia Fernandes (1996).

<sup>49</sup> O “real” midiático irá daqui por diante entre aspas para distingui-lo do real na sua visão clássica, como foi entendido por Platão.

Os simulacros são produto da manipulação feita pelos *mass*-mídia. Os simulacros aparecem com o objetivo de fortalecer as ideologias implantadas pela mídia e que se traduzem em estereótipos assimilados pela massa. Um exemplo abordado por Baudrillard é a família Loud. Sobre ela o sociólogo opina que “[...] *esta família era ya hiper-real por el hecho mismo de su selección: típica familia americana, casa californiana, 3 garajes, 5 niños, estatus profesional y social desahogado*” (1978, p. 55, grifos nossos). Os Loud são a família “real” que a *mass*-mídia precisa e, não por acaso, foram escolhidos para ser parte da experiência da “TV-verdade”. A família Loud e o *reality show* têm a função de afiançar tanto a hiper-realidade criada pela *mass*-mídia, como também os estereótipos que ela produz e reproduz. A esses simulacros denominaremos como “da afirmação”, porque são usados com muita recorrência pela Indústria Cultural para *introduzir* e *afirmar* certos estereótipos na população. Tal afirmação é feita de modo sutil através do divertimento, como propunha Vargas Llosa (2012). Os artefatos criados pela Indústria nascem para entreter e apagar aos poucos a capacidade reflexiva e analítica do espectador. Esses simulacros, com uma tendência clara a contribuir com a Indústria Cultural, são os criticados por Baudrillard, já que ajudam à manipulação e à alienação da sociedade por parte da mídia.

Agora que foi explicado o conceito de simulação, podemos fazer uma primeira e parcial leitura da novela “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” entendendo-a como a simulação da realidade dos sujeitos periféricos e marginalizados. Como propõem diversas resenhas, a novela pode ser lida como uma obra a mais que aborda o universo dos marginalizados como homens que agem com violência, que moram na imundície. É possível dizer que o livro afiança os estereótipos, elaborados e disseminados pela mídia dos marginalizados como sujeitos periféricos, sujos, brutos e violentos que moram em uma zona igualmente miserável. Também é possível observar que a novela – e o livro – são produtos criados com as doses de violência que a sociedade contemporânea costuma consumir e que o principal objetivo é gerar lucro a partir do artifício de ser a primeira ficção *pulp* escrita na internet. Desse modo é possível argumentar que o livro é um simulacro a partir dos tópicos assinalados e a partir de outros que possam surgir? Sim, é possível e essa pergunta pode ser o início de um tipo de leitura. Não negamos que leituras como essas podem ser feitas considerando os mecanismos de produção que envolveram a criação do livro. Porém, o que não podemos dizer é que o livro, e especialmente, a novela “Entre rinha de cachorros e porcos abatidos” sejam produtos que não transcendem a função de simulação, que sejam simplesmente um “simulacro da afirmação” que observam e afiançam os estereótipos que o

imaginário coletivo elaborou a partir da proliferação de filmes, telenovelas, programas de TV e seriados que abordam a problemática da marginalidade.

Se a novela pode ser lida como um “simulacro da afirmação”, também é possível lê-la além dessa categoria? Acreditamos e propomos que sim, que a novela pode ser lida a partir do postulado deleuziano da Diferença. Observamos que “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” excede a sua função de simulacro da afirmação, excede as semelhanças e identificações que podem ser estabelecidas entre ela e a realidade. Embora a novela apresente a violência com crueza, também excede – e por muito – a violência como convencionalmente é apresentada nos *mass*-mídia. Do mesmo modo, a brutalidade das suas personagens é maior do que a brutalidade que podemos atribuir a qualquer pessoa por menos instruída que fosse. Esses dois traços mostram que há um exagero na representação aparentemente “naturalista”<sup>50</sup> das personagens e esse exagero só pode apresentar um universo distorcido por meio de uma lente côncava. Assim o simulacro que aparenta ser a novela, passa a ser um simulacro do simulacro, quer dizer, é uma “hiper-simulação”.

Para entender o conceito de hiper-simulação é necessário voltar outra vez às proposições de Baudrillard. Já apontamos em parágrafos anteriores que em *Cultura y simulacro* Baudrillard adota uma postura crítica sobre o simulacro, assim como uma atitude pessimista e condena à sociedade a viver em um universo simulado e sem escapatória. Anos depois, Baudrillard reformula alguns dos seus postulados, assim, em “*La simulación del arte*” (1998) o autor propõe que é possível detonar os simulacros e as ideologias impostas pela Indústria por meio da “hiper-simulação”. Tal ideia aparece já em *Cultura y simulacro*, ainda que de modo breve e pouco aprofundado quando aborda a função da imagem em terceira dimensão e que é considerada por ele como um artifício visual. Segundo ele, a imagen tridimensional pretende

[...] *introducir la duda sobre la realidad de esta tercera dimensión y, mimando y sobrepasando el efecto de lo real, lanzar la duda radical sobre el principio de realidad. Pues la tercera dimensión, [...] es también la dimensión de la mala conciencia del signo para con la realidad* (BAUDRILLARD, 1978, p. 30, grifos nossos).

---

<sup>50</sup> Na Apresentação do livro a autora argumenta que as histórias são contadas em tom naturalista. Essa premissa embora carregue algo de veracidade, em linhas gerais, nenhuma das duas novelas podem ou devem ser entendidas como naturalistas, pois o exagero e ironia com que os narradores apresentam as histórias só elevam tais narrativas à categoria do absurdo.

Denominaremos a esse tipo de simulacro como “do questionamento”. O artifício visual não pretende confundir-se nem afirmar o “real”, o seu objetivo é *simular* ser um simulacro da afirmação, e sob essa simulação configurar uma crítica sobre a encenação do universo do “real”. Só fazendo esse movimento ele consegue introduzir o questionamento ao “real” e à realidade que projeta, produzindo o que Baudrillard considera como um milagre. O autor propõe que o milagre do artifício não pode efetuar-se “*en el colmo del realismo, sino precisamente al contrario, en el desfallecimiento repentino de la realidad y en el vértigo que produce hundirse en él. Esta pérdida del escenario de lo real es la que revela la familiaridad súbita, surreal, de los objetos*” (1978, p. 32, grifos nossos). Em vista disso, é por meio da diferença – entendida nos termos de Deleuze (2000) – que o simulacro que estimula a capacidade de duvidar, logra detonar e desestabilizar as aparentes semelhanças e identificações com o “real” estourando-as por meio desse excesso de realismo. A imagem tridimensional cria o efeito de proximidade e apreensão como se ela fosse parte do “real”, mas tal apreensão é um engano premeditado pelo artifício da imitação, já que,

[...] *De golpe, esta aprehensión, que es el milagro del engaño visual, resurge sobre todo el llamado mundo “real” circundante, revelándonos que la “realidad” nunca es otra cosa que un mundo jerárquicamente escenificado, objetivado según las reglas de la profundidad, y revelándonos también que la realidad es un principio [...] y un simulacro al que pone fin la hipersimulación experimental del engaño visual.* (BAUDRILLARD, 1978, p. 31, grifo nosso).

Embora Baudrillard só utilize a definição de engano visual e hiper-simulação de modo breve e o relacione com a imagem em terceira dimensão, é possível afirmar que a sentença de viver eternamente em um universo “real” ou “encenado” pode ser subvertida através da *hipersimulação* como um caminho que permita criticar e escapar da alienação e da mercantilização que aprisiona as sociedades contemporâneas. Em “*La simulación del arte*” (1998) o autor aborda a profundidade a situação da arte contemporânea e sua relação com a mercantilização dominante. Aqui Baudrillard propõe que o modo de combater tal mercantilização não se realiza a partir do confronto nem da negação do sistema e sim por meio da potencialização extrema dessa mercantilização e de todas as outras esferas que ela impõe, como a alienação, a reificação, a estereotipagem e o próprio simulacro. Argumenta Baudrillard (1998, p. 20, grifos nossos) “*Ya que el valor estético corre el peligro de que la mercancía lo aliene, no hay que defenderse de la alienación sino más bien **adentrarse** más en la alienación y combatirla con sus propias armas*”

Podemos sintetizar o argumentado até aqui, dizendo que muitos produtos midiáticos e artísticos contemporâneos emergem como “simulacros da afirmação” e que estão direcionados principalmente ao divertimento; a chamada literatura *light* pode funcionar como exemplo. Existem outras obras artísticas que aparentam ser “simulacros da afirmação”, para que, uma vez identificadas e posicionadas no centro ou coração da forma simulacral, possam questionar as categorias do simulacro e da realidade simulada com o objetivo de questionar ou criticar o “real” instaurado no inconsciente coletivo. Desse modo, segundo a nossa leitura, como já adiantamos e tentaremos demonstrar, a novela “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” pertence ao segundo tipo de simulacro, o do questionamento do contexto contemporâneo e da mídia, não pelo viés do confronto ou negação do universo midiaticamente criado e desenvolvido na sociedade brasileira e sim a partir da apropriação das armas da alienação e manipulação para depois questioná-las. A novela configura-se assim, como um simulacro do questionamento da marginalidade criada por meio de estereótipos já definidos pelos *mass*-mídia. Se a representação do “real” produz o simulacro e cria um mundo hiper-real, a simulação do simulacro se realiza por via da hiper-simulação e tem como objetivo a inversão questionadora do universo hiper-real.

Em razão do exposto, acreditamos que “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” elabora uma crítica do mundo marginalizado e da violência urbana não pelo viés moralista do narrador e sim a partir do *aparente* distanciamento e objetividade com que olha as suas personagens e as ações que realiza, efetuando ao mesmo tempo, e colateralmente, uma crítica ao universo “real”, não sobre a base da semelhança e sim a partir da diferença, da exageração e do absurdo da sua representação. Em vista disso, “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” se transforma em uma desconstrução do universo marginalizado e violento que usando as armas das representações simulacrais sobre a violência e a marginalidade tendo como objetivo desestabilizar essa representação ‘real’. Como já foi anotado, em “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” pretende-se mostrar mais violência do que a violência “real” chegando a um nível absurdo, mais marginalidade que a marginalidade “real”, hiper-simulando, questionando e desestabilizando a visão que se tem delas. Para cumprir esse objetivo, o narrador adota um posicionamento irônico, que permite a exageração máxima da violência e da marginalidade das personagens. Contudo, esse olhar irônico e exagerado pode ou não ser aceito pelo leitor, pois é ele quem tem a decisão de ler o texto evadindo ou aceitando a carga irônica. A seguir, definiremos o que entendemos por ironia e por

posicionamento irônico do narrador para depois ingressar à construção e desconstrução dos estereótipos dos marginalizados.

### 2.3 Sobre a ironia e a intenção irônica do narrador.

Antes de falar do posicionamento irônico do narrador na novela revisemos brevemente o que entendemos por ironia e por postura irônica do narrador, para depois ver como a novela apresenta e critica as características estereotipadas dos marginalizados. Como foi anotado por Linda Hutcheon (2000), as teorias e reflexões sobre a ironia são diversas, porém a autora identifica que existe uma característica comum na maioria das teorias sobre ela. Ora como figura retórica ora como estratégia discursiva, a ironia se utiliza para ocultar algo, para apresentar veladamente “o não dito, o não ouvido, o não visto” (HUTCHEON, 2000, p. 25). Em outras palavras, a ironia é configurada “como uma forma de elogiar a fim de censurar e censurar a fim de elogiar” (MUECKE, 1995, p. 33). Tal caracterização é herdeira da definição socrática<sup>51</sup>, já que a ironia, como é usada na contemporaneidade, ainda conserva o *fingimento* como estratégia para camuflar a crítica ou a afirmação das ideologias dominantes. Do mesmo modo, a ironia é um recurso e um posicionamento democrático, pois não se restringe ao uso literário e pode estar presente em qualquer enunciado, seja oral seja escrito. Booth, em concordância com o proposto por Hutcheon (2000) e Muecke (1995), mostra que a ironia opera “*oscureciendo lo que es claro, mostrando el caos donde había orden, liberando por medio de la destrucción del dogma o destruyendo al revelar el inevitable germen de negación que hay en toda afirmación*” (BOOTH, 1989, p. ix).

Por outro lado, ao fazer uma rememoração histórica, é possível observar que até o século XVIII a ironia era entendida como um dos recursos retóricos, ou tropo literário, menos valorizado. No meio do desenvolvimento do Movimento Romântico, algumas categorias foram redefinidas, sendo o conceito de ironia um dos modificados pelos teóricos dessa etapa. Essa nova conceituação teve por objetivo destacar o seu caráter de estratégia discursiva por cima da sua função como figura retórica. Será Friedrich Schlegel (2009) o autor que mais e melhor desenvolveu essa nova visão e conceição sobre a ironia. Ele entendeu que a ironia romântica apareceu como “*una estrategia discursiva y de pensamiento con la que [ponemos] en cuestión los vínculos entre lo objetivo y lo subjetivo, lo finito y lo infinito, lo real y lo*

---

<sup>51</sup> A ironia proposta por Sócrates se valeu da ironia como a primeira das fórmulas para dar passo da sua dialética maiêutica. A ironia socrática consistia no fingimento, Sócrates nos seus diálogos costumava apresentar a algum dos seus interlocutores como o sábio na matéria tratada, só para depois do debate de perguntas e respostas aparecer ele como quem tinha a verdade sobre o tema tratado.

*ideal*” (ANDRÉS, 2016, p. 41). Em vista disso, a definição de Schlegel liberta a ironia da sua dependência, quase total, do humor e do cômico<sup>52</sup>, propondo uma nova perspectiva sobre a definição e a funcionalidade da ironia. Porém, a postura de Schlegel só será reivindicada a partir da segunda metade do século passado, o grande aporte do estudioso alemão verá a sua consolidação nas sociedades contemporâneas porque a ironia, na nossa época, se apresenta como um dos mecanismos que melhor se acomoda ao questionamento das sociedades, da mídia e da indústria cultural sem a necessidade de confrontá-la ou negá-la. Operando de modo inverso, quer dizer, utilizando os mecanismos massificados, a ironia se propõe a atingir um público maior. Em vista disso, a ironia é o lugar onde se faz possível o contraste entre a aparência e a realidade ou – maximizando o seu poder – entre o que temos denominado hiper-simulacro contrastado com o simulacro e o “real”.

Além do seu caráter contrastante, a ironia está vinculada fortemente com a intencionalidade do locutor, cujo posicionamento irônico permite a ocultação da sua verdadeira intencionalidade, camuflando a sua crítica. Wayne Booth (1989) trabalha a relação comunicativa entre o ironista e o receptor e as implicâncias ou consequências de tal relação. O teórico distingue que, como toda comunicação, a ironia não acontece unilateralmente, ela precisa da disposição de ambos os interlocutores para se concretizar. A ironia e o pacto irônico correm o risco de não serem aceitos pelo leitor, prevalecendo assim o seu sentido literal. Contudo, a ironia entendida pelo viés literal ou propriamente irônico, não é um fenômeno que dependa exclusivamente do leitor, ela está presente desde a sua concepção por parte do ironista, que no nosso caso é o narrador. Considerando que o narrador é um sujeito irônico, devemos retomar uma das proposições de Santiago no primeiro capítulo dessa dissertação. Referimo-nos a desierarquização do narrador e do leitor que, segundo o crítico brasileiro, nas narrativas pós-modernas estão no mesmo nível. Tal premissa não se cumpre quando se trata de um narrador de tipo irônico, já que ele ostenta um tipo de poder que o coloca acima do leitor.

A desierarquização e a proximidade entre o narrador e o leitor são apresentadas pelo narrador de “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” como estratégias para iludir ao leitor. Ele faz cair ao leitor na sua armadilha de uma narrativa contada de modo naturalista e objetivo, porém ele vai apresentando a sua crítica sobre a conduta humana nas sociedades contemporâneas de modo subliminar e muitas vezes imperceptível na primeira leitura do

---

<sup>52</sup> O caso mais emblemático sobre a valoração negativa da ironia é elaborado em *Filosofia del arte* (2) de Hegel.

texto. Por outro lado, entender a narrativa como um “simulacro da afirmação” ajuda a compreender a força do narrador e da armadilha que ele prepara para o leitor. Nas diversas resenhas que se escreveram sobre o livro, chama a atenção que a maioria delas aborda quase exclusivamente a novela aqui analisada, relegando “O trabalho sujo dos outros” a leituras superficiais ou a resumos brevíssimos da trama. Isso acontece porque em “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” há uma maior presença da violência e do sangue. Em vista disso, muitas resenhas abordam o tópico da violência e os excessos que por meio dela se realizam. Esses aspectos, vinculados com a ideia da representação de um universo em tom naturalista e um narrador em aparência objetivo, afiançam a leitura realista – entendida como naturalista – e a primazia da violência no mundo ou submundo marginal vistas desde uma perspectiva objetiva.

Uma das críticas que percebe o engano da “objetividade” do narrador é Anélia Pietrani (2011, p. 118, grifos nossos) no artigo “Um espaço (ainda) para o afeto, a utopia, a literatura”. No referido texto ela evoca as estratégias – que muitas vezes parecem contraditórias – usadas pelo narrador.

Em texto de “Apresentação” à obra, a autora nos informa que as duas novelas são escritas em tom naturalista. Ledo engano. Decerto que os homens-bestas ali retratados e a dura realidade de seu trabalho, muito do qual é marcado pela imundície, o fardo de abater porcos, recolher lixo, desentupir esgoto, quebrar asfalto, lembram-nos ‘o ar de naturalidade, de coisa-como-realmente-se-dá’ [...] A observação do mundo, a importância atribuída ao ambiente – ainda que não se possa defini-lo geograficamente na obra de Ana Paula –, a descrição minuciosa das cenas, a lentidão narrativa e o uso realista dos diálogos são, de fato, denotadores do tom naturalista. Há, no entanto, um caminho curioso a ser percorrido nas linhas dessas duas novelas, em especial quando observamos **o contraste vigoroso entre o esforço de objetividade e imparcialidade que o narrador parece fazer e a ânsia de subjetividade desse mesmo narrador**, não tão outro assim de seu próprio texto, **não tão imparcial assim quanto parece querer ser**, se se pressupõe questionável a caracterização de naturalista que a própria autora atribui à obra.

Em “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” o poder do narrador ironista pode ser identificado no seu posicionamento frente ao mundo representado e à aparente objetividade da construção narrativa. Os aspectos formais como a lentidão das cenas, as descrições minuciosas e outras apropriações das estratégias audiovisuais – que foram analisadas no Capítulo 1 – são as marcas dessa objetividade e distanciamento adotados pelo narrador. Porém, entender que esses recursos foram manipulados de maneira irônica para apresentar o universo violento e marginalizado desestabiliza a ideia de uma objetividade plena

ou pura. Desestabiliza também a ideia de que o narrador e o leitor se posicionam em um mesmo nível, assim como também a suposta carência de compromisso ou engajamento por parte do narrador. Segundo Linda Hutcheon (2000, p. 69, grifos nossos), o narrador irônico elabora premeditadamente esse distanciamento da história contada, transformando-o em um posicionamento fingido e aparente.

Ao se apresentarem como se estivessem controlados e distantes em seu escárnio, **os ironistas conseguem parecer persistentemente calmos, quase, pode-se acreditar, descomprometidos**. Como isso sugere, parece haver um elemento de presença envolvido aqui, de “distanciamento fingido” e “neutralidade aparente” [...] substituindo compromisso e sentimento por **seu conhecimento cínico**.

Porém, esse distanciamento cumpre uma função dupla. Funciona como um posicionamento aparentemente descomprometido com aquilo que se narra, mas também funciona para se distanciar do leitor, com o objetivo de que este elabore sua própria crítica.

[...] *el narrador se distancia del personaje, aparentando distanciarse de su lector, **provocando así que éste aplique su propio conocimiento del mundo** [...] y que el mismo narrador parece ignorar. Se trata, en otros términos, de una forma de la ironía dramática, pues un personaje ignora algo que en ese momento, el momento de la escritura y de la lectura, alguien sí sabe: precisamente **un narrador que finge ignorarlo, y su lector, que reconoce la estrategia irónica***. (ZAVALA, 1992, p. 72-73).

Entendida a distância como um aspecto importante da ironia, podemos dizer que em “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” o narrador se distancia tanto das personagens como do leitor, para que este aceite o pacto irônico, preencha os vazios e sentidos subjacentes que a ironia deixa ocultos na narração. Embora o foco da presente análise seja demonstrar como o narrador apresenta ou desconstrói a marginalidade, faz-se necessário analisar algumas passagens que abordam outros tópicos para entender essa distância irônica.

Uma das primeiras considerações que o narrador aborda, já no primeiro capítulo, é o da desumanização ou reificação do homem. No Capítulo 1, depois de narrar o assassinato de Pedro nas mãos de Edgar Wilson, o abatedor abre o corpo do rapaz e admira-se do que observa.

[...] Pedro vale tanto quanto a maioria dos porcos. Um sujeito que engana pelas aparências. Jamais seria alvo de suspeitas [...] de estar carregando uma fortuna em tripas dentro da barriga. Edgar Wilson admira-se ter subestimado Pedro algum dia. **Ele moeria os restos mortais no triturador junto com os ossos da saca e venderia para a fabricação de ração para cães**. (MAIA, 2009, p. 28, grifos nossos).

Em outro capítulo/episódio, Edgar e Gerson são contratados por Cleiton, um funcionário público, para fingir o seu sequestro. Devido a um acidente, Cleiton morre quando uma carreta bate no porta-malas do seu carro, lugar onde se encontrava como parte da encenação de sequestro. Com o objetivo de se desfazer do carro e do corpo, Edgar e Gerson os abandonam no chiqueiro da dona Maria das Vacas, onde se localiza também o ferro-velho do filho da mulher. A cena e o diálogo se desenvolve do seguinte modo.

Descem no local, rebocam o carro e deixam o corpo no chiqueiro de dona Maria.

– Esses bichos comem de tudo... tudo mesmo – diz o homem [o filho de dona Maria] **lançando o corpo aos porcos**. – E nunca deixam vestígios – ri, satisfeito, ao concluir.

– É o que eu sempre digo – concorda Edgar.

E o som dos ossos triturados vorazmente reverbera entre roncões de apetites.

– Fui criado nesse chiqueiro, mas ainda fico impressionado vendo esses bichos se alimentarem – diz o homem, e os três permanecem calados por algum tempo.

**Perderam um dia de trabalho.** Como pagamento pelo favor, deixaram o carro no ferro-velho. **Saíram prejudicados deixando de matar porcos naquele dia, mas pelo menos tudo se resolveu no final** (MAIA, 2009, p. 66-67, grifos nossos).

O narrador apresenta as duas vítimas como objetos degradados ao mais ínfimo. Eles, de diferentes formas, servem como alimento para cães e porcos. A reificação ou coisificação do homem atinge a todos os estratos, atinge a Pedro que também é um homem do submundo como Edgar Wilson, e atinge a um funcionário público como Cleiton. A novela mostra como depois de morrer o corpo não vale mais do que um porco ou um cachorro, pelo contrário o corpo deixa sua humanidade para se transformar em alimento de animais – não necessariamente do tipo detritívoro. Ambas as citações mostram como o narrador, por meio de descrições e diálogos, representa a desvalorização do Homem. Na novela um homem ou um moço não valem nada, o corpo humano vira lixo, comida, desperdícios ou, pior ainda, transformam-se em mercadoria. Na citação sobre Pedro, as frases “Pedro vale tanto quanto a maioria dos porcos”, “estar carregando uma fortuna em tripas” e “venderia para a fabricação de ração para cães” mostram como o rapaz é visto em termos econômicos por parte de Edgar Wilson.

Por sua vez, na segunda citação, o corpo morto de Cleiton, não é visto como ganância econômica e sim como perda de dinheiro. O tempo empregado na simulação do sequestro e o desaparecimento do corpo e do carro absorve o tempo que os dois abatedores poderiam aproveitar matando porcos e lucrando por esse trabalho. No caso de Cleiton, o seu corpo é

tratado mais como um objeto inservível do que como mercadoria. O funcionário não gera nenhum tipo de lucro o que agudiza a desvalorização do seu corpo e da sua existência, pois ele não vale nem como homem nem como mercadoria. Ser jogado e devorado pelos porcos é a única redenção que existe para o homem, pelo menos, os porcos valem mais do que ele. Até o carro batido vai servir para o filho de dona Maria, as partes não danificadas pelo acidente podem ser vendidas, o carro fica como pagamento, o homem cai na degradação absoluta, ele vale menos que um carro.

A reificação do corpo humano e a desumanização do homem na segunda citação são aspectos que podem ser percebidos, decodificados e compreendidos a partir da aceitação do pacto irônico (BOOTH, 1989) que se estabelece entre o ironista e o receptor que nesse caso seriam o narrador e o leitor. Lembremos que os textos que são construídos pelo viés da ironia podem ser lidos de modo literal e de modo irônico. Se fizermos uma leitura literal, deixando de lado a ironia, o episódio até passaria despercebido, seria um capítulo que apresenta mais uma situação violenta em que participam Edgar e Gerson. Porém, se aceitarmos a intenção irônica que permeia a história podemos entender que a desumanização e reificação do homem são aspectos que se abordam na citação e no capítulo. A comparação que se estabelece entre o carro e o homem é significativa, o carro vai servir para o filho de dona Maria das Vacas, o corpo de Cleiton não serve para nada, por isso deve desaparecer e o único modo de fazer isso é jogando-o aos porcos para que eles façam esse trabalho. O desaparecimento do corpo chama a atenção pela impossibilidade de que um porco (animal que não é considerado um detritívoro) possa comer até os ossos do homem. Aqui o narrador também exagera na representação e função dos porcos, pois popularmente considera-se que eles comem “tudo”, assim, o narrador joga com essa crença popular e a exagera apresentando o porco como um animal que come tudo, inclusive, corpos e ossos humanos. O narrador faz aqui uma crítica dupla a partir da ironia, em primeiro lugar critica e magnifica a desumanização do homem colocando-o como um ser que vale menos do que as mercadorias e por outro critica a crença popular de que o porco come tudo, exagerando esse “comer tudo” com a ingestão do corpo de Cleiton.

Para não fugir da história do funcionário, passamos a considerar a segunda (ou terceira) crítica que faz o narrador sobre o nosso tempo. O episódio do sequestro encontra-se no Capítulo 4 da novela. Cleiton, como já foi assinalado, é um funcionário público que pretende pedir casamento à sua noiva Shirlei Márcia, mas antes de fazer isso, ele precisa ter

uma “prova de amor”. Novamente aqui o narrador apresenta a sua crítica, mas nesse caso a crítica está direcionada às ideologias apresentadas nas produções massificadas sobre o amor e o final romântico, o final feliz. A prova de amor que Cleiton quer ter da sua noiva, não tem nada de romântico e muito de sinistro, ele quer fingir um sequestro. O plano de Cleiton é explicado para os abatedores assim,

Sei que é estranho, mas antes de pedir a mão dela em casamento eu preciso me certificar... certificar mesmo de que ela me ama. Ela tem cinco mil reais numa conta. É todo o seu dinheiro... se ela pagar meu resgate com esse dinheiro que juntou durante anos, aí sim vou saber que ela merece meu amor. (MAIA, 2009, p. 59)

Além do absurda que é a prova de amor que Cleiton propõe, ela também responde a um aspecto já assinalado, a importância do material, do econômico, na nossa época. Os argumentos que expõe Cleiton para saber se Shirlei Márcia o ama estão vinculados ao fator econômico. Ele pretende que ela se despegue do dinheiro, que a mulher entregue a poupança que “juntou durante anos” e que é “todo seu dinheiro”. O narrador mostra aqui que nos tempos atuais as provas de amor não possuem mais a aura romântica que a mídia – especialmente as telenovelas e filmes – apresentam aos espectadores. O amor é despojado do sentimentalismo degradando as características das novelas-cor-de-rosa, que são os antecedentes diretos das produções midiáticas contemporâneas. O amor que se apresenta nas novelas e telenovelas sentimentais<sup>53</sup> é desconstruído nesse capítulo e a fundamentação não está ancorada só na prova de amor que pede Cleiton, também se observa no final infeliz do homem. Ele morre sem sequer saber se a mulher estaria disposta a entregar o dinheiro, a sua empresa queda inconclusa, apenas iniciada, o sujeito morre e com ele morrem as esperanças do amor “triunfar” e a idílica ideia do final feliz.

Porém esse não é único caso de amor ou desamor que desmitifica a visão romântica desse sentimento, Edgar Wilson e o desenlace da sua história com Rosemery também não tem o final feliz ao que estamos acostumados ver nas telenovelas ou nos filmes. Nas primeiras páginas ficamos sabendo que Rosemery trai Edgar com Pedro, esse é o motivo do assassinato do rapaz, porém a pesar de conhecer a infidelidade, Edgar propõe matrimônio à mulher. No do sequestro de Cleiton, Edgar aceita o trato de simular ser um sequestrador pela emoção que

---

<sup>53</sup> Flávio Kothe (1994) no livro *Narrativa trivial*, especificamente na seção dedicada à narrativa sentimental apresenta as regras que servem como estruturas para a criação de novelas, fotonovelas, telenovelas, filmes e seriados românticos. Entre elas temos o princípio do *happy end* como “obrigatório”, que geralmente acaba no casamento do mocinho e a mocinha e da supremacia do bem sobre o mal.

lhe causa o pedido daquele homem. O narrador, aproveitando esse momento de fraqueza, relata o desenlace do noivado entre Edgar e Rosemery.

Edgar Wilson sente-se comover levemente. Sua noiva Rosemery o **abandonou** uma semana após o desaparecimento de Pedro. Disse que o amava e que queria ficar com ele. Que **não gostava de Edgar Wilson**. Que **só queria mesmo uma geladeira nova**.

Rosemery, assim como Pedro, não foi muito longe. Esquartejada, foi devorada por uns porcos famintos durante toda uma madrugada. **Sem restos ou rastros**. A geladeira com os ímãs de frutinhas, ele pegou de volta (MAIA, 2009, p. 59, grifos nossos)

O final de Rosemery e Pedro lembra a tragédia dos enamorados shakespearianos e a impossibilidade do seu amor que culmina no suicídio deles, mas aqui, esse drama é visto de modo grotesco e nada romântico. Rosemery e Pedro são assassinados por Edgar Wilson e, além disso, desaparecidos, eles se transformam em comida de animais, o amor aqui não triunfa, nem o amor dos traidores, nem o amor de Edgar – se é que realmente sentia amor.

Provavelmente seja a visão crua e não idílica do filho da dona Maria, o argumento que melhor desconstrói a visão do amor que, a pesar de todas as adversidades, triunfa. O lema “e viveram felizes para sempre” ou a sentença religiosa “até que a morte os separe” são questionados e desacreditados, colocando o matrimônio como um contrato que pode ser desfeito sem remorsos.

– Eu nunca pediria uma coisa dessas para Rosinete, minha mulher... hã... a filhadaputa ia me deixar apodrecer – diz o homem, dirigindo, e cai na gargalhada. – Ia fugir com o primeiro que aparecesse, vender meu ferro-velho e dar meus filhos pra um asilo. **Provas de amor, quem precisa de uma porcaria dessas?** Que merda. (MAIA, 2009, p. 66, grifos nossos)

A intervenção do homem, em tom de piada e exagero, mostra que a degradação do ser humano tem como consequência a degradação dos princípios sobre o amor que são inicialmente inculcados pela igreja, e afiançados pela televisão, o cinema, os romances-corde-rosa, etc. O amor ‘real’ ou midiático é desestabilizado nessa passagem. Não é um segredo que quando crianças somos expostos a contos de fadas, princesas, a que o bem que vença o mau, a finais felizes, etc. Esse capítulo da novela mostra que os finais felizes não existem, que o protagonista não termina casado com a mulher que ama nem vivem felizes o resto da vida. A partir de um posicionamento “objetivo” e irônico, o narrador coloca na boca das personagens marginalizadas uma crítica a esses preceitos que são inculcados na sociedade, ela

pode passar despercebida por tratar-se de homens sem educação ou por não aceitar o contrato irônico proposto pelo narrador.

Uma terceira crítica que se elabora por parte do narrador está direcionada à polícia e as contradições e absurdos do seu funcionamento. Novamente apropriando-se de características divulgadas pela *mass*-mídia o narrador mostra exageradamente um casal muito díspar que chega ao abatedouro para interrogar aos homens sobre o desaparecimento de Cleiton. A descrição da viatura e dos policiais mostra a decadência da instituição. Ela era “[uma] viatura com pneus carecas, carroceria perfurada por balas”. (MAIA, 2009, p. 66, grifos nossos). A essa descrição devemos adicionar as características dos dois policiais que estão a cargo da pesquisa. Um deles é um velho, alegre, com excesso de gordura, falador, mas pouco incisivo nas suas perguntas, uma pessoa que faz o trabalho como uma obrigação. O colega é a antípoda do velho, ele é moço, sério, excelente policial, porém mudo. A combinação é de estranhar. A dupla de policiais, novamente, lembra as duplas de seriados americanos de ação em que o policial ou detetive velho tem o acompanhante jovem, o sábio e o inocente, o experiente e o aprendiz, etc., uma espécie de Sherlock e Watson que desvendam o crime mais complexo. Fórmula que tem sido e continua a ser usada e explorada nos seriados ou filmes de ação.

O caso dos policiais mostra o ridículo de uma dupla como essa, uma dupla que inverte os papéis, o policial velho faz perguntas simples, questionamentos que não ajudam à resolução do problema, o outro tem um olhar inquisidor, porém ele não faz as perguntas. As intervenções do policial velho caem no absurdo, porque além das perguntas protocolares como “Vocês conhecem um Cleiton Aparecido de Jesus?” (MAIA, 2009, p. 73), (MAIA, 2009, p. 73), e depois de ter testemunhas de que Cleiton foi visto com os abatedores num bar, o policial não se aprofunda nas perguntas posteriores.

- Ele desapareceu faz alguns dias e foi visto com vocês.
- Ele trabalhava com porcos – pergunta Gerson.
- Ele era funcionário público. Trabalhava numa repartição no centro da cidade.
- Nunca conheci ninguém que trabalhasse numa repartição – murmura Gerson. – E você, Edgar?
- Faz que não com a cabeça e logo acende um cigarro.
- Tem certeza que viram esse sujeito com a gente? – pergunta Gerson.
- Exato. Identificaram vocês num bar a uns dois quilômetros daqui. Ele tinha um Fiat Uno marrom que também desapareceu – responde o policial raspando o suor da testa com o dedo indicador. [...]
- Sei – diz Gerson.

Os quatro ficam calados por algum tempo. Uma caminhonete se aproxima e, antes de deixar a poeira sobre eles, o motorista grita para Edgar Wilson que buscará seu porco dentro de duas horas, não dando tempo para resposta – Vocês parecem ter muito trabalho – fala o policial. (MAIA, 2009, p. 74)

O fato de não continuar com as perguntas mostra a incompetência e ineficiência do policial, em passagens posteriores ele volta a perguntar “Vocês tem certeza mesmo de que nunca viram esse sujeito?” (MAIA, 2009, p.75), em resposta às perguntas simples do policial, Edgar e Gerson apresentam a possibilidade de o homem ter ido embora a outra cidade como aconteceu com pessoas próximas deles. Depois da conversa “O policial escreve uns rabiscos em seu bloco [...]” para logo dizer “Não descartamos nenhuma possibilidade. Fazemos nosso trabalho de maneira competente” (MAIA, 2009, p.76). Como despedida o policial disse “OK, então Edgar Wilson e Gerson, obrigado pela atenção de vocês e pela ajuda. Não vou mais tomar o tempo de vocês rapazes. Percebo que são gente de bem, que trabalha pesado” (MAIA, 2009, p.77).

A cena dessa conversa é apresentada novamente pelo viés irônico. O narrador caracteriza o policial como um sujeito tolo que acredita fazer o seu trabalho de modo “competente”, mas que realmente, aos olhos do leitor, não é tão competente como ele acha. Por sua vez, o policial jovem e mudo não tem nenhum protagonismo. Ele só escuta, em uma época em que ninguém escuta ao outro, mas essa capacidade não é funcional se ele não comunica – não necessariamente pela fala – o que está pensando ou as conclusões que consegue tirar a partir da sua capacidade para escutar. O policial jovem é tão inútil como o velho, eles são os despojos da polícia, aqueles que não servem para trabalhar na cidade e que devem se conformar com percorrer as regiões esquecidas e afastadas da cidade. A caracterização da sua viatura, cheia de furos de balas e com pneus carecas, é um indício que reforça a inutilidade de sujeitos. A viatura – como esses sujeitos – não pode transitar no coração da cidade, não tem condições para fazer isso por causa da sua velhice e deficiências, mas ela é apta para transitar as regiões esquecidas. Do mesmo modo, os dois policiais – um velho e um deficiente físico – não são necessários nas regiões metropolitanas, eles só podem investigar um crime nas regiões periféricas, porque geralmente a polícia “Só [vai] mesmo para fazer a ocorrência, tomam um café enquanto esperam o rabeção e depois vão embora. [Ali] dificilmente se salva uma vida.” (MAIA, 2009, p. 72).

Os exemplos apresentados aqui são uma amostra de como o narrador, fazendo uso da ironia e da ocultação que ela permite, apresenta a sua crítica ao universo hiper-real

apresentado pela mídia, valendo-se – como propõe Baudrillard – das suas premissas e exagerando-as até níveis absurdos ou grotescos. Do mesmo modo, a marginalidade não escapa a essa representação irônica. Na seguinte secção se analisará “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” destacando como essa representação irônica quebra os estereótipos formulados na sociedade contemporânea dos sujeitos marginalizados, criando assim uma hiper-simulação das suas características.

#### **2.4 A marginalidade hiper-simulada em “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos”.**

No âmbito literário brasileiro o termo marginal<sup>54</sup> foi variando de acordo com as circunstâncias do seu emprego. Na década de 1970 foi usado inicialmente para designar autores que trabalhavam à margem do mercado editorial oficial. Por esses anos também surgem escritores que se interessaram por retratar os grupos oprimidos e marginalizados, entre os autores mais destacados encontramos a João Antônio, Plínio Marcos, Rubem Fonseca e Dalton Trevisan. Os sujeitos marginalizados retratados por eles geralmente respondem a características provindas de condições marginais geográficas, socioeconômicas e/ou culturais. Já para finais do século passado, aparecem autores como Lins, Ferréz e Bonassi que enfatizaram na representação do marginal nas dimensões sociais. A maioria das narrativas desses autores enfatizou na marginalidade dos sujeitos, representando seres que desobedecem à lei e com comportamentos violentos e criminosos.

No presente século as narrativas urbanas que falam de violência têm como premissa, explícita ou tácita, a presença de alguma personagem marginal/marginalizada. Nessas narrativas faz-se necessária a presença de algum aspecto ligado à marginalidade, seja sob os parâmetros de violência urbana, seja como representação das periferias, do confronto desses sujeitos com a cidade e com outros grupos sociais, etc. A marginalidade e o marginalizado não deixam de estar presentes nessas narrativas. Podemos observar que a caracterização que se faz do marginalizado responde a dimensões interiorizadas pelo público e que são disseminadas pela mídia, a arte e o coletivo, transformando-se gradativamente em características estereotipadas do marginal/marginalizado e que estão presentes nas diversas representações desse tipo de personagens: sujeitos que vivem nas periferias, analfabetos, violentos, pobres, individualistas egoístas, assassinos, criminosos, etc.

---

<sup>54</sup> Para aprofundar mais nas variações que o termo sofreu no âmbito literário, leia-se o Capítulo Um da dissertação de Mestrado de Érica Peçanha *Literatura marginal: os escritores de periferia entram em cena* (2006).

Cabe então, fazer a pergunta, o que entendemos por sujeito marginal/marginalizado<sup>55</sup>? Que tipo de marginalizado é aquele aparece constantemente na televisão, na mídia, nas literaturas ou em qualquer outro tipo de manifestação artística ou social? A partir dessas perguntas, provavelmente dois tipos de marginalizados (também denominados marginais) aparecem na mente do leitor: o marginalizado pobre e o marginalizado criminoso. Além das variantes que misturem os dois tipos sociais, existe uma característica que provavelmente percorra todos os marginalizados imaginados pelo leitor, todos são párias da sociedade, dificilmente – e aqui ingressamos num território meramente especulativo – alguém imaginará um marginalizado que, além de possuir as condições descritas, seja também útil para a cidade. A sociedade e a indústria midiática colocaram os sujeitos pobres nas favelas, nos guetos mais perigosos, nas periferias físicas, sociais e ideológicas da sociedade. É a partir desse ponto que identificamos uma das primeiras rupturas que a novela estabelece com o estereótipo. As personagens (das duas novelas) trabalham em ofícios que ninguém gostaria de fazer, mas que todos exigem que sejam feitos. Edgar Wilson e Gerson trabalham como abatedores de porcos. Matam animais todo dia, desmembrando e mergulhando em sangue de porco e cheiro de couro queimado. Por sua vez, Erasmo Wagner trabalha como lixeiro de rua, suportando os cheiros podres e encontrando lixo de todo tipo, o inorgânico, o orgânico e até o humano. Baseando-nos nas dimensões ecológica (moradores de subúrbio), socioeconômica (pobres) e cultural (analfabetos), passaremos a observar como o narrador se apropria dessas estereotipagens tornando-as exageradas e absurdas.

A novela tem como personagens principais a Edgar Wilson e Gerson, os dois são abatedores de porcos. Falando da dimensão ecológica não basta dizer que eles moram e trabalham na periferia, é preciso enfatizar por meio da exageração a sua condição geográfica marginalizada. No início da novela apresenta-se o lugar de trabalho deles do seguinte modo, “[...] Edgar Wilson se importa com a rotina em que vive. **Aqui no subúrbio**, quente e abafado, **esquecido e ignorado nos fundos de um mercadinho** cheirando a barata, não existe desconforto maior do que o carregamento de porcos atrasar” (MAIA, 2009, p. 16, grifos nossos). Por outro lado, ao falar do lugar onde eles moram, a região é descrita numa cena emotiva entre os dois homens. Nela, Edgar Wilson oferece a Gerson a sua geladeira nova para ser utilizada por este quando quiser.

---

<sup>55</sup> Aqui se optará por utilizar o termo marginalizado, dada a ambivalência semântica que implica o uso do termo marginal.

Gerson olha comovido para o amigo. Só quem vive nos **confins do subúrbio** abafado e sufocado, longe das praias, de ares úmidos, comendo poeira, economizando água sob quase 40 graus diariamente, pisando em asfaltos fumegantes sabe o que representa uma geladeira nova e que faz gelo. Isto, por esses lados, vale mais do que ouro. Assim como água tratada e esgotos fechados, mas ainda precisam conviver com as merdas ao ar livre e os vermes (MAIA, 2009, p. 62, grifo nosso).

Nessas duas passagens, o narrador tem por objetivo enfatizar e exagerar as características do espaço em que se locomovem as personagens. Não é suficiente para o narrador dizer que os homens são moradores da periferia, ele precisa realçar que o lugar que ocupam é no fundo do fundo, na periferia da periferia, nos confins do subúrbio. A região mais esquecida e ignorada da esfera social é apresentada ou descrita com aparente objetividade pelo narrador, porém na descrição existe uma carga emotiva representada por Gerson, que magnifica a pobreza e a desolação dessa região. Porém, a caracterização desse espaço não acaba com esse ar de desolação, a região e sua pobreza cobram maior protagonismo quando são contrastados com o resto da cidade. O narrador não precisa evocar muitos espaços para perceber esse contraste, ele só utiliza as palavras “longe das praias” e imediatamente surgem os contrastes entre esses dois ambientes. Os homens estão tão sumidos no submundo que, inclusive, estão privados de um espaço que é acessível a qualquer pessoa, um espaço que não tem dono, o mar.

A imagem da praia, no contexto carioca, mostra que se deve ter em consideração um espaço de visibilidade constante, uma figura que, seja o país que for, representa e apresenta uma cidade, torna-se um ponto de visibilidade. É por isso que a praia é um espaço onde se situa a atenção da sociedade, autoridades e visitantes; no contraste, regiões como a descrita são diametralmente opostas, nelas se convive com carências por culpa do sistema de governabilidade, convive-se com o esgoto ao ar livre, deve-se economizar água, valoriza-se uma geladeira que faça gelo. Absurdos de uma cidade que separa aos seus cidadãos a partir da dimensão geográfica. Parece que se estabelece uma relação diretamente proporcional entre morar perto ou longe da praia e a visibilidade que a distância outorga a essas regiões; quanto mais perto se mora dela, mais visibilidade e atenção essa região tem; quanto mais longe, mais esquecida e marginalizada é.

Além da falta de visibilidade de que essas personagens e região padecem, devemos considerar a pobreza econômica como consequência de morar nos “confins do subúrbio”. As personagens se classificariam como sujeitos extremadamente pobres. Sua condição é de

trabalhadores informais que ganham pela quantidade de porcos que matam. O enunciado que rege no trabalho é “dia trabalhado, dia pago”. Por isso, o capítulo sobre o sequestro de Cleiton é um dia de perda, porque os homens não trabalharam, portanto não receberão o pagamento do dia. Por outro lado, os contratos entre o patrão deles e os compradores são feitos também de modo informal, porém o dinheiro que ganham alcança apenas para sobreviver, para atingir o pagamento das necessidades básicas. Mas, como acontece com a dimensão ecológica, aqui também se apresenta a característica pelo viés da ironia. Não é possível encontrar uma citação ou referência explícita, mas sim alguns indícios de que o trabalho de abatedores de porcos não gera rendas muito altas. No capítulo terceiro, apresenta-se a cena em que Zé do Arame, o patrão dos abatedores, é apresentado a partir das suas lamentações de falta de dinheiro.

Sentado diante de uma mesa na cozinha de paredes encardidas, Zé do Arame digita com os dedos grossos, truçulentos e sujos os números na calculadora. Resignado, o pobre homem lamenta-se com seu cão **a falta de dinheiro**. Espera que a venda dos porcos a Edgar e Gerson **renda dinheiro suficiente** para não cortarem a energia elétrica de sua casa (MAIA, 2009, p. 49, grifos nossos).

Os problemas econômicos do patrão são um indício de que o dinheiro que ganham os dois homens não é muito. Porém, o narrador outra vez subverte essa situação, já não pela exageração e sim pela incongruência entre a situação financeira do patrão e os divertimentos dos seus empregados. Edgar gosta de apostar toda sexta-feira em rinhas de cachorros. Em diversas passagens o narrador fala do *hobbie* do abatedor, como se verifica no primeiro capítulo, “Havia feito planos para sair mais cedo, ir ao bar do Cristovão, fazer **algumas apostas em Chacal** [...], e encontrar Rosemary, sua noiva. Mas isso não era novidade, todas as sextas são iguais” (MAIA, 2009, p. 15, grifos nossos), ou no Capítulo Três que acontece uma quinta-feira em que, em outro lugar, se realizará uma rinha de cachorros e Edgar assistirá e apostará também. Por último, no Capítulo Seis, quase no desenlace, Edgar e Gerson apostam na rinha em que Chacal morre. Por sua vez, Gerson também gasta o seu dinheiro em alguns *hobbies* como o de colecionar fitas de filmes em que o protagonista é Chuck Norris. Assim, as duas personagens podem desfrutar de pequenos deleites e divertimentos que o dinheiro do seu salário proporciona-lhes, situação que se contrasta com a posição do seu patrão quem, ironicamente, não tem dinheiro suficiente para pagar o recibo de energia elétrica.

Contudo, as arestas da pobreza atingem não só o âmbito econômico. Ela também pode apresentar-se como “cultura da pobreza”<sup>56</sup> (QUIJANO, 1966), que consiste em que os sujeitos marginalizados alimentem sentimentos de submissão e dependência dos outros. Geralmente a dependência se projeta e direcionada a sujeitos que pertencem a um sistema social e econômico mais elevado. A cultura da pobreza pode ser verificada em algumas das personagens na forma de alienação, personagens que se encontram influenciadas por sujeitos melhor posicionados. Um exemplo dessa alienação é Rosemery. Na passagem em que Edgar Wilson inteira-se da infidelidade da mulher, o homem acredita que comprando uma geladeira para ela conseguirá que o ame de novo.

[...] Enquanto olha para Pedro, pensa em Rosemery [...] Talvez ela goste de ímãs de frutinhas. Ele poderia providenciar sem problemas. Mas não consegue se lembrar de suas frutas preferidas [...]  
 – Qual a fruta favorita dela?  
 Edgar debruça-se sobre Pedro e faz a pergunta novamente [...] Edgar espera friamente por uma resposta. [...]  
 – Morangos silvestres.  
 – Que diabo de fruta é essa? Nunca ouvi falar.  
 – **É coisa da patroa.** (MAIA, 2009, p. 49, grifos nossos).

Rosemery gosta de morangos-silvestres que são um tipo de morango dificilmente comercializado e cultivado nas regiões sulinas do Brasil. Embora o sabor seja diferente ao morango comercializado, a sua forma não tem nenhuma característica particular. Os morangos silvestres e os morangos comerciais só se diferenciam no sabor e no modo de produção. Porém, a dependência que Rosemery projeta, perante as suas carências, se apresentam na forma de gostar daquilo que a patroa gosta. Como fala Pedro, os morangos silvestres são coisa da patroa, Rosemery projeta a sua necessidade de bagagem cultural em elementos como os morangos silvestres, que a distinguem dos seus semelhantes, investindo-a de um status superior. Mas, como na maioria dos casos, o narrador desmitifica a aura elitizada que podem ter os morangos silvestres a partir da imagem que Edgar Wilson cria dessa fruta. “Pensa nos morangos silvestres e eles eram **morangos com espinhos**. Pelo menos era assim que os imaginava. **Morangos que ferem os lábios**” (MAIA, 2009, p. 27). A imagem de morangos com espinhos que ferem resulta ridícula, o objetivo do narrador é vulgarizar o fruto tão apreciado pela patroa e por Rosemery.

---

<sup>56</sup> A cultura da pobreza apresenta que o sujeito pobre alimenta o sentimento de pertencer a lugar nenhum ou de cultivar sentimentos de dependência para com sujeitos que estão acima deles.

Porém, Rosemary não é a única personagem que disfarça a sua carência de bagagem cultural imitando ou dependendo das preferências dos superiores. Gerson também é uma personagem que possui essa característica. Ele é um sujeito dependente e fascinado pelos estratos sociais economicamente mais elevados e pelos produtos que esses estratos sociais produzem e compram. Gerson gosta de ir a *shoppings*, pois o contato com esses lugares o torna um sujeito melhor, em clara alusão ao poder da dependência que exercem sobre ele esses espaços elitizados.

Eles caminham até o carro batido na árvore e, pela janela do motorista, Edgar vê uma mulher de meia-idade, desconjuntada entre as ferragens [...]. Do outro lado do carro, **Gerson** apanha um telefone celular caído no chão, debaixo do banco do carona.

– Tá dando sinal, Edgar.

Edgar pede para ver o aparelho.

– Como você sabe disso?

– Porque esses pontinhos aqui sobem, entendeu? Quando sobem assim é porque tem sinal pra gente falar – responde Gerson

Edgar olha para o aparelhinho de cor prateada, menor que a palma da sua mão. A pequena tela tem uma luz azul, azul como o céu agora está e ele chega a pensar que é apenas um reflexo.

– Você sabia que esses aqui tocam música?

– Deixa de mentir, Gerson

– É sim, Edgar. Esses aqui são bem caros e tiram até foto. **Eu vi numa loja do shopping.**

– E quando é que você foi num shopping, hein, Gerson? Pra mim tá mentindo

– Eu vou sim. **Frequento muito esses lugares bacanas.** Edgar, minha vida não é só abrir barriga de porco. Tenho outros interesses – diz Gerson, exaltado. (MAIA, 2009, p. 48-49, grifos nossos).

O fato de ir ao shopping é também uma representação irônica da relação que se estabelece entre o marginalizado e o resto da sociedade.

Segundo Aníbal Quijano (1966), a relação estabelecida entre o marginalizado e a cidade (entenda-se como as classes média e alta) se dá de duas formas, como submissão ou como confronto com aqueles que possuem melhor status social. A atitude submissa do marginalizado garante que ele entende e aceita a sua condição inferior e o seu posicionamento inferior na escala social, tendo essa consciência ele não invade os espaços frequentados pelas outras classes sociais e o *shopping* seria um desses espaços. A segunda forma, a do confronto, mostra um desrespeito dos limites simbólicos que propõe que cada classe social pertence e deve transitar determinados espaços, o marginalizado demonstra a sua desconformidade com essas regras e as quebra com violência, o seu mecanismo de defesa e visibilidade se ampara no uso da violência e no desacato das regras social e simbolicamente estabelecidas.

Observamos assim que Gerson não pode ser considerado por completo dentro de nenhuma dessas categorias sem que algum aspecto da outra também apareça. Ele é um sujeito dividido que oscila entre confrontar-se com a cidade – a partir da violência com que age e resolve os seus problemas – ou submeter-se e aceitar sua condição de marginalizado.

Vemos que Gerson conhece as características dos celulares e sabe manipulá-lo, isso se deve a que ele vai constantemente ao *shopping*. Ele consegue transitar pacificamente por lugares que são criados para sujeitos que têm um status social mais elevado do que ele. Contudo, Gerson logra integrar-se a esse espaço. Na sua intervenção ele disse que frequenta muito “esses lugares bacanas”, esses lugares que lhe permitem atingir, pelo menos momentaneamente, o seu objetivo de ser parte do grupo dos bem sucedidos. Assim como acontecia com Rosemary, Gerson transfere a sua necessidade de cultura a lugares e objetos que pertencem aos estratos mais elevados, como ele diz de modo exaltado, “Edgar, minha vida não é só abrir barriga de porco. Tenho outros interesses” (MAIA, 2009, p. 48-49, grifos nossos).

A dependência e identificação que Gerson elabora também podem ser percebidas a partir da solidariedade e compaixão que ele sente pela mulher que agoniza no carro no capítulo três. “Gerson senta-se ao lado da janela e resolve conversar um pouco com a mulher que não para de agonizar. Isso começa a preocupá-lo. Acredita que a sua presença pode trazer algum conforto a ela” (MAIA, 2009, p. 51). Porém a convivência pacífica e compaixão que ele estabelece com parte da sociedade, nos *shoppings* ou como testemunha de um acidente de carro não se corresponde com a maioria das atitudes apresentadas ao longo da novela. A compaixão que sente pela mulher é contrastada com o sentimento de indiferença que o abatedor sente pelos seus semelhantes, os marginalizados, e que se vê refletida principalmente na relação que estabelece com a sua família.

O individualismo e a falta de solidariedade para com os semelhantes mostra a alienação que constitui a personalidade de Gerson. Ele é contraditório porque é um sujeito individualista, que embora sinta compaixão por uma mulher agonizante, não sente afeto pelos irmãos nem pelo pai. No capítulo dois, em que Gerson e Edgar pretendem recuperar o rim bom de Gerson que foi doado à sua irmã, acontecem duas situações que por contraste mostram a relação distante dos irmãos, ainda que exageradamente. Quando os homens chegam ao apartamento de Marinéia, Gerson olha na mesa uma das suas fitas de estimação que Pedro (o terceiro irmão) vendeu a mulher.

- É o meu filme do Braddock
- Ah, então é isso que veio buscar? – pergunta Marinéia.
- Como ele veio pra cá, Néinha?
- Foi o Pedro que veio aqui me pedindo pra comprar porque tava precisando de dinheiro e eu acabei comprando, pra ele me deixar em paz
- Ele fez isso? – perplexo. – E quanto você pagou?
- Eu dei a ele cinco reais. Olha, Gerson, você pode levar esse filme, que eu não vou assistir mesmo.
- Cinco reais? Eu paguei dez reais por ele. (MAIA, 2009, p. 61)

Além da ironia presente do nome do terceiro irmão, Pedro (um dos traidores de Jesus), essa passagem apresenta as relações na família de Gerson. Marinéia é uma prostituta que na primeira oportunidade que teve saiu de casa, esqueceu-se da família e inclusive sente vergonha dos seus parentes. Gerson, por sua vez, é apresentado como um irmão que fazia tudo o possível por agradar e obter o respeito dos seus parentes, ao ponto de doar um rim, porém ele nunca conseguiu o reconhecimento nem o respeito de ninguém.

O segundo evento importante do capítulo é a “recuperação” do rim. A cena é grotesca pelo procedimento “cirúrgico” que realizam os homens, porém é a reação final de Gerson o que mais chama a atenção. Marinéia permanece na tina de banho, desangrada e com dois ou três órgãos menos, na sala do apartamento estão os dois homens, que para comemorar a recuperação do rim, decidem assistir *Braddock* bebendo duas cervejas. Nesse momento se desenvolve o diálogo seguinte

[...] Gerson parece um pouco abatido.

– **Tá vendo como não se pode confiar mais em ninguém, Edgar? Meu próprio irmão me roubando.** Antes os cães, que comem a gente. Se fosse um parente, um irmão, deixava a gente largado apodrecendo no asfalto com os urubus em volta. Os cães são fiéis mesmo nos devorando (MAIA, 2009, p. 39, grifos nossos).

A intervenção de Gerson é irônica porque mostra as opiniões e atos contraditórios do homem. Ele encontra-se abatido porque o irmão lhe roubou, mas não demonstra nenhuma dor pelo assassinato que os homens acabam de perpetrar. Ainda mais irônico resulta que ele se coloca no papel de vítima, o abatimento é um sentimento individualista, porque Gerson se considera uma vítima das inconsciências da família. Mas as suas atitudes mostram que ele também é vitimário, ele foi um dos verdugos que assassinou Marinéia e – embora não a tenha deixado na estrada para ser comida pelos urubus – ele a deixa na tina de banho para ser devorada pelo pequeno chiuaua.

Em outra passagem, Edgar confessa a Gerson que matou Pedro porque ele e Rosemary traíram-no. Uma vez mais fica evidente a falta de solidariedade com a família, colocando-se a favor de Edgar.

- E o que você queria me dizer? [fala Gerson].
- É sobre o Pedro.
- Aquele desgramado... Espero que fique sumido pra sempre.
- É justamente sobre isso... sobre ele ficar sumido pra sempre. Ele tava tendo um caso com a Rosemary. Matei os dois.
- Gerson coça a cabeça e contrai o rosto suado.
- **Então ele teve o que mereceu.** Não se preocupe, Edgar, **ele não prestava pra nada mesmo.**
- Não tô preocupado.
- Eu faria o mesmo. Mataria e lançaria aos porcos.
- Eu lancei e comeram tudo.
- Raça de bicho esfomeado.
- Silêncio.
- **Você lavou sua honra – diz Gerson, comovido,** ao dar um abraço em Edgar Wilson. – Pegou a geladeira de volta?
- Peguei e tô pagando as prestações.
- Aquela geladeira é uma beleza mesmo.
- Faz gelo na temperatura média – comenta Edgar.
- A minha tá um lixo. Não dá vazão nesse calor.
- Se precisar de gelo pode apanhar na minha. Tem muito espaço lá também. Pode usar sempre que quiser.
- Gerson olha comovido para o amigo. (MAIA, 2009, p. 61, grifos nossos)

As mobilizações afetivas de Gerson novamente são descobertas, ele comove-se mais porque o amigo lave a sua honra ou que possa usar a geladeira nova do que pela morte do seu irmão. As mortes dos seus consanguíneos lhe são indiferentes, enquanto que a morte de uma mulher desconhecida o preocupa e aflita. Vemos assim, de modo invertido, o lado menos “sensível” e mais “materialista” da personagem quando se defronta com a morte de seus semelhantes, e o seu lado mais “humano” quando se trata de compadecer-se de uma pessoa que ele não conhece, mas que está social, econômica e culturalmente por cima dele.

Por último, ao falar da dimensão cultural entendida como a presença ou a falta de conhecimentos percebemos que ela também está presente na novela, mas como nos casos anteriores é apresentada sob a intenção irônica e hiperbólica do narrador a tal extremo que beira no absurdo e no irreal. Em determinado momento o narrador mostra que os dois homens não tem o costume de ler, nessa passagem Cleiton (o funcionário que simula o sequestro) “entrega um pedaço de papel com o nome e o telefone de sua noiva. O valor exato do resgate a ser pedido e um texto curto que deverá ser dito. A pouca leitura dos dois é preocupante, mas eles dão um jeito” (MAIA, 2009, 62). A falta de leitura pode ser classificada como uma

característica estereotipada dos marginalizados e que é um valor que quase sempre está presente nas diferentes versões fílmicas, literárias ou televisivas dessas personagens. Porém tal falta de leitura e cultura das personagens em “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” é exagerada em outras passagens, que apresentaremos a seguir.

Em determinado momento da narração se observa essa ignorância quando Edgar Wilson quer saber o número de socorro, porém ele só lembra aquele número aprendido assistindo filmes e seriados americanos, o “911”.

Edgar tenta discar um número e pedir socorro para a mulher, mas não se lembra de nenhum número de ajuda. **911, é o que vem à mente, mas isso só se estivesse nos Estados Unidos**, aqui ele não faz ideia. Provavelmente se estivesse morando no Canadá, com toda aquela neve branquinha, ele saberia para quem ligar.

– Eu também não faço ideia – responde Gerson.

Ele decide ligar para seu patrão, porque talvez ele saiba qual é o telefone de socorro. (MAIA, 2009, p. 49).

Resulta interessante o paradoxo que se coloca aqui, pois o fato de não lembrar ou não saber qual é o número de socorro é justificado não pela ignorância ou desinteresse do homem para aprender informações tão elementares e sim por fatores externos como o intenso calor que ele suporta todos os dias e pela influência – nefasta – que exercem na vida desses homens a mídia e a proliferação de produtos audiovisuais americanos. A situação apresentada pretende desestabilizar o estereótipo do marginalizado como sujeito ignorante a causa de fatores internos, justificando-os como consequência do calor excessivo e da influência da televisão no imaginário das personagens. Do mesmo modo, a caricatura desse episódio será levada ao limite do absurdo quando Edgar consulta, em ligação ao seu patrão, pelo número de socorro. Zé do Arame disse:

– Edgar, meu filho [...] **ninguém aqui na rua** sabe esse telefone de socorro. Tem aquele 911, não tem?

– Tem, seu Zé, mas esse é só nos Estados Unidos.

– Ah, sei. **Então acho que é isso**, – diz Zé do Arame. – **A gente ainda não deve ter isso aqui**. (MAIA, 2009, p. 52, grifo nosso).

A última informação, um tanto ingênua e um tanto simplista de Zé do Arame, produz um dos efeitos mais visíveis da ironia, o riso. Riso paradigmático porque está inserido no meio de uma situação trágica, o que afiança o seu carácter irônico.

Outra passagem em que se indaga a dimensão cultural e que é levada ao limite do riso é quando Edgar Wilson observa uma propaganda de cigarros.

Edgar Wilson vê ao longe uma propaganda de cigarros. **A mesma marca que fuma há dez anos.** Suspira até sentir a fumaça em seu interior escoar. Em dez anos, nunca conseguiu uma mulher tão bonita como aquela da foto. Talvez devesse fumar um pouco mais. (MAIA, 2009, p. 44, grifo nosso).

O narrador apresenta, novamente, uma situação irônica, Edgar Wilson acredita em que os cigarros, que minam a sua saúde (em algum momento se menciona que ele cospe sangue), permitirão ter sucesso com as mulheres. Edgar deduz e acredita, ingenuamente, que ele precisa fumar mais para ter uma mulher como aquela que aparece na propaganda. Essa passagem revela que ainda sendo um sujeito violento, inexpressivo e egoísta, possui certa ingenuidade que o faz acreditar no mito do sucesso implantado pelo consumismo. A situação é absurda porque resulta difícil pensar em que a imagem publicitária é real, ela é uma imagem criada pela mídia e a publicidade que explora a figura feminina para incentivar ao consumo de cigarros. Novamente a crítica do narrador se faz presente, a visão simplista e ingênua de Edgar, a relação que estabelece entre o sucesso e o consumismo não são tão diferentes dos princípios consumistas nos que se baseia a indústria para captar mais compradores e como eles deixam de ser sujeitos para transformar-se em consumidores sem juízo crítico, como acontece com Edgar Wilson. Embora que sutil, a crítica apresentada aqui faz lembrar os últimos versos de “Eu, etiqueta” de Drummond (2004, p. 1254) “Já não me convém o título de homem. / Meu nome novo é coisa. / Eu sou a coisa, coisamente”.

Como último aspecto a ser tratado sobre a construção das personagens e a desconstrução dos estereótipos nos quais se cimenta a sua caracterização, abordar-se-ão as contraposições irônicas no comportamento de Edgar Wilson. O comportamento dessa personagem é mais contraditório e paradigmático do que no caso de Gerson. Acreditamos que Edgar Wilson é uma personagem que encarna a ambivalência humana, ou contradição humana. Ele não faz parte de um grupo definido porque as categorias e características dos grupos sociais, étnicos, geracionais, etc. não abarcam a totalidade da concepção humana. Eles permitem identificar traços ou características comuns entre os integrantes de um grupo ou gueto social, mas sempre existem aspectos que escapam, e um desses aspectos é a contradição que constitui as personagens.

Edgar Wilson é um homem solipsista e egoísta, indisposto a fazer algo pelos outros, com exceção de Gerson, seu parceiro de trabalho e grande amigo. Porém, a diferença de Gerson, o anseio de ascender socialmente não está dentro dos seus planos. Ele só se importa porque a sua rotina não mude, com não perder o conforto e a segurança que a sua rotina

proporciona e com que ela não se modifique, pois ele está acostumado com isso. Ele se importa só pelo seu trabalho, com fazer bem o serviço e receber o seu salário. No Capítulo 3, aquele em que se descreve o acidente da mulher que bateu o carro na árvore, Edgar Wilson está mais preocupado pelo porco que se perdeu, do que com a dona que agoniza dentro do carro. Para ele um porco morto vale menos que um vivo o que significa um prejuízo econômico para ele e Gerson. Mas, como na maioria das vezes a Providência Divina ajuda Edgar Wilson na forma de um celular que pode vender a seu Abelardo.

Ao chegarem ao chiqueiro de seu Abelardo, contam parte do ocorrido e ele aceita o aparelho como ressarcimento. Como o equipamento é mesmo valioso, segundo um cunhado de seu Abelardo, eles deixam também a velha caminhonete e voltam para casa dirigindo uma preta, dez anos mais nova, com pneus reluzentes e o dinheiro exato para seu Zé do Arame pagar suas contas.

Com a satisfação do patrão, Edgar Wilson ganha uma comissão extra e aposta no cão canadense que esfacela o búlgaro. Ele ganha, o tinoso. E pensa que se ganhar mais algumas rinhas como aquela, talvez conheça o Canadá e a neve branquinha. (MAIA, 2009, p. 56)

As vantagens que Edgar Wilson consegue não são fruto de uma armadilha ou feitas de propósito, elas aparecem como produto do acaso ou da fé religiosa, como uma espécie de causa e efeito. A mulher bateu o porco com o carro e matou o animal, então o celular dela paga o prejuízo que isso ocasiona pela perda do suíno. O processo de causa-efeito é elaborado de tal maneira que a salvação aparece mais como produto da Providência Divina.

A caracterização contraditória da personagem é visível nessa relação tão particular e fervorosa que estabelece com a religião. Edgar Wilson é configurado como um sujeito violento, cruel e inescrupuloso, porém religioso. No primeiro capítulo observamos a fé religiosa dele. “Sempre acreditou que a Providência Divina se encarrega do fardo por demais pesado, e na Providência Divina Edgar deposita toda sua fé” (MAIA, 2009, p. 16). A referência a aspectos religiosos, seja pelo narrador ou pela própria personagem, manifesta o senso religioso que o homem tem. Ele vai à igreja e escuta missa, conhece inúmeras passagens da Bíblia, sabe sobre a vida e os milagres de Jesus, e acredita na Providência Divina, mas em diversas ocasiões, Edgar Wilson se despe da sua fé religiosa e age com violência e até maldade.

A única ocasião em que o narrador apresenta a Edgar matando deliberadamente alguém é no primeiro capítulo quando se inteira da traição de Rosemary. Depois de esfacelar

o crânio de Pedro, Edgar, com certa curiosidade sádica abre o corpo para saber o que tem dentro. O narrador, com a ironia que o caracteriza disse,

Curioso que só ele, Edgar Wilson rasga Pedro ao meio, remove seus órgãos e fica admirado pelo seu peso. Pedro vale tanto quanto a maioria dos porcos, e suas tripas, bucho, bofe, compensaria a perda de outro porco. Um sujeito que engana pelas aparências. Jamais seria alvo de suspeitas de estar tendo um caso com Rosemery, muito menos de estar carregando uma fortuna em tripas dentro da barriga. Edgar Wilson admira-se em ter subestimado Pedro algum dia. Ele moeria os restos mortais no triturador junto com os ossos de saca e venderia para a fabricação de ração para cães (MAIA, 2009, p. 56)

A passividade com que Edgar mata Pedro, abre, desossa, e o desaparece poderiam ser indícios para considerá-lo um psicopata, um criminoso inescrupuloso; porém a sua religiosidade o transforma em um homem contraditório, ele conhece a Bíblia, fala de Jesus e os endemoniados e encomenda os seus fardos mais pesados à Providência Divina, um sujeito marginal que age com violência, mas altamente religioso.

Essa ambiguidade da personagem permite observar que na representação que faz o narrador, Edgar Wilson não pode ser definido a partir de categorias extremistas e pouco funcionais como as ser um homem moral ou imoral, bom ou mau. Ele é, como os cães de rinha, produto das circunstâncias que permearam a sua vida, porque também não teve escolha. Ele foi educado para agir com violência, “adestrado desde muito pequeno, matando coelhos e rãs. Que carrega cicatrizes pelos braços, pescoço e peito [...]. Porém, a marca da violência e resistência à morte de outros animais nunca tiraram o brilho dos seus olhos quando contempla um céu amplo” (MAIA, 2009, p. 69). Ele foi vítima das circunstâncias sociais em que viveu a sua infância, circunstâncias e modelaram o seu caráter violento e que o tornam, na sua maturidade, em vitimário de outros sujeitos.

Outro aspecto que mostra a contradição de Edgar Wilson é a sua fobia às galinhas. Quando Edgar e Pedro são obrigados a invadir o quintal do vizinho que cria galinhas, Edgar demonstra a sua aversão pelas aves.

[...] O porco corre em direção às galinhas que cacarejam esvoaçadas e Edgar Wilson detém-se quando uma delas lança-se em sua direção. Ele grita sacudindo os braços e pula de volta a cerca de arame, que rasga as suas calças [...] Edgar Wilson sofre de um raro tipo de aversão irracional, desproporcional, mórbida e persistente a galinhas. Ele se envergonha muito e guarda isso em segredo. (MAIA, 2009, p. 22)

A situação apresentada comicamente permite conhecer que um homem brutalizado como Edgar Wilson a causa do seu trabalho e tão habituado à convivência com animais de granja, tenha medo de galinhas. A aversão que ele sente pelas aves pode parecer irrelevante, porém graças a ela percebemos um aspecto da humanidade da personagem que o mostra como um Homem, sem adjetivos adicionais, como um ser humano que tem fobias como o resto dos homens que povoam o planeta.

Assim visto, podemos dizer que a marginalidade de Edgar Wilson é produto das condições e do espaço em que cresceu. Podemos argumentar que o marginalizado representado na novela não é diferente a qualquer ser humano, porém as condições que o seu entorno lhe impõe faz com que aja de diferentes maneiras. Edgar está preso aos acontecimentos que o direcionam a atuar positiva ou negativamente. Ele é um ser que não encaixa nos estereótipos usados corriqueiramente para falar de marginalizados como seres que aparecem *per se* como sujeitos violentos, criminosos, egoístas, etc. Edgar Wilson e sua marginalidade são produto da sociedade e das oportunidades que ela gera ou destrói para emergir ou se manter nesse submundo.

Sob a forma de um marginalizado, Edgar Wilson<sup>57</sup> não é simplesmente a representação de um tipo social, como vimos ao longo desse capítulo, o narrador utiliza um marginalizado para apresentar a contradição humana, para dizer que não existem tipos sociais completamente bons, nem completamente maus, para mostrar que as estereotipagens midiáticas de determinados temas e tipos sociais devem ser superadas ou pelo menos questionadas. Mas esses aspectos só podem ser observados e entendidos aceitando o contrato irônico com o narrador e percebendo que cada personagem é enxergada a partir de uma lente côncava que exagera determinadas características que as conformam.

---

<sup>57</sup> Não é à toa nem por acaso que o nome da personagem principal, Edgar Wilson, evoca a um dos escritores que melhor desenvolvera a temática da duplicidade humana ou contradição do homem, referimo-nos a Edgar Allan Poe. Para reforçar a relação estabelecida entre o narrador da novela e o escritor americano, também temos a chave do sobrenome da personagem “Wilson” em clara referência à personagem do mesmo autor protagonista do conto “William Wilson”. A sutil relação entre a novela, Edgar Allan Poe e William Wilson é importante porque afiança a ideia da duplicidade, das dicotomias que constituem o ser humano. Tal relação como pode, também, abrir uma nova chave de leitura, porém o aprofundamento desses vínculos deverá ser feito em trabalhos posteriores.

### **CAPÍTULO III. O cinismo-quinismo do narrador em “O trabalho sujo dos outros”. A luta entre as forças dominantes e os oprimidos**

*Cada época, la nuestra sobre todo, necesita su Diógenes.*  
Jean le Rond d’Alembert

Na análise feita no primeiro capítulo da presente dissertação destacamos que o estudo estrutural das novelas respeita a ordem proposta no livro porque identificamos uma maior presença das técnicas audiovisuais na primeira novela em comparação com a segunda. Essa primeira distinção detectada a partir do estudo das estruturas das novelas é um indicador de que a elaboração das histórias é diferente e que, em consequência, o posicionamento dos narradores também é distinto. Desse modo, percebemos que o narrador de “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” apresenta-se como um narrador “objetivo”, quer dizer, ele simula ser uma lente de câmera. Vimos também que a partir das descrições dos lugares nos que transitam as personagens e das ações que realizam, ele pretende que o leitor acredite no apagamento da sua presença, como propunha Silvano Santiago (2002). Porém, e como foi anotado por Maria Silva (2012), esse apagamento é simulado, já que todo narrador – clássico ou pós-moderno – apresenta uma postura ou posicionamento que aparece seja de modo nítido seja de modo implícito dentro da narrativa. Na primeira novela, as críticas do narrador vão se apresentar de modo implícito, pois, para ele é o leitor quem deve fechar o sentido das obras e é quem deve elaborar a sua própria crítica sobre o que está sendo representado.

Entendido desse modo, o narrador de “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” apresenta a história como se seguisse o formato dos episódios de um seriado, descrevendo com muito detalhe as ações violentas que acontecem. Apesar das estratégias usadas, ele não consegue a “objetividade” absoluta, ele não pode apagar por completo a sua presença e a sua crítica. A partir dessa perspectiva detectamos – no segundo capítulo da dissertação – a crítica que faz o narrador aos estereótipos que os simulacros criam e que são disseminados pela mídia na sociedade contemporânea. Valendo-se da ironia, o narrador exagera o universo violento representado e na exageração identificamos o posicionamento crítico sobre os simulacros midiáticos. Porém, para que esse posicionamento seja entendido, o leitor desempenha um papel fundamental. Ele, o leitor, pode aceitar ou não o pacto irônico. Se ele recusa o pacto e acredita em que o texto está escrito de modo “naturalista” – como propõe Maia no texto de apresentação – provavelmente o posicionamento crítico e irônico do

narrador não se perceba, pois a predominância da violência termina impondo-se como o tópico mais importante da novela<sup>58</sup>. Mas, se o leitor aceita o pacto irônico e demonstra desconfiança nesse tipo de leitura “naturalista”, ele consegue enxergar que a exageração da violência é uma das marcas do posicionamento irônico do narrador, e que faz parte da crítica aos estereótipos criados pela mídia sobre os marginalizados como foram estudados no capítulo anterior.

Desse modo, é fácil de verificar que nessa dissertação a ordem das novelas estabelecida no livro é respeitada tanto na análise das estruturas como no estudo do posicionamento dos narradores. Infere-se que se no segundo capítulo estudamos o posicionamento irônico do narrador de “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos”, cabe a esse, o terceiro, abordar a intenção discursiva do narrador da segunda novela, “O trabalho sujo dos outros”. Novamente, precisamos justificar a escolha dessa distribuição. Quem leu o livro percebe que o tratamento das histórias por parte dos narradores é diferente nas duas novelas, não só pela maior ou menor apropriação das estruturas audiovisuais para criar imagens e sim pelo próprio papel que desempenha o narrador nas novelas. Enquanto o narrador de “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” pretende ocultar a sua crítica e a camufla entre ações irônicas, contraditórias e imagens exageradas; em “O trabalho sujo dos outros” o narrador já não pretende camuflar as suas apreciações sobre a sociedade que é representada. Embora o narrador misture as suas críticas com alguns pensamentos de Erasmo Wagner, em muitas passagens é o narrador quem se confronta diretamente ao leitor a partir do estímulo dos sentidos e sensações que a narrativa pode ativar nele. Aqui já não há cumplicidade com o leitor, o narrador não cria a possibilidade de um “pacto” que o leitor pode ou não aceitar. Na segunda novela o narrador se confronta com o leitor, apresenta-lhe situações menos absurdas – ainda que exagerada – e que poderiam acontecer em qualquer sociedade, mas que o leitor na sua função de cidadão prefere, ciente ou não, ignorar.

Ao ler com cuidado a segunda novela percebe-se que nela as situações irônicas que provocam riso e os momentos de humor negro quase não estão presentes, são contadas as passagens em que o humor e a ironia aparecem na novela. Uma das poucas passagens em que eles aparecem encontra-se no Capítulo 1. Nele se narra a briga gerada depois de que Erasmo Wagner jogou um *pit bull* na compactadora do caminhão de lixo. A discussão entre o dono do

---

<sup>58</sup> Ao revisar a fortuna crítica sobre o livro, percebemos que os críticos que têm estudado e analisado as novelas, focalizam-se na relevância da violência e, não por acaso, acabam analisando com maior detalhamento “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos”, pois é nela em que o uso da violência física é mais evidente.

animal e o lixeiro faz com que um policial leve todos os implicados para a Delegacia. O narrador relata que horas depois todos são liberados, mas é a ordem do delegado aquilo que esboça um sorriso na leitura da passagem, pois beira no absurdo: “Os restos mortais do cão serão recolhidos pelo dono ao chegarem ao depósito. Ordem do delegado. **O cão terá direito a um enterro.**” (MAIA, 2009, p. 98, grifos nossos). O cão tem direito a um enterro, um cão que foi triturado e cujos restos encontram-se misturados com o resto de lixo recolhido pelos trabalhadores, situação absurda que esboça um sorriso, mas que ao mesmo tempo apresenta a ineficiência da polícia, inclusive, em casos tão simples como o relatado.

Por isso, podemos dizer que a ironia não dá conta da totalidade da novela. Assim foi necessário enxergar para além e perceber que o posicionamento do narrador em “O trabalho sujo dos outros” transvaza a ironia, tornando-se um posicionamento cínico. Porém, devemos esclarecer que a definição de cínico que utilizamos precisa de um mapeamento, ainda que breve, sobre a evolução do cinismo. Começamos com cinismo clássico que pretendia chegar a uma vida natural, cobrindo as necessidades básicas e deixando de lado os prazeres superficiais e cujo maior representante é Diógenes; mas em algum ponto da História a definição de cinismo mudou até se transformar em uma conduta social em que o homem se importa exclusivamente pelo benefício próprio.

A partir dessa explicação, a epígrafe que abre esse capítulo cobra sentido. Diógenes foi um filósofo grego marginalizado por seus preceitos e forma de vida cínica, mas que foi admirado por alguns no seu tempo e por outros ao longo dos séculos posteriores. A frase de D’Alembert usada como epígrafe abre a possibilidade de perguntarmos se a nossa época – sobretudo, a nossa época – não precisa também de um Diógenes, ou pelo menos de seres, reais ou ficcionais, que tenham a coragem de retomar as ideias cínicas da importância do natural e dos processos fisionômicos, assim como a crítica aos prazeres superficiais. Na atualidade, o consumismo e as necessidades supérfluas são imposições do mercado e eles precisam ser criticados. Assim, tentaremos demonstrar que na novela, o narrador tem uma visão cínico-quínica da sociedade, criticando os seus preceitos e a alienação a que o homem se vê submetido. Também se verificará a crítica aos preconceitos e olhares discriminatórios por parte das sociedades contemporâneas e que afiança a impossibilidade de olhar ao outro (ao semelhante) como ser humano, especialmente a seres considerados periféricos. Desse modo, precisamos retomar a definição do termo “cinismo” e como foi evoluindo ao longo dos séculos até se transformar no contrário da sua concepção inicial.

### 3.1 O cinismo anticultural e subversor clássico e os cinismos contemporâneos.

Segundo diversos autores quando falamos de cinismo clássico, devemos entendê-lo como um *fenômeno* filosófico e cultural<sup>59</sup>. Na sua etimologia, a palavra cinismo provém do radical *kyon*, que significa ‘cão’, e que na Grécia Antiga era usado de forma pejorativa, pois “*evocaba ante todo [el] franco impudor del animal. Era un insulto apropiado [...] a quienes, por afán de provecho o en un arrebató pasional, conculcaban las normas del mutuo respeto, el decoro y la decencia*” (GUAL e LAERCIO, 1987, p. 11). Segundo os estudiosos do cinismo clássico, o primeiro cínico registrado é Antístenes. Ele foi um dos discípulos menores de Sócrates que, diferentemente de Platão, tomou distância do posicionamento idealista e radicalizou a ideia do autodomínio socrático, ou seja, a capacidade de dominar os prazeres. Ele argumentava que “a pobreza e a riqueza das pessoas não estavam nas suas casas e sim em suas almas” (EUCKEN, 2005, p. 145) tornando-se assim o primeiro cínico, ou como Carlos García Gual (2000) prefere considerar, ele é o precursor do cinismo.

Porém, foi até a chegada de Diógenes na cidade de Atenas que o cinismo se consolidou como um fenômeno filosófico e cultural subversor das convenções, já que ele com suas atitudes impudicas e preceitos heterodoxos contradizia ao filósofo mais importante da etapa helenística, Platão. De acordo com as anedotas anotadas por Laércio<sup>60</sup>, e validadas por outros pesquisadores<sup>61</sup>, inúmeras são as circunstâncias em que Diógenes irrompera na Academia de Platão para contradizer os seus postulados idealistas. Uma das mais conhecidas é aquela que conta o episódio em que Platão anunciou que o homem era um animal bípede sem alas, ao saber disso “Diógenes despenou um galo e o levou ao local das preleções, dizendo: ‘eis aqui o homem de Platão’” (NAVIA, 2009, p. 248).

---

<sup>59</sup> Conforme alguns autores como Luis E. Navia (2009) o Cinismo deve ser considerado mais como um fenômeno cultural e filosófico do que como uma Escola Filosófica, pois uma das características dos cínicos era a relação direta entre seus conceitos filosóficos, a práxis social e seu estilo de vida. A isso deve ser somado que eles nunca estabeleceram uma escola nem se preocuparam por ter discípulos, pois sua forma de ensinamento era viver de modo cínico, viver com pouco e em harmonia com a natureza. Por sua vez, Gual (2000, p. 12) argumenta que “*el cinismo no fue una ‘escuela’: los filósofos cínicos no dieron clases en un lugar concreto ni encontramos entre ellos a escolarcas que se sucedan a la cabeza de una institución*”.

<sup>60</sup> Diógenes Laércio foi um erudito, autor do livro *Vida dos filósofos ilustres* que incluía a biografia dos filósofos mais importantes até as primeiras décadas do século III d.C. Nessa obra monumental, Laércio constrói a biografia do filósofo cínico e dos seus seguidores a partir de escritos, anedotas e comentários que encontra em diferentes documentos nas bibliotecas mais importantes de Alexandria ou de Pérgamo. A dificuldade com os escritos de Laércio estão relacionados à veracidade e autenticidade dos relatos que ele transcreve, pois, sabe-se que os textos cínicos (de terem existido) nunca foram achados. Porém, o livro de Laércio, com todas as ressalvas e polêmicas que já despertou, continua a ser um referente para entender a vida de Diógenes e da muitas vezes catalogada como Seita do Cão.

<sup>61</sup> Cf. Léonce Paquet (1975), Giannantoni (1990) ou Nápoles (1992)

O confronto não se dava simplesmente por uma vontade de contradizer Platão e sim pelos princípios que propugnavam cada um dos filósofos. Por um lado, Platão é um pensador idealista, cujo legado posteriormente será a base para o pensamento metafísico que teve como resultado o racionalismo que até hoje impera na humanidade. Por outro lado, temos a visão pragmática ou materialista de Diógenes. O fato de soltar um galo despenado na Academia era uma forma de dizer que o Mundo das Ideias de Platão não era atingível, nem verificável no universo dos sentidos. Para Diógenes aquilo que não se podia conferir na dimensão sensorial não era merecedor de credibilidade ou veracidade.

Sabemos que Platão e seu maior discípulo, Aristóteles, são os pensadores que mais influenciaram na reflexão intelectual, filosófica e humanística até os nossos dias, eles desenvolveram a sua filosofia amparando-se no Idealismo e utilizaram como ferramenta a razão. Assim, resulta compreensível que o cinismo tenha sido marginalizado e relegado ao longo dos séculos. O cinismo, como corrente filosófica se tornou “a mais ‘anticultural’ das filosofias que a Grécia e o Ocidente conheceram” (REALE e ANTISERI, 1990, p. 232). Ela resulta anticultural porque

[...] o cinismo [na Grécia Antiga] visava fornecer a figura privilegiada de uma crítica ao *nomos* e à cultura por meio do programa de retorno a uma moral naturalista que toma **a animalidade como padrão regulador da conduta** [...] isso permite ao cínico fundar a ideia de virtude na simplicidade dos costumes, na limitação das necessidades e, principalmente, na negação direta do vínculo aos objetos [...] Para o cinismo, a virtude era uma questão de *apatia* e desafeição, ou seja, indiferença absoluta em relação aos objetos. (SAFATLE, 2008, p. 49)

Enquanto o platonismo se consolidou como o pensamento filosófico que procurava o Bem e o Modelo<sup>62</sup> no Mundo das Ideias; Diógenes e os cínicos<sup>63</sup> procuraram a felicidade no mundo material, no mundo de baixo e “do baixo” – para usar um termo bakhtiniano – cujo propósito era a satisfação das necessidades básicas do homem como são a satisfação da fome, da sede, do sono, da defecação e do sexo. Porém essas satisfações só podem ser realizadas subvertendo os valores do pudor e da decência que imperavam na sociedade ateniense. Diógenes, como grande representante do cinismo satisfazia essas necessidades no espaço público, sem se importar pelo que os outros pensavam ou falavam. Essa atitude justifica que o

<sup>62</sup> Esses aspectos já foram abordados tangencialmente no Capítulo Segundo, no apartado intitulado “O simulacro da dessemelhança e da diferença. Antecedentes filosóficos”.

<sup>63</sup> Segundo Diógenes Laércio, os cínicos conhecidos da época clássica são Crates de Tebas, Mônimo de Siracusa, Onesícrito de Astipalea, entre outros menores como Métrocles, Hipárquia, Menipo de Gadara e Menedemo, Fócio e Estílpon de Mégara (NAVIA, 2015, p. 24, 59)

termo cínico foi cunhado da palavra “kyon”, pois o cão não tem vergonha de comer, beber, defecar e fazer sexo em qualquer lugar. É por isso que Diógenes aceitou e se orgulhou do epíteto ou apelido de “cão” que lhe foi outorgado, ainda que fosse feito de modo pejorativo.

O cinismo clássico pretendia desestabilizar as convenções socialmente aceitas. Os atos impudicos que Diógenes e outros cínicos – como Crates de Tebas – realizavam devem ser entendidos como provocações que convidavam a questionar as regras estabelecidas.

*Cuando el cínico se niega a rendir homenaje a ‘lo respetable’, lo que pretende es denunciar la inautenticidad de esa respetabilidad y sus supuestos, que **los demás aceptan por costumbre y comodidad más que por razonamiento**. Con sus gestos soeces y subversivos **está contestando los valores admitidos en el intercambio social**. Porque el cínico busca una revalorización de los hábitos, él quiere ‘reacuñar la moneda’, como lo proclamaba Diógenes. **Contra las vanas máscaras, las insignias y los prejuicios, el cínico se monta en una moral mínima, desembarazada del lastre, una ascética que conduce a la libertad y a la ‘virtud’, a contrapelo de las pautas tradicionales**. (GUAL, 1987, p. 14, grifos nossos).*

Para sintetizar, podemos dizer que o cínico clássico foi um sujeito que ia à contramão das regras sociais. Ele era capaz de perceber que as normas criadas serviam para beneficiar a poucos e para submeter a muitos. No discurso intitulado “*El cínico*” – atribuído a Luciano de Samosata (1996) – se representa um debate entre Licino e o Cínico. No diálogo verificamos que o cínico clássico é capaz de enxergar o lado errado das convenções sociais, pois elas invertem o estado natural das coisas.

*Cínico: [...] ¿Y hay que hacer mención de cuánto hacen y sufren los hombres por los asuntos del sexo? Sería muy fácil curar esa pasión si no llevara implícita un afán de lujo. Y para satisfacerla no les basta ya a los hombres la locura y la corrupción sino que **invierten ya el uso de las cosas y utilizan cada una de ellas para algo que no es lo natural**, como si alguien quisiera usar una litera en vez de un carro como si fuera tal.*

*Licino: ¿Y quién hay que obre así?*

*Cínico: Vosotros, los que utilizáis a los hombres como si fueran animales de carga, y les hacéis llevar sobre sus cuellos literas como si fueran carros, y allí arriba os tumbáis en actitud voluptuosa y desde allí lleváis las riendas de los hombres como si fueran burros, al tiempo que les mandáis ir por aquí y no por acá; y os que más actuáis así, sois tenidos por los más dichosos. (LUCIANO, 1996, p. 143, grifos nossos).*

A partir de analogias, o “Cínico” faz uma crítica sobre a configuração da sociedade que, na sua percepção, está errada. A sociedade se configura *contra natura*, pois os homens submetem outros homens com o único propósito de satisfazer necessidades superficiais.

Se marcássemos uma linha temporal e puláramos até os nossos dias, diríamos que o cinismo contemporâneo se configura exatamente como aquilo que criticava o cinismo clássico na Grécia Antiga, quer dizer, o cinismo contemporâneo é visto como a satisfação de necessidade ou a obtenção de benefícios através da submissão dos outros. Aparece então a pergunta: Em que momento o cinismo se transformou em aquilo contra o que lutava? Para responder a essa pergunta é necessário retroceder até o século XVIII e nos centrar no importante papel que teve Friedrich Hegel na reformulação do que devia ser considerado como filosofia. Ele reduz a história da filosofia que nesse momento se alimentava tanto das teorias como das anedotas e da vida dos filósofos, a uma filosofia das ideias e concepções abstratas. Para Hegel

*Sólo las obras cuentan, y cuanto más hayan dejado atrás la firma individual de su creador, más ‘pertenecen al libre pensamiento’ [...]. Quedaron [assim] excluidos de la historia de la filosofía aquellos filósofos que no dejaron tras ellos obras teóricas y que llegaron a formar parte de la tradición sólo en virtud de sus individualidades ejemplares o de sus personalidades específicas [...] de hecho fue la interpretación hegeliana de la historia de la filosofía lo que los desplazó [a los cínicos] al ámbito de las curiosidades al margen de esa historia. (NIEHUES-PRÖBSTING, 2000, p. 432)*

Com a concepção hegeliana da filosofia e a aparição do pensamento iluminista que propunha a máxima “Saber é poder”, o cinismo se viu confinado à exclusão da história da filosofia. Ele foi desprendido do seu caráter de corrente filosófica e tornou-se simplesmente um estilo de vida. Embora o cinismo fosse uma corrente heterodoxa, que desde os seus primórdios ensinava os seus preceitos a partir do exemplo e a prática de um estilo de vida pobre que só procurava a satisfação de necessidades básicas, a partir do século XVIII o cinismo ficou entendido simplesmente como uma atitude perante vida que procurava o benefício próprio, que pretendia obter o poder para submeter aos outros, sem se importar pelas estratégias que deviam ser usadas para alcançar esses benefícios.

No livro *Crítica de la Razón Cínica* (2003) Peter Sloterdijk analisa como o cinismo se tornou uma atitude egoísta. As mudanças sociais no século XIX, a queda das monarquias e a emergência da classe burguesa e a sua obtenção ao poder político foram acontecimentos que contribuíram para que o cinismo passasse ao “outro bando”. Para Sloterdijk (2003) a atitude cínica, irreverente, exibicionista e sem-vergonha que era usada pelos cínicos clássicos e que tinha por objetivo criticar a sociedade ateniense será redefinida pelos cínicos modernos como uma atitude que procura vantagens pessoais valendo-se das regras socialmente estabelecidas para submeter aos outros ou para aceitar a condição de inferior perante o resto da sociedade.

Sob essa lógica, Sloterdijk identifica que na contemporaneidade existem dois tipos de cinismo, o cinismo senhorial e o cinismo resignado.

O cinismo senhorial se desenvolveu, e se desenvolve, nas sociedades contemporâneas, sendo exercido, na maioria dos casos, por aqueles que têm o poder social, econômico e/ou político. Esse tipo de cinismo é praticado por sujeitos marcados pelas ideologias iluministas e pela máxima de que o “saber é poder”, estabelecendo uma supremacia dos cultos e civilizados perante os incultos e incivilizados, criando preconceitos que ainda hoje estão presentes nas nossas sociedades. A vontade de obter um benefício próprio sem se importar pelos outros é também consequência das exigências da sociedade de consumo, produzindo no cínico senhorial uma atitude individualista. Juan Carlos Ubilluz (2010, p. 12) no livro *Nuevos súbditos: cinismo e perversión* assinala que “[la] sociedad de mercado conmina al sujeto a distanciarse de las virtudes colectivas y a hacer valer su derecho de gozar como individuo a expensas de los demás”. Por sua vez, Peter Sloterdijk (2003) define o cinismo senhorial moderno como a falsa consciência do Iluminismo. O cinismo moderno ou contemporâneo é um cinismo que perdeu a capacidade de apresentar as verdades nuas e que substituiu a subversão e irreverência dos cínicos clássicos, pela transgressão das normas com o único objetivo de obter uma vantagem ou um privilégio.

*Desde lo más bajo, es decir, desde la inteligencia urbana y desclasada, y desde lo más alto, es decir, desde las cumbres de la conciencia política, llegan señales al pensamiento formal, señales que dan testimonio de una radical ironización de la ética y de las conveniencias sociales; algo así como si las leyes generales sólo existieran para los tontos.* (SLOTERDIJK, 2003, p. 39)

Visto assim, o que Sloterdijk (2003) está tentando dizer é que o cinismo contemporâneo é um cinismo que perdeu os valores que mobilizaram e motivaram aos cínicos clássicos a se confrontar com as sociedades da sua época.

A nudez não desmascara nada, não é mais um exibicionismo que escandalize porque não está orientada a escandalizar, a atitude cínica moderna está direcionada a mascarar a vontade de obter maiores privilégios, a satisfazer essa necessidade consumista de querer mais do que se tem. O cínico senhorial é um sujeito sem moral, que discrimina e que não segue as normas, mas que simula ser um sujeito que as promulga e promove com o objetivo de oprimir aos desfavorecidos. O filósofo identifica no Estado e nas suas instituições um bom exemplo do que seria o cinismo senhorial, pois eles são “*aparatos de coacción*” (SLOTERDIJK, 2003,

p. 89) que determinam as leis a seguir pela população, mas que na prática só são acatadas pelos “tontos” que não tem acesso ao poder.

Esses tontos que devem obedecer às normas geralmente são os sujeitos menos favorecidos. Eles, diferentemente do cínico senhorial, são cínicos que não têm nenhum tipo de poder nem social nem político. Configurando-se assim, como o segundo tipo de cinismo contemporâneo, o cínico resignado (GUAL, 1987; UBILLUZ, 2010). O cínico resignado se configura como um sujeito condenado a aceitar as regras que impõem os senhores, embora ele saiba que o sistema em que vivem está organizado para satisfazer as necessidades de poucos. Os cínicos resignados são sujeitos que se sabem inferiores, mas se sentem cômodos estando nessa posição, aceitando a sua inferioridade<sup>64</sup>. Ele geralmente é submetido, oprimido e se somete com *resignação* às distorções ideológicas (UBILLUZ, 2010) que são impostas pelo cínico senhorial.

Diante desse cenário em que a subversão dos valores se encontra enfraquecida e muitas vezes logra ser apagada, em que o questionamento do *status quo* não aparece, ou aparece debilmente, faz-se necessária a emergência de sujeitos dispostos a reatualizar a irreverência cínica clássica. Assim entendido, cobra sentido, uma vez mais, a epígrafe de D’Alembert. Nossa época tão acostumada às resignações ou aos cinismos senhoriais precisa de um Diógenes capaz de mostrar o lado errado das regras sociais a sua *contra natureza*, de denunciar os preconceitos e as discriminações, gerando um incômodo no receptor. Desse modo, Sloterdijk propõe a categoria do cínico-quínico, como aquele que, embora se desenvolva na época contemporânea e esteja influenciado pelo cinismo moderno, é capaz de apropriar-se da irreverência e da nudez que caracterizava o discurso cínico, para subverter as regras, revisitando e revitalizando as atitudes dos cínicos clássicos.

---

<sup>64</sup> Na época em que vivemos muitos são os exemplos que podemos colocar para ilustrar o cinismo senhorial e o resignado. A situação do próprio Brasil e o governo transitório atual que aparentou seguir normas constitucionais para demitir e invalidar uma presidência democraticamente eleita é um exemplo de como funciona o cínico senhorial. Por sua vez, a população e a sua passividade seria uma representação do cinismo resignado que, influenciado pelas informações jornalísticas e emissoras televisivas (que também são cínicos senhoriais), aceita a mudança de governo sem maior alvoroço. O cínico resignado acredita que o novo governo luta contra a corrupção, mas se desilude perante as manobras corruptas desse governo. Porém, não reclama, não sai para rua. Aceita a sua condição, sente-se cômodo, o povo sabe que se deve fazer algo contra a corrupção, mas ele não é quem deve fazê-lo, disso se encarregam os políticos ou as Divindades em que acredita.

### 3.2 O olhar cínico-quínico do narrador em “O trabalho sujo dos outros”.

Para entender o quinismo é necessário fazer uma distinção entre as palavras anglo-saxãs *Kynismus* e *Zynismus*. Conforme Carlos García Gual (1987, p. 7), a distinção entre esses dois termos se encontra em que o *Zynismus* “denomina el cinismo en general” e *Kynismus* “indica el ‘cinismo’ histórico, el de la secta helénica que introdujo el nombre en los manuales de filosofía”. Gual observa com muita pertinência que o *kynismus* na época contemporânea está sendo estudado com maior ênfase porque com a queda dos grandes relatos (entre eles o Iluminismo), o homem deve modificar os seus paradigmas. Desse modo o cinismo clássico, marginalizado desde o século XIX, chama a atenção por ser um pensamento menos sistemático e formalizado que o resto de teorias filosóficas, como também interessa porque

[...] *los cínicos nos parecen representativos no sólo de una profunda crisis cultural en un momento histórico bien definido, sino también muy modernos, por su rebeldía ante los valores tradicionales y por su inconformismo radical, en su afán de transgresión de las normas sociales, en su actitud iconoclasta y libertaria. Desde los años sesenta, estamos sensibilizados hacia esas formas subversivas de crítica. Pues no atrae nuestra reflexión y admiración la escasa teoría abstracta del cinismo, ruda y bastante elemental, sino más bien la actitud personal histórica de los cínicos, su actuación de rechazo y provocación, su empeño en alterar el común sistema de valores, de «invalidar la moneda de curso legal», como reza su famoso lema.* (GUAL, 2000, p. 2, grifos nossos).

Assim entendido, o “quinismo” (termo usado por Sloterdijk) seria uma atualização do *Kynismus* que traz à contemporaneidade alguns dos axiomas que fundamentaram as atitudes e a retórica cínica helenística. O cínico-quínico é um sujeito que vai revalorizar o impulso quínico clássico com o objetivo de “invalidar a moeda”, com a finalidade de criticar as convenções sociais em uma época em que a simulação e a resignação são o pão nosso de cada dia. Analisaremos nas próximas páginas quais são as estratégias quínicas que o narrador de “O trabalho sujo dos outros” atualiza e como elas ajudam a confrontar ao leitor com uma realidade que não está disposto a enxergar. Perceberemos como configura a sua crítica à sociedade e como ele entende e representa a relação entre os cínicos senhoriais e os cínicos resignados dentro da novela, com o objetivo de desmascarar preconceitos que são utilizados para denegrir e submeter aos sujeitos menos favorecidos.

Começamos essa análise anotando o aspecto que vincula mais estreitamente o narrador de “O trabalho sujo dos outros” com a ideia de hiper-simulação proposta no segundo capítulo. Sloterdijk (2003, p. 30) postula que um dos aspectos que o cínico-quínico retoma do cinismo é a capacidade de sair com as verdades nuas com o objetivo de mostrar essas verdades de modo tão cru ou nu que acabam tornando-se irreais. O filósofo propõe que o cínico-quínico atreve-se

*[...] a salir con las verdades desnudas, verdades que en la manera como se exponen encierran algo de irreal.*

*Allí donde los encubrimientos son constitutivos de una cultura; allí donde la vida en sociedad está sometida a una coacción de mentira, en la expresión real de la verdad aparece un momento agresivo, un desnudamiento que no es bienvenido.* (SLOTERDIJK, 2003, p. 30, grifos nossos).

Esse “*algo de irreal*” não é mais do que a impudência dos atos realizados pelos cínicos-quínicos. O fato de apresentar as verdades nuas acaba por incomodar, por não ser bem-vindas por parte do receptor. E não são bem-vindas simplesmente pela crueza com que são desvendadas, também não são bem-vindas porque o homem contemporâneo está acostumado aos simulacros que a mídia e a sociedade de consumo colocam diante dos seus olhos. É por esse conflito entre as representações simulacrais e as representações cruas que a representação da cidade em “O trabalho sujo dos outros” excede os simulacros socialmente aceitos, razão pela qual se torna irreal. Contudo, é nessa irrealidade que o cínico consegue que o interlocutor possa perceber o lado errado do seu tempo.

Visto desse modo, devemos retomar as citações que abriram a Introdução da dissertação. Referimo-nos as reflexões de Isabel Mallet e Beatriz Resende. Nelas se enfatiza que as novelas criam um incômodo que deixa nos leitores “cheiros de que não nos desvencilhamos nem mesmo depois de fechado o livro” (RESENDE, 2010). Acreditamos que esses cheiros são atribuídos à narração de “O trabalho sujo dos outros”, pois nessa novela o narrador está constantemente descrevendo situações, cheiros e sensações que pretendem interpelar ao leitor, que têm a intenção tirar ele da sua zona de conforto e confrontá-lo a uma realidade que deve ser vista pelo menos na ficção.

Assim, o narrador retoma os princípios que guiaram a atitude cínica de Diógenes como o representante da sem-vergonhice cínica. Lembremos como os atos impudicos do “Cão” causavam repulsão e nojo nos cidadãos que se encontravam perto dele cada vez que exibia as necessidades naturais do seu corpo. Como comenta Juliano (1982, p. 130) no Discurso

“*Contra los cínicos incultos*”, Diógenes era aplaudido por poucos, mas em contraposição “*cien mil sintieron dolores de estómago por la náusea y el asco y perdieron el apetito hasta que sus servidores los restablecieron con olores, perfumes y golosinas*”. Do mesmo modo acontece com o leitor de “O trabalho sujo dos outros”, a descrição dos espaços invadidos por ratos, urubus, cachorros vira-lata, moradores de rua, misturado com o cheiro de lixo que o caminhão deixa ao longo do seu percurso, com os cheiros da fumaça densa produto da queima do lixo cria o efeito de que eles não desaparecem da nossa mente nem depois de terminado o livro.

É justamente esse impacto provocado no leitor – assinalado por Resende –o que Sloterdik (2003) denomina como impulso quínico que comanda as atitudes dos novos cínicos-quínicos, grupo ao que pertence o narrador na novela. O impulso quínico é aquele que cria um discurso que se assemelha como uma representação “naturalista” das coisas, porém o naturalismo está impregnado de irreverência e crueza. Na história apresentada em “O trabalho sujo dos outros” o relato dos estragos da greve podem ser entendidos como naturalistas, porém, a falta de pudor e mesura por parte do narrador ao nomear as coisas, sem ornatos, metáforas ou palavras delicadas, acaba transformando à narrativa em um discurso que beira no irreal, emparentando-se desse modo com a hiper-simulação baudrillardiana da que falamos no item 2.2 do segundo capítulo da dissertação.

O narrador de “O trabalho sujo dos outros” se vale das estratégias cínico-quínicas para criar situações hiper-simuladas, já não pelo viés da ironia e hiperbolização da violência, e sim pela representação nua do universo do baixo, de elementos naturais e escatológicos que formam parte de todo ser humano. Em várias passagens podemos observar a hiper-simulação do universo representado, porém um exemplo interessante disso é a descrição caótica da cidade depois de iniciada a greve dos lixeiros.

Dias se passaram. Alguns mais sujos e azedos que outros. Eram quente, da espécie que faz o sol estalar. As nuvens que se formavam eram negras. O aglutinamento de abutres: o céu era deles. E lá de cima, em grupos, pareciam montar cerco à cidade. Os aeroportos estavam em alerta. Em decolagens e aterrisagens, havia a iminência de um acidente ao se chocar com um desses abutres. Caso entrassem na turbina de um avião, a probabilidade de queda seria grande.

No asfalto, o lixo amontoava-se, principalmente nas praças, esquinas e calçadas. Algumas ruas estavam interditadas. O lixo havia coberto o asfalto. Ratos multiplicavam-se e atacavam pessoas à luz do dia. Os hospitais estavam lotados. Casos de doenças infectocontagiosas eram diários. Parte do sistema elétrico de algumas ruas foi prejudicado por roedores. Estavam

famintos. Estavam no meio do lixo. E mesmo assim, com tanta comida imunda, não saciavam seus apetites. Os ratos queriam o caos (MAIA, 2009, p. 138-139, grifos nossos)

Na citação, o narrador descreve um ambiente não só caótico, ele é quase apocalíptico, e que tem como protagonistas o lixo que se acumula por falta de coleta, os ratos que se reproduzem descontroladamente, e os urubus que são os donos do céu. Destaca-se que, diferentemente da novela anterior, aqui não há presença de ironia na descrição, o narrador retrata a realidade de uma cidade subsumida na desordem e no lixo. Certamente a descrição pode resultar absurda, especialmente quando se fala dos urubus e os perigos que existem de causarem um acidente aéreo. Mas, esse absurdo não funciona como acionador do riso, pelo contrário ele funciona como uma estratégia para manter o tom cinza que vai colorir a cidade durante a greve e para dar maior visibilidade e importância (dentro e fora da narrativa) aos lixeiros.

Dizemos que dentro (nível da história) e fora (nível do discurso) da narrativa por duas razões: Em primeiro lugar, no nível da história ou da trama, a descrição caótica da cidade serve para que o governo e os habitantes da cidade percebam a importância do trabalho dos lixeiros e que as suas demandas sejam atendidas. No nível do discurso, tal descrição faz com que o leitor recrie um mundo caótico e perceba, como se fosse um jogo de espelhos ou projeções, a importância que têm os lixeiros, seja na narrativa seja na sua realidade concreta. Confrontar o leitor com uma narrativa menos ironizada e mais séria, quer dizer, mais comprometida com a trama permite ao narrador configurar-se como um ser que propõe uma crítica da cidade representada como se fosse a sociedade real.

Outra passagem igual de significativa é a descrição das regiões periféricas da cidade, elas não são prejudicadas pela greve, pois sempre tiveram que se desfazer dos seus desperdícios e conviver com os detritos dos outros. No Capítulo 5 Erasmo Wagner e o seu primo Edivardes estão transitando as zonas rurais da cidade. Apresenta-se aqui a forma como esses lugares não são prejudicados pela greve com a mesma intensidade que as regiões metropolitanas.

[...] A coleta de lixo por essas bandas sempre fora irregular. **É uma região esquecida.** Um trajeto feito somente por miseráveis. É como varrer a sujeira para debaixo do tapete. E é debaixo do tapete que moram esses homens. Os moradores não sentiram o efeito da greve. **Estão** acostumados a livrar-se dos próprios dejetos, a viver ao lado de valas negras, fossas abertas, pedreiras clandestinas, desmanche de automóveis. Estão acostumados aos restos.

E em condições como essas, nunca antes vivenciadas, existem os que se valem para ajuntar alguns trocados. Carroceiros transitam na região, arrastando no lombo lixos recolhidos nas casas de moradores pelo custo de cinquenta centavos. **Muitos pagam pelo conforto de não precisar carregar o lixo até os pontos de queimada.** (MAIA, 2009, p. 138-139, grifos nossos).

Percebemos, outra vez, a relação cínica do poder e da satisfação de necessidades supérfluas, que se estabelece na sociedade, inclusive dentro das regiões menos favorecidas. Aqueles que têm dinheiro podem obter um benefício, que se traduz no conforto de não precisar carregar o lixo; enquanto outros aceitam e se predispõem a ser submetidos, a ser uma espécie de asno que carrega no lombo os desperdícios dos outros. Essa imagem trazida pelo narrador faz lembrar o diálogo entre o Cínico e Licino, em que o primeiro denuncia os males sociais e a forma antinatural como está constituída a sociedade. “*Vosotros [argumenta o Cínico] utilizáis a los hombres como si fueran animales de carga, y les hacéis llevar sobre sus cuellos literas como si fueran carros, y allí arriba os tumbáis en actitud voluptuosa y desde allí lleváis las riendas de los hombres como si fueran burros.* (LUCIANO, 1996, p. 143). De forma análoga, os homens contemporâneos, melhor dizendo, os cínicos contemporâneos também utilizam outros homens como se fossem animais, demonstrando que essa não é uma atitude exclusiva do cínico senhorial, embora seja ele quem mais use esse tipo estratégias para submeter aos outros. O povo também a utiliza, ainda que como uma imitação aos cínicos senhoriais. A sociedade contemporânea é cínica porque de uma maneira ou de outra pretende sempre obter um benefício, uma vantagem, um privilégio que permita viver com conforto. Assistimos tanto nessa passagem como ao longo da novela, à presença de relações interpessoais em que subordinar e submeter-se são a base constitutiva da interação humana. Uma espécie de “*pie sobre el cuello*” do outro – para usar um verso de Carlos Germán Belli – em que o pé seria a metáfora do poder do dinheiro que submete e oprime o pescoço de outrem, negando a possibilidade de olhar os sujeitos submetidos como semelhantes.

Ao longo da novela percebemos passagens em que a representação da cidade é realçada como um espaço hostil, em que todos são vítimas de um sistema social que propicia a individualidade e o egoísmo, uma sociedade que está regida por *ideologias distorcidas*. É justamente nessa distorção que o discurso cínico-quínico se centra, é nesse tipo de passagens em que observamos a crítica que realiza o narrador. Uma situação que demonstra essa atitude crítica por parte do narrador é identificável nas últimas páginas do capítulo 2 em que se conta um episódio triste. Erasmo Wagner, Valtair e Jeremias encontram-se coletando o lixo pela

noite. Em um determinado momento, Erasmo percebe que um homem deixa um grande saco plástico preto na calçada ao lado de uma árvore. A cena se desenvolve da seguinte forma

No final da rua, vê um rapaz deixar um grande saco preto na calçada, ao lado de uma árvore, e sair andando apressado. Erasmo Wagner percebe o rastro de trevas. Seu coração acelera. Isto é um mau sinal. Ele começa a se distanciar de seus companheiros. O sujeito que abandonou o saco preto ainda não virou a esquina. Erasmo Wagner apressa seus passos em direção ao saco jogado no chão. Ele conhece o conteúdo de alguns sacos só pelo cheiro, formato e peso.

Rasga o saco com o seu canivete. O garoto ainda dá um suspiro quando sente a brisa da noite. Seu peito foi aberto e costurado grosseiramente com fio de náilon preto. Está todo roxo. E pelo conteúdo do saco de lixo em que o garoto se transformou, Erasmo Wagner percebe que faltam alguns órgãos dentro dele. Está oco. E morre de olhos arregalados, pouco antes de tentar dizer alguma coisa. (MAIA, 2009, p. 111-112)

Embora a situação apresentada possa ser entendida como possível, pois o tráfego de órgãos é uma prática que acontece na sociedade contemporânea, é a falta de escrúpulos e sensibilidade do homem que deixou o garoto na calçada, como se fosse lixo, o que se destaca da situação. Realmente, o sujeito que deixa o menino moribundo é um cínico, no sentido moderno da palavra, é um sujeito que não se importou com a vida de outro ser humano porque para ele não importam os meios que utilize para ganhar dinheiro, só importa obter esse dinheiro, só interessa o benefício próprio. O outro, o menino, não interessa como também não interessa que ele seja recolhido pelos lixeiros ou comido pelos ratos, urubus ou cachorros vira-latas. Para o homem, o menino cumpriu a sua função, “entregou” o único de valioso que tinha, os seus órgãos, depois disso ele não é mais do que lixo que deve ser jogado fora.

Assim como a atitude cínica que se observa no homem que deixa o menino no saco. A indiferença de Jeremias, o lixeiro manco que precisa trabalhar o dobro para não ser despedido, também demonstra a impossibilidade de olhar para o outro como semelhante. Embora Jeremias não seja igual que o homem que deixou o saco, ele também está influenciado, primeiro como vítima e depois como executor, pelos egoísmos que se desenvolvem na cidade.

[...] O motorista do caminhão aciona a polícia. Jeremias, o maneta, espia o conteúdo do saco e diz:

– Precisamos continuar. Tem muito lixo para recolher esta noite.

– Mas ele está morto – diz Valtair

– **Eu sei. Ele não precisa da gente. O lixo é que precisa.**

Ao dizer isto, Jeremias aumenta o volume do radinho de pilha e volta a recolher o lixo. Erasmo Wagner suspende Valtair pelo braço e o faz caminhar ao seu lado.

– Era só um menino, Erasmo, só um menino. (MAIA, 2009, p. 113, grifos nossos)

O egoísmo de Jeremias, a falta de sentimentos e a nula identificação com a vítima do tráfico de órgãos se contrasta com o posicionamento sensível de Valtair. Jeremias também não se importa com o menino, não se sente aflito pelo que aconteceu. A frieza da sua fala demonstra que a cidade impõe nele a necessidade de se importar com ele próprio e com o trabalho que realiza, a sua deficiência física deve ser compensada com muito trabalho. O narrador deixa em claro a condição inferior de Jeremias ao descrever o trabalho dele, “Seu trabalho rende por dois, precisa mostrar-se merecedor de recolher lixo mesmo com apenas uma mão” (MAIA, 2009, p. 110). O seu único objetivo é continuar a coleta, porque ele – na sua condição inferior – não pode deixar de trabalhar, pois corre o risco de ser despedido. O lixo, o seu trabalho, precisam dele, um menino oco e morto não, por isso é melhor não fazer nada e continuar com a sua vida e o seu trabalho.

A forma como Jeremias olha – ou não olha – o menino morto, o fato de não se importar por ele, é uma atitude que se mostra com maior ou menos intensidade nos encontros entre os lixeiros e o resto da cidade. Mas, voltando à passagem do menino morto, precisamos ver que aqui, novamente a figura do narrador se destaca como aquele que critica a cidade e a entende como um espaço hostil. O narrador não se conforma com apresentar as personagens cínicas como sujeitos indiferentes às desgraças alheias, com apresentar as visões distorcidas e egoístas que imperam nas sociedades contemporâneas, ele também realiza uma crítica sobre a cidade a partir da cena descrita. A cidade é um espaço selvagem em que a lei do mais forte é a única que conta, mas que ao mesmo tempo acaba transformando ao ser humano em lixo aos olhos dos outros.

Esta cidade atinge a todos: aos meninos, às mulheres, aos órfãos, aos velhos. Esta cidade não faz acepção. Tudo se transforma em lixo. Os restos de comida, o colchão velho, a geladeira quebrada e um menino morto. Nesta cidade tenta-se disfarçar afastando para os cantos o que não é bonito de se olhar. Recolhendo miseráveis e lançando-os às margens imundas bem distantes. (MAIA, 2009, p. 113).

A reflexão do narrador permite ao leitor pensar nas situações que se apresentam na novela, em que qualquer um se transforma em lixo quando deixa de ter algum tipo de valor. O menino virou lixo depois de que os homens extraíssem os órgãos que precisavam. Jeremias também é inservível aos olhos dos outros, motivo pelo qual deve trabalhar o dobro na coleta de lixo e demonstrar que pelo menos merece trabalhar nisso. A cidade é um espaço cruel que pretende eliminar os sujeitos que não são úteis, quer joga para os cantos aqueles sujeitos e aquelas situações que lhe incomodam para que não sejam vistas pelo resto da sociedade. Para que os

cantos e as margens continuem sendo esquecidas e as situações incômodas continuem por baixo do tapete almejando que ele nunca seja levantado.

Mas, na novela, o tapete se levanta, e a greve é o condicionante para que isso aconteça. A paralização dos lixeiros é o *leitmotiv* para que sejam enxergadas com maior nitidez as distorções sociais, que são apresentadas ao leitor. O objetivo é que ele identifique o lado errado das convenções e questione o *status quo* que configura a sociedade contemporânea e, também, avalie como é a sua relação com o outro. O narrador representa os confrontos que se estabelecem entre os dois tipos de cínicos que habitam na contemporaneidade. Os exemplos em que mais nitidamente se vê o confronto entre eles se estabelece na relação representada entre o governo e a mídia (representantes do cinismo senhorial) e a classe trabalhadora dos coletores de lixo (os cínicos resignados). A greve inicia pelo inconformismo dos trabalhadores, pela urgência que têm de melhorar as condições de trabalho e de vida, da necessidade de que o governo promulgue algumas medidas para reduzir os riscos que a coleta de lixo de rua implica. Todas essas condições fazem com que os trabalhadores acordem da sua passividade e lutem pela melhora nas condições de trabalho.

[...] Edivardes inquieta-se com algo que ouve no rádio. Levanta-se para sintonizá-lo melhor. Ajeita a antena [...]. A greve dos lixeiros acaba de começar. Os motoristas pararam há uma hora. Os coletores, por sua vez, também. É comum pararem à meia-noite, porém pararam no meio do dia. Voltaram para os depósitos com os caminhões e foram para casa. Ninguém recolhe o lixo ou varre as ruas. Decidiram que não retornam até que sejam ouvidos. Sabem que se voltarem em poucas horas ou dias, não causarão o efeito que esperam. **Pretendem fazer o que ainda não tiveram coragem. Reivindicam melhorias para a realização do trabalho.** Precisam de assistência médica. Precisam de filtro solar, os casos de câncer de pele aumentaram. Precisam de lugares para viajar no caminhão, na última semana três coletores caíram do caminhão: um está morto, outro ficará paralítico e o mais sortudo fraturou o fêmur e a bacia. (MAIA, 2009, p. 126-127, grifos nossos).

Os lixeiros, como muitas outras lutas das minorias, têm a intenção de acabar com a passividade que outrora os caracterizara e com a pouca ou nula atenção que as autoridades lhes prestavam. Eles são invadidos pelo impulso quínico para lutar por estabelecer um equilíbrio entre o trabalho realizado e a remuneração justa por ele. Inicialmente a greve se gesta sob esses parâmetros. Os lixeiros juntam coragem para mostrar as paupérrimas condições em que trabalham e exigir uma melhora, para o bem-estar deles e da cidade. Mas, os cínicos senhoriais, aqueles que ostentam o poder, não estão dispostos a escutá-los, a considerar como prioritárias as suas demandas. Porque os cínicos senhoriais só desejam o

benefício próprio sem se importar em que pescoço deve colocar o pé. E aqui, novamente o narrador apresenta os contrastes entre essas duas forças que, no momento da greve, estão em conflito.

Todas as greves deflagradas aborrecem a população e o estado. Querem que voltem imediatamente. Querem ficar livre de seus restos e sobras. Querem que recolham os seus lixos e os levem para longe. Tudo isso por um salário miserável. Tudo isso em condições deploráveis. Eles desconhecem as doenças, os riscos e os descasos de que recolhe seus lixos (MAIA, 2009, p. 127).

O narrador apresenta o cínico senhorial como parte das instituições governamentais e sob a forma de grupos melhor posicionados na escala social. O cínico senhorial pensa e atua a partir do egoísmo e de uma visão que remete às falsas ideologias iluministas que prevalecem no nosso tempo. Ele é um sujeito sem moral, discriminador, um sujeito que promulga leis que só os tontos obedecem com o único objetivo de satisfazer – ou satisfaçam – as suas necessidades, porém esse objetivo não pode ser apresentado abertamente, ele deve estar camuflado, o cínico senhorial é um sujeito que, se apresenta como promotor das normas, mas que por baixo ele nunca as cumpre.

Se os lixeiros têm o direito de reclamar por melhoras no trabalho, o Estado tem o poder de oprimi-los e tentar persuadi-los a seguir com o trabalho sem se importar pelas condições laborais. O petição dos trabalhadores sobre novas e melhores condições salariais inicialmente não são atendidas pelo Estado. O narrador mostra a atitude intransigente do governo na seguinte citação: “O governo está irredutível com o aumento que pedem e os lixeiros estão irredutíveis em suas convicções: deixarão que a peste e a pestilência tomem conta de cada canto da cidade. Que o estado recolha o próprio lixo” (MAIA, 2009, p. 127). O confronto entre a classe trabalhadora e o Estado vai se agudizar durante os dias precedentes, assim como se agudiza a quantidade de lixo e doenças que se multiplicam dentro da cidade. O governo e sua intransigência demonstram que ele não se interessa pelos lixeiros, pois eles não importam como pessoas, eles só importam como recolhedores de lixo, esquecendo-se da condição humana deles.

O estado desconhece ou simula desconhecer os problemas que a coleta de lixo implica. O estado não é capaz de se colocar na posição do outro, ele não consegue entender a importância desse petição e ainda menos logra entender os riscos do trabalho, por isso a sua atitude é de indiferença. O governo é a representação do cínico senhorial apresentado por

Sloterdijk não só por essa atitude de indiferença, ele também é cínico senhorial porque se vale de tretas ou artifícios para obter o seu cometido. Como assinala Sloterdijk (2003, p. 189) “*el señor cínico alza ligeramente la máscara, sonrío a su débil contrincante y le oprime*”. O narrador comenta que “o presidente da República fez um apelo na TV” (MAIA, 2009, p.146). O governo faz acreditar aos lixeiros que eles têm o controle, que até o presidente da República se manifestou, que o estado está já está disposto a ceder nas exigências da classe trabalhadora, mas essa é uma atitude cínica, entendida como falsa, porque mascara as verdadeiras intenções do governo. É a máscara do Estado que sorri por baixo dela ao adversário fraco (os lixeiros) e que ao finalizar a greve será quem terá maiores benefícios em comparação com os lixeiros.

O cínico senhorial ilude o contendor usando a falsa seguridade e logo recupera a sua liderança com maiores benefícios para ele e maior trabalho para o adversário. Quando a greve acaba, os menos beneficiados são os lixeiros, embora as suas exigências foram escutadas, o cumprimento delas é parcial. Porém isso não interessa, porque o governo e a cidade têm quem recolha o lixo novamente. Os benefícios alcançados pela classe trabalhadora são mínimos perante os benefícios que a cidade e o Estado recuperaram. O governo estabeleceu que os latões não fossem usados, porém ninguém obedece a norma e o Estado não se importa com que ela seja cumprida.

Vatair, o trabalhador novato, rola um latão em direção ao caminhão e Erasmo Wagner o ajuda a virar o conteúdo para dentro do compactador de lixo. O impacto da greve provocou alguns ajustes em seus salários e no adicional de insalubridade. Mas ainda era pouco, e os riscos, muitos. A maioria não estava satisfeita, porém, **todos os outros que não recolham lixo pela cidade estavam muito satisfeitos.**

– Eles não tinham proibido esses latões? – pergunta Valtair.

– Tinham – responde Erasmo Wagner.

– Latão acaba com a coluna. Sinto muita dor quando suspendo um desses – justifica Valtair (MAIA, 2009, p. 156).

Assim é como o cinismo senhorial funciona, ele impõe as normas, mas não as acata nem faz acatá-las, porque sabe que elas existem para que sejam cumpridas pelos súbditos sem poder. Os senhores cínicos podem não fazê-lo e não serão punidos.

Os esforços da classe trabalhadora por melhorar as suas condições laborais. A coragem que tiveram ao deixar a cidade sem o serviço de coleção de lixo não se viu compensada nos resultados finais da greve. Os lixeiros obtiveram poucos ou mínimos benefícios, a maioria dos trabalhadores está insatisfeita, porém não tem mais remédio que aceitar os termos para a finalização da greve e voltar a trabalhar, outra vez com resignação,

pois o *status quo* das coisas continua igual que antes. E é aqui que a figura de Erasmo Wagner cobra relevância. Ele também é um cínico resignado, um sujeito produto das condições desfavoráveis do sistema, que vai acompanhar e validar, na condição de marginalizado, as críticas que o narrador faz a sociedade.

Lembremos que o cínico clássico geralmente ensinava com o exemplo, ele era um sujeito que mais do que ensinar preceitos abstratos praticava na sua vida diária atitudes irreverentes, exibicionistas e transgressoras como a melhor ferramenta para criticar a sociedade. Mas, na estrutura da novela essa transgressão a partir do exemplo não é possível por duas razões. Em primeiro lugar, não é possível pela necessidade que tem o narrador de mostrar-se como um sujeito objetivo que aparenta funcionar como uma câmera ou como testemunha e relator das situações sociais que acontecem dentro da novela. Ele não é um narrador onisciente como os narradores do século XIX, também não pode ser um narrador-personagem porque essa condição particularizaria e parcializaria a sua visão da sociedade. O segundo motivo responde ao caráter cínico que faz parte da sua essência. Como pode verificar-se no título do presente capítulo, aqui se aborda o olhar *cínico-quinico* do narrador. Embora o quinismo tenha uma presença maior na narrativa, o aspecto cínico, entendido como cinismo moderno, também está presente. O narrador também é um cínico que engana ao seu leitor. Ele apresenta uma realidade social como se fosse uma câmera filmadora, ou como o acompanhante de Erasmo Wagner. Em várias passagens o narrador mistura as suas críticas com possíveis pensamentos da personagem, deixando ao leitor na dúvida, sem poder distinguir se quem está refletindo é ele ou é a personagem<sup>65</sup>. Revisemos uma das várias passagens que servem como exemplo para entender a atitude cínica, como aquele que mascara a sua crítica a sociedade como se fosse da personagem, pois ela, como vítima de processos discriminatórios, valida a realidade e as críticas do narrador.

Erasmo Wagner pensa um pouco e suspira certa nostalgia. A realidade de seu trabalho é desprezível. O adicional de insalubridade que recebe por trabalhar em atividade de alto risco é vergonhoso. Mas para sujeitos como ele só resta arriscar a vida para mantê-la. Às vezes um colega cai do caminhão, é atropelado, infecta-se com doença contagiosa, amputa um braço ou uma mão no compactador de lixo, ganha uma hérnia de disco devido ao peso que carrega, torna-se um inválido, é afastado do trabalho e esquecido como o lixo que é recolhido nas calçadas e depositado nos aterros sanitários. **Não importa sua cor, seu cheiro, seu paladar. Não importa o que pensa, deseja, planeja ou sinta. O que importa é que recolha lixo, leve-o para**

---

<sup>65</sup> Esse aspecto foi estudado no item 1.3.2 do Capítulo I da presente dissertação.

**bem longe e desapareça junto com ele** (MAIA, 2009, p. 103, grifos nossos).

A estratégia do tempo simultâneo usada pelo narrador faz com que não se perceba facilmente se a reflexão é feita por ele ou pela personagem. Essa simultaneidade cria o efeito de ser Erasmo quem pensa na sua realidade e nos acidentes que sofrem os lixeiros, que é o próprio lixeiro aquele que vivencia e testemunha os problemas desse trabalho, criando uma maior repercussão no leitor.

Essa seria, segundo a nossa perspectiva, uma das marcas do cinismo contemporâneo que o narrador apresenta, ele não é completamente cínico porque ele recupera e revitaliza o impulso quínico que pretende desvendar o lado negativo das relações interpessoais entre os marginalizados e a cidade, retomando assim a irreverência do *Kynismus*. Também não podemos considerá-lo como um narrador completamente quínico, já que as condições histórico-sociais não permitem a aparição de um Diógenes igual ao da época helenística. Assim, o narrador é um cínico que engana ao leitor, que lhe faz acreditar num universo aparentemente “real”, porém ele está apresentando um universo hiper-real, exagerado, com o objetivo de que o leitor observe e questione a realidade na qual está circunscrito.

Assim, Erasmo Wagner se configura na personagem a quem o narrador escolhe acompanhar no percurso pelo mundo ou submundo dos detritos. Erasmo Wagner como a personagem central do relato é quem transita pela cidade e pelas periferias, ele é quem sofre na sua condição de marginalizado os preconceitos da sociedade, e o narrador registra esses momentos e os comunica na sua narrativa ao leitor. Assim, uma das primeiras questões que chamam a atenção é a atitude de Erasmo Wagner frente aos outros, aos semelhantes e aos “superiores”. Ele, assim como o resto da sociedade, tem valores distorcidos, mas esses valores não são produtos da aceitação das ideologias que a sociedade impõe, elas são uma consequência do olhar segregante das elites sociais. Erasmo sabe quanto seu trabalho causa repulsa e rejeição em alguns cidadãos (especialmente em aqueles que moram nas zonas de classe meia e alta), sabe que

[...] ele é um lixo para muitas pessoas, até para ratos e urubus que insistem em atacá-lo. Mas não liga, esses agem por instinto. Sentem seu cheiro podre e avançam. Os outros, seus semelhantes, não avançam, eles recuam para longe. Como fazem com os detritos que jogam pra fora de casa, os restos contaminados. **O seu cheiro afasta as pessoas** para bem longe. Sua vida não é um lixo. Sua vida é muito lixo. Seu olfato está impregnado com o aroma do podre. Seu cheiro é azedo; suas unhas, imundas; e sua barba

crespa e falhada é suja. Ninguém gosta muito de Erasmo Wagner. Dão meia-volta quando está trabalhando e ele prefere assim. prefere os urubus, os ratos e a imundície, porque isso ele conhece. Isso o sustenta. **As pessoas em geral lhe dão náusea e vontade de vomitar**” (MAIA, 2009, p. 92, grifos nossos).

A passagem mostra como os valores dentro da trama são invertidos, como são *antinaturais*. As pessoas discriminam Erasmo Wagner pelo cheiro, pelo seu aspecto sujo e pelo trabalho que realiza. Ele na sua função de lixeiro é discriminado por todas as considerações expostas na citação. Mas, ele como vítima, não fica lamentando-se por não ser aceito socialmente. Erasmo decide agir do mesmo modo que o resto da cidade age quando tem ele por perto. O lixeiro também vai distorcer os valores para demonstrar que se a sociedade o rejeita, ele também rejeita à sociedade, que ele sente a mesma repulsa, náusea e vontade de vomitar que as pessoas experimentam quando ele está perto. O narrador, valendo-se dos contrastes entre as duas forças representadas uma dominante e a outra submetida, inverte a repulsa que um lixeiro causa, para mostrar o errado desse preconceito, pois, sem eles o cidadão comum não saberia como desfazer-se do próprio do lixo que produzem e que fica evidente quando a greve inicia.

Outro traço que vai caracterizar Erasmo Wagner é o egoísmo que usa como medida de proteção. Sabemos que a discriminação da personagem aparece não só pela sua condição de lixeiro e subordinado, ela também está presente porque o homem esteve preso por matar o velho Mendes na sua juventude. Nas lembranças, trazidas pelo narrador, observamos como o Mendes abusava do poder que tinha a causa do dinheiro e das propriedades que possuía. O narrador comenta o seguinte

[...] Quando Alandelon era muito pequeno, **seus pais foram mortos pelo velho Mendes**, o sujeito mais abastado do local, era dono da única banca de jornal, um restaurante de beira de estrada localizado numa parada de caminhões a cinco quilômetros dali, barracas na feira e um depósito de gás. Os pais de Erasmo Wagner trabalhavam para o velho. A mãe cozinhava no restaurante e o pai empilhava botijões no depósito de gás. O velho Mendes [...] gostava de crianças. [...] Currava crianças com lágrimas nos olhos com ainda mais devoção. Alandelon era muito pequeno. Comia um pedaço de doce de amendoim quando o velho lhe chupava atrás de uma pilha de velhos botijões de gás guardados no fundo do seu quintal. Seus pais chegaram no momento em que lambia os lábios de satisfação. Alandelon adora doce de amendoim. Nunca se lembrou de nada. O pai ameaçou ir à polícia. **O velho Mendes os ameaçou de morte. E cumpriu** (MAIA, 2009, p. 120-121, grifos nossos).

O trecho transcrito mostra como o velho Mendes era um sujeito que tinha poder econômico que por isso, podia cometer delitos sem ser punido. Ele estuprava crianças e

assassinou os pais de Erasmo e Alandelon, mas não recebeu nenhum castigo. Ele era um cínico senhorial que se apresentava como um homem de negócios, mas que na sua perversão gostava de abusar de crianças. A polícia nunca apressou o homem, ele depois de matar os pais de Erasmo, continuou sua vida como se nada tivesse acontecido. Só muitos anos depois, Erasmo Wagner cobra vingança por ter assassinado os pais e ter estuprado o irmão caçula.

Quando Erasmo Wagner estava com idade e força suficientes, cravou uma lasca de ferro pontiaguda no pescoço do velho. O velho Mendes havia acabado de acordar. O velho Mendes havia acabado de acordar e foi receber o rapaz da padaria que trazia uma encomenda de leite, pão, bolo de laranja e torradas. Só deu tempo de dar duas passadas para trás. Caiu de joelhos com a lasca enferrujada atravessada no pescoço. Enquanto morria, Erasmo Wagner permaneceu olhando bem fundo em seus olhos. E soube que o velho entendeu o motivo de sua morte.

Foi preso, deixou a barba crescer e cumpriu a pena. Erasmo Wagner é visto como um cretino. Um brutamontes. Um desalmado. Além disso, ele é também um barbudo. Um barbudo cretino para a maioria das pessoas. E um mártir para os que conhecem a sua história (MAIA, 2009, p. 121).

Erasmo Wagner, ao perceber as distorções das normas e leis, pois o velho Mendes nunca foi preso por ter matado os seus pais, nem menos por estuprar crianças, decide matar o velho e assim ajustiçar o homem pelos crimes que cometeu, pagando todos eles com a sua vida. Assim, Erasmo, no presente da narrativa é um sujeito duplamente marginalizado, não basta ser marginalizado pelo trabalho que realiza, ele também é marginalizado pelo seu passado. Para alguns, como o narrador relata, é um cretino, um homem sem alma, como um bruto que é capaz de matar um homem, ele é um incivilizado. Rejeitado por seu passado e pelo seu presente, o egoísmo é um mecanismo de defesa e de sobrevivência para a personagem.

O egoísmo do homem vê se refletido em diversas passagens. A mais notória possivelmente esteja refletida na sua falta de interesse e compromisso com a classe trabalhadora durante a greve dos lixeiros. Erasmo Wagner não participa nem demonstra concordar com o pedido dos demais lixeiros. Ele “está do lado da maioria. Não se importa. Se continuar por longos dias ou se terminar dentro de algumas horas, não fará diferença” (MAIA, 2009, p. 130). Ele o único que deseja é recolher o lixo que cada dia vai se acumular mais e mais nas ruas e que depois de levantada a greve, deverá recolher.

Erasmo Wagner sente o peso da extensão da greve. Sente o peso das toneladas extras acumuladas como fardos que será obrigado a carregar. Ouviu dizer que ocorreram algumas brigas, que mais pessoas adoeceram, que ratos se proliferaram [...]. Para Erasmo **nada disso tem importância**. O que importa para ele é ver a cidade limpa novamente, ter sua rotina por caminhos já conhecidos (MAIA, 2009, p. 130, grifos nossos).

Fica claro que Erasmo Wagner é um sujeito egoísta se importa por ele, pelo irmão, o primo e a tia que o criou. O resto da cidade, os outros cidadãos não são importantes para ele, assim como ele não é importante para o resto da cidade. Erasmo é um cínico resignado porque ele só deseja continuar com a sua rotina, continuar a ser o subordinado desprezado pela sua condição de lixeiro, mas feliz de ganhar o dinheiro produto do seu trabalho.

E é aqui que Erasmo se afasta dos cínicos modernos que utilizam o poder para submeter aos demais. Erasmo Wagner não deseja os benefícios que o dinheiro pode lhe oferecer. Ao longo da novela não encontramos passagens nem anedotas em que Erasmo Wagner utilize a sua condição de mais forte para submeter aos outros ou para se beneficiar. O dinheiro que Erasmo Wagner ganha é produto do seu trabalho, dos objetos que vende e do leite produzido pelas suas cabras. Quando ele tem a possibilidade de ganhar quinhentos reais por ter salvado a vida de um velhinho, ele rejeita essa quantidade. A rejeição a obter dinheiro fácil ou submeter aos demais não é uma característica de Erasmo Wagner. Ele é um homem que procura a “liberdade”, procura depender de si próprio e não dos outros, por isso não aceita o dinheiro do velhinho, por isso também, não aceita lutar por benefícios que a greve pode trazer.

Porém, o assassinato do velho Mendes é um dos acontecimentos que não lhe permitem ser livre por completo, porque a culpa de ter matado um homem, que ainda por cima, era seu pai. Erasmo se confessa com Tonhão, um bode que aparece na sua casa. O bode carregará com a culpa de Erasmo, despojando-o da sua condição de inferior que não reclama e que simplesmente obedece. Depois de se ter libertado do peso do assassinato do velho, Erasmo Wagner tem a coragem e a determinação de confrontar-se com a sua sociedade. E a sensação de liberdade que faz com que Erasmo Wagner se confronte com uma mulher na última cena da novela.

O caminhão impede o trânsito de fluir e, com a chuva, tudo se torna moroso. O carro parado atrás do caminhão buzina diversas vezes. Erasmo Wagner não suporta barulho de buzinas. O som do compactador de lixo, quando acionado remói seus nervos, porém as buzinas o deixam desesperado. **Quanto mais buzina, mais correm, mais rápido jogam os sacos de lixo dentro do caminhão, mas ninguém percebe isto.** Quem para atrás do caminhão, sente o cheiro azedo e podre, não suporta o barulho e quer acelerar o carro. Definitivamente, o trabalho que fazem não é para qualquer um. A mulher no carro insiste com a buzina. Após apanhar um contêiner de plástico com rodinhas e jogar seu conteúdo na boca da esmagadora, Erasmo Wagner aciona o compactador e caminha e direção ao carro. Bate no vidro. A mulher se assusta. Bate com mais força. Ela abre.

– A senhora sabe o que a gente tá fazendo aqui? – pergunta  
 Seu rosto está encharcado de chuva. Seu cheiro é estragado. Seus olhos, cinzentos. A mulher hesita, mas fala.  
 – **Vocês estão recolhendo o lixo?**  
 – **Sim. E esse é o nosso trabalho: recolher a sua merda porque a senhora não pode recolher sozinha. É isso que fazemos aqui.**  
 A mulher morde os cantos da boca.  
 – É que eu... é que...  
 – Tenho certeza de que a senhora não gosta de ninguém buzinando no seu rabo, certo?  
 Erasmo Wagner olha fixo para a mulher. **Ela está pálida e perfumada. Uma mulher linda que nunca recolheria o próprio excremento e que não sabe a importância deste trabalho. Uma mulher como a maioria dos homens.** (MAIA, 2009, p. 156-157, grifos nossos).

Toda essa passagem mostra como a libertação da culpa pelo assassinato do velho permite que Erasmo Wagner tome coragem e se confronta com os cínicos senhoriais que só procuram o benefício próprio, sujeitos comuns que não são capazes de olhar ao outro como semelhante. Porém, a confrontação com a mulher não é um antecipo de que Erasmo Wagner se transforma em um quínico que pretenderá a futuro desestabilizar os valores do sistema social. Erasmo Wagner continuará a ser um cínico resignado, mas livre, é um homem que a diferença dos outros lixeiros, não ilude a realidade que deve viver, ele a enfrenta conscientemente.

[...] A maioria dos coletores bebem, talvez para aguentar tanta amargura, tanta sujeira e descaso. Erasmo Wagner não bebe. Encara tudo consciente, permanece sóbrio todo o tempo, prefere assim. [...] Ainda é um homem silencioso e sente-se capaz de digerir todas as imundícies e maravilhas ao seu redor. É um homem expurgado e permanecerá recolhendo o lixo dos outros, como uma besta de fardo, estéril, híbrida, que não questiona. (MAIA, 2009, p. 158)

A resignação de Erasmo Wagner serve para entender que ainda que livre dos seus próprios fardos ou pecados um cínico resignado não tem a possibilidade de modificar a sua realidade. Erasmo Wagner mostra como os submetidos não mudam a sua condição, que a sociedade continuará discriminando-o ou eliminando-o da sua realidade. A cidade, embora tenha passado por um processo caótico com a falta de coleta de lixo, não muda, a visibilidade dos lixeiros acaba quando acaba a greve, e tornam-se novamente seres inferiores que só servem para recolher o lixo dos outros. Contudo, no nível do discurso, na relação que estabelece o narrador com o leitor, a reação, pouco esperançosa, de Erasmo Wagner e a sua aceitação como sujeito submetido faz com que o leitor questione o seu papel na sociedade. O final da narrativa mostra que não há greves que consigam quebrar ou pelo menos ameaçar por completo o *status quo* da cidade representada. Porém, e como vimos anteriormente, o papel

do narrador é de confrontação, não só apresentando a confrontação entre aqueles que têm o poder e aqueles que só podem obedecer ou pelo egoísmo com que agem os homens contemporâneos, e sim porque ao apresentar esses dois tipos de cínicos, ele está interpelando ao leitor a se identificar dentro desses dois grupos.

Ao ler a novela o leitor se incomoda tanto pela mobilização dos sentidos e das sensações, como também se incomoda por ver representado na narrativa alguma das atitudes que o narrador apresenta. O leitor contemporâneo também é um cínico, também é um sujeito que submete outros e que é submetido por outros. Apresentar a condição humana contemporânea sob a forma de sujeitos marginalizados é uma forma de mostrar de modo efetivo que as sociedades estão constituídas de modo errado e que é preciso enxergar e questionar esses sistemas para não cair na resignação ou na tirania de subjugar os outros para obter um benefício próprio. De assumir uma postura não só crítica, mas ética sobre esses cinismos que invadem cada esfera social, para pensar quanto porção de cínico resignado e quanta do cínico senhorial habitam dentro de nós.

Mas, o narrador não se limita a apresentar ao leitor o choque entre as duas forças sociais e a possibilidade que ele se identifique como parte dos que dominam e dos dominados. O narrador pretende incomodar ainda mais o leitor, quer que ele não se desvencilhe dos cheiros que são descritos na novela. O narrador quer que o leitor perceba que não é um ser exclusivamente racional, que ele também possui um lado sensorial, sensitivo ou somático. Assim, o quinismo que configura o olhar do narrador também vai explorar, dentro da novela, esse aspecto somático ou psicossomático para que ele se movimente, para que o leitor movimente a cabeça para um lado – como acontece com os filmes de Tarantino – ao sentir que esses cheiros ativam áreas que não podem ser explicadas pela razão e sim pelas sensações que se desenvolvem dentro do corpo humano. A evocação dos sentidos segue os passos de Diógenes e dos cínicos clássicos, o narrador descreve cheiros que causam nojo e rejeição.

### **3.3 O olhar quínico somático e a interpelação ao leitor.**

Para iniciar esse item, é necessário retomara a figura de Diógenes. Ele, como já foi anotado, realizava atos impudicos no espaço público com o objetivo de que o povo ateniense percebesse e identificasse esses processos como próprios, como atitudes e atividades que realizam quotidianamente, mas que prefere evadir no espaço público. A defecação, a masturbação, a emissão de flatulências e a urina eram e são processos naturais que todo ser

humano realizou e realiza na sua cotidianidade, são processos que o homem não pode deixar de realizar. Mas esses processos fisiológicos são realizados no espaço privado, porque ele remete à sua condição instintiva e animal, e que o afasta da ideologia proveniente do Iluminismo da supremacia da razão e o apagamento a todo ato sensitivo, sensorial ou fisionômico.

Definamos o que entendemos por somática ou psicossomática do cinismo. Essa é uma categoria utilizada por Sloterdijk (2003) para representar outra das consequências do Iluminismo, o apagamento dos sentidos e do sensorial. Para o filósofo alemão “[...] *La Ilustración, que tiende a la cosificación y a la objetualización del saber, hace callar el mundo de lo fisiognómico*” (SLOTERDIJK, 2003, p. 225). A primazia do saber e do racional nas sociedades, a proibição – ainda que implícita – de falar sobre aspectos que aludiam ou falavam diretamente do mundo do baixo não podiam ser aceitos, por isso é que no século XIX as narrativas que falavam do universo escatológico ou baixo foram pouco difundidas e aquelas que já eram conhecidas, caíram aos poucos no esquecimento. A moralidade e o pudor, que literatura do século XIX devia seguir, e o apagamento dos aspectos mundanos do homem são as bases para a produção literária desse século. Podemos usar um dos casos mais emblemáticos, o romance *Madame Bovary* de Flaubert, para entender como funcionavam os parâmetros impostos pelas elites hegemônicas. É conhecido que Flaubert passou por um processo penal não só pelo fato de ter escrito essa obra, e sim pelos (anti)valores que apresentava aos leitores. Os tópicos da infidelidade, da falta de pudor no proceder de Emma Bovary foram determinantes para que o autor fosse perseguido, denunciado e apressado, pois a história que ele contava no livro quebrava com todas as normas e regras do decoro, pudor e bons costumes da sociedade do século XIX. Em outras palavras, a Razão, como a ostentadora do poder daquele século, decretava que paixões não deviam ser representadas.

Assim, tanto as paixões como outros elementos constitutivos do instinto humano serão apagados em benefício da razão e dos bons costumes. Observamos que o sexo (tema abordado no *Decameron*) e o universo escatológico popular (presente em *Gargantua e Pantagruel* ou *Lucio o asno*) são pouco ou nulamente abordados nos romances que circulavam naquele século. A visão racionalizada que superpunha o decoro e os valores religiosos nas representações literárias, especialmente nas narrativas, é um legado iluminista que vai manter sua primazia na mentalidade humana até os nossos dias. Embora, sempre existiram setores e

obras que se resistiam a essa visão racionalista, sempre foram eclipsadas pelas obras que evitavam enunciados diretos sobre essas temáticas.

Desse modo, o legado iluminista, a razão e a cientificidade com que o pensamento civilizado reflete sobre os diversos aspectos do ser humano, eliminam a proximidade que se deveria estabelecer com o mundo natural. Essa falta de contato entre o natural e o que se considera sabedoria demonstra que Sloterdijk (2003, p. 225) acertou quando disse “*nuestra cultura, que nos inunda de signos, no nos educa en el campo del conocimiento fisionómico*”. Essa falta de educação nos conhecimentos fisiológicos provoca que o homem se distancie ainda mais dos outros homens, que exista uma divisão entre os homens culturalmente educados e os que não são educados, cismando ainda mais as relações entre os homens e agudizando a reificação do outro.

*Mientras que el proceso de la civilización, cuyo núcleo forman las ciencias, nos enseña a distanciarnos de los hombres y de las cosas, de tal manera que los tenemos delante de nosotros como «objetos», el sentido fisionómico nos proporciona una clave para todo aquello que alude a la cercanía con el medio ambiente.* (SLOTERDIJK, 2003, p. 225)

Para retomar a sua relação de proximidade com o meio ambiente o narrador cínico-quínico de “O trabalho sujo dos outros” vai apresentar elementos que pertencem ao mundo do baixo, porque é ali onde o narrador encontra as suas temáticas e a forma mais efetiva de relacionar-se com o seu semelhante. Uma das passagens, que apresenta o mundo do baixo é aquela na qual o narrador se refere ao passado de Erasmo Wagner como ajudante do caminhão que descarregava lixo nos aterros sanitários.

[...] E nesse período contemplou o horror e a miséria. O lixo orgânico e humano. O subproduto de uma sociedade. Quando se aproximavam do local de despejo do lixo eram cercados por pessoas que esperavam ansiosas pelo resto dos outros. Pelos dejetos nossos de cada dia. (MAIA, 2009, p. 108, grifos nossos)

Na citação, o narrador descreve a precarização do trabalho e da vida de um grupo de pessoas que habitam as zonas mais periféricas, em lugares cuja existência muitas vezes é ignorada pela cidade, nos aterros sanitários. A anedota sobre esse trabalho passado de Erasmo tem como lugar de desenvolvimento o aterro sanitário. Ele é um espaço miserável onde alguns homens pobres trabalham e moram, e estão sempre à espera dos detritos dos outros para poder alimentar-se. Contudo, esse não é o elemento que evoca a somática ou sensibilidade do leitor. Os sentidos se agudizam quando é descrito o lago de chorume.

[...] Muitos dos que sobreviviam do lixo também moravam nele. Acampavam em torno do lago de decomposição conhecido como **chorume**. [...] O motorista do caminhão lhe disse [a Erasmo]: ‘É uma coisa que vai te deixar perturbado. Depois de tantos anos descarregando lixo lá, ainda sobho com aquele lago’.

Todo o lixo transforma-se num líquido poluente de cheiro insuportável originado de processos biológicos, químicos e físicos da decomposição de resíduos orgânicos. Esse líquido forma valas entre as dunas de dejetos, sulcando a terra até despejar-se num mesmo vão e dar forma ao imenso lago. Não é um lago de enxofre como no inferno. É pior. O chorume é o fim de todas as coisas. Restos de comida, resíduos tóxicos e cadáveres insepultos terminam ali. (MAIA, 2009, p. 138-139, grifos nossos)

Na citação, o narrador descreve com vários detalhes o que é esse lago de chorume, do que está composto, de modo que gera no leitor a ativação dos sentidos agudizando as sensações de nojo e repulsa. Para qualquer leitor não é difícil identificar, ou pelo menos imaginar, os cheiros que podem desprender-se desse lago, pois qualquer pessoa sabe qual é o cheiro do lixo decomposto, seja porque alguma vez passou por um lugar onde o lixo estava putrefato ou simplesmente por passar por uma rua em que o caminhão de lixo está trabalhando. Mas, a diferença do cheiro que despe uma sacola de lixo esquecida ou o caminhão percorrendo as ruas, o lago de chorume descrito é um lugar ainda mais nojento, que agudiza ainda mais os sentidos. O narrador, ao momento de agudizar o lado somático dos leitores, ativando neles a possibilidade de se aproximar, de criar empatia ou pelo menos o sentimento de lástima, com os homens miseráveis que vivem nesse lugar. O leitor é interpelado pelo narrador pela ativação das regiões sensitivas e instintivas, essa ativação cria um incômodo, não só pelo cheiro ou os cheiros que são descritos na novela, e sim porque o leitor percebe que é um sujeito *sem educação* quando se trata de aspectos somáticos. É por isso que o narrador decide trabalhar e apresentar ao leitor esse tipo de situações tão fisionômicas, já que para o sujeito cínico-quínico as temáticas se encontram

[...] *fundamentalmente debajo del todo: en la cotidianidad, en lo que se considera sin importancia, en todo aquello de lo que, por lo demás, no merece la pena hablar, en las pequeñeces. Cualquiera podrá ya reconocer en semejante giro de la mirada el impulso quínico para el cual ‘ningún tema’ bajo es demasiado bajo* (SLOTTERDIJK, 2003, p. 227).

É por esse olhar quínico que o narrador vai observar aquilo que, regularmente, não merece atenção e vai interpelar ao leitor para que ele também observe esse universo, quase sempre esquecido, e se identifique por meio das reações que o corpo ativa quando se falam de processo fisiológicos ou escatológicos, como é a coleta de lixo, o desentupimento de uma caixa de gordura cheia de baratas, do lago de chorume, da fumaça e o cheiro que emana da

queima de lixo, da própria decomposição do lixo ao longo do dia, etc. O narrador procura e usa diversas estratégias que sirvam como um convidem ao leitor para que se identifique ou pelo menos observe aos marginalizados como seres humanos, como sujeitos necessários para a ordem da cidade, sujeitos que merecem respeito pela sua condição de homem, e porque o trabalho que realizam só pode ser feito por poucos sujeitos. Por aqueles que tenham a coragem de se confrontar com a cidade e com os ratos e urubus.

Assim entendido, a rejeição que os lixeiros e o lixo produzem no cidadão civilizado pode ser compreendida como a falta de educação e a falta de proximidade com o mundo do baixo, com o mundo escatológico. A citação do lago de chorume, o caos em que se vê a cidade pela falta de coleta ou o desespero da mulher que buzina porque não suporta o cheiro do lixo, ou, pior ainda, a imagem do menino dentro do saco plástico são desenhos pouco comuns da sociedade, são imagens que dificilmente são apresentadas nas narrativas entendidas como tradicionais ou canônicas. Como propõe Jaime Ginzburg (2012, p. 201) no artigo “O narrador na literatura brasileira contemporânea”.

Na literatura recente, alguns escritores têm desafiado essa tradição, priorizando elementos narrativos contrários ou alheios à tradição patriarcal brasileira. As percepções de um prisioneiro, de um pai desafiado pela situação do filho, de uma africana no século XIX, de um espaço religioso em que aflora a homoafetividade e de um perseguido político levam a pensar sobre o país em perspectivas renovadoras. Trata-se de um desrequele histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados.

Assim como os são apresentados no artigo de Ginzburg, em “O trabalho sujo dos outros” há personagens que tem sido silenciadas ou ignoradas pela tradição patriarcal porque eles esses seres marginalizados pela sociedade “não soam importantes”, porque eles não representam o brasileiro que os eruditos ou intelectuais pretendiam ou pretendem estabelecer. Por isso foram silenciados e ainda continuam silenciados. O que pretende o narrador de “O trabalho sujo dos outros” através da representação do universo escatológico e baixo é apresentar de modo descentrado, periférico e cínico-quínico a realidade, elevada ao exagero, as condições deploráveis em que lixeiros, desentupidores de esgoto, quebradores de asfalto ou faxineiras devem trabalhar. O narrador além de confrontar estratos sociais diferentes ou dois cinismos distintos, ele tem por objetivo principal confrontar ao leitor com uma realidade que foi ignorada tanto na literatura, quanto na realidade.

E argumentamos que a visibilidade desses sujeitos se dá de modo exagerado ou desproporcionado porque, não é preciso pensar em uma greve de dimensões catastróficas, que transforme uma cidade em um espaço apocalíptico, para entender que sujeitos geralmente esquecidos ou marginalizados como Erasmo Wagner e o resto da plebe representada, devem ser considerados parte da sociedade e serem vistos como humanos e não simplesmente como aqueles seres sem rosto nem sentimentos que carregam e desaparecem com o lixo que se joga fora de casa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ver além do já estabelecido, além de estereótipos ou além de leituras prévias que afiançam um caminho interpretativo não é tarefa fácil. Na presente dissertação tentou-se enxergar “ALÉM DE”, além dos estereótipos midiáticos que constroem o conceito de marginalidade e que são representados no livro e além das leituras críticas prévias feitas sobre as novelas. Assim, o título da dissertação cobra um duplo sentido e até poderíamos adicionar um terceiro “além de”, já que a novela – segundo a análise feita ao longo desse trabalho – além de exagerar os estereótipos midiáticos dos marginalizados, questiona a hegemonia desses e de outros estereótipos ancorados no imaginário coletivo. Do mesmo modo, ver além ou ver outro caminho interpretativo que abra novas leituras sobre o livro não é fácil, já que é necessário justificar essa leitura um tanto afastada do já estabelecido a partir de uma fundamentação teórica que nesse caso, resultou ser diversa passando pela teoria do cinema e a representação imagética do mundo, a hiper-simulação do simulacro e o cinismo. Contudo, acreditamos que esse percurso teórico de forte ancoragem filosófica atingiu o resultado esperado ou, pelo menos, iniciou uma fundamentação para um caminho que pode ser desenvolvido e melhorado *a posteriori*. Assim, a dissertação se gestou visando atender essa nova leitura que, embora não desmerece a importância da violência como aspecto importante, dá prioridade à função do narrador como o organizador das histórias apresentadas.

Assim, propomos na nossa leitura que um dos objetivos do livro *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* da escritora carioca Ana Paula Maia é expor e desconstruir os estereótipos sobre os marginalizados e mostrar a humanidade de personagens que são socialmente consideradas inferiores e que são excluídas pelo resto da sociedade. Porém, para que essa empresa tenha um final satisfatório, a autora e os narradores que ela constrói devem amoldar-se às exigências que um mundo como o contemporâneo exige. Dentre as exigências que as sociedades contemporâneas demandam está apresentar um universo que esteja em concordância com a visão de realismo que impera, quer dizer, uma visão de mundo imagético, regida e fundamentada na imagem. O lema “uma imagem vale mais do que mil palavras” parece ser o enunciado que se erige como o primeiro mandamento da “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1995) atual, que deve ser acatado quase religiosamente.

Os narradores de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* devem acomodar a representação do mundo ficcional a essas exigências, apropriando-se de elementos que formam parte das produções audiovisuais. A partir dessa perspectiva teórico-interpretativa foi possível desenvolver a análise dos narradores como entes que aparentam uma objetividade, que simulam ser uma lente de uma câmera para criar a ilusão de apresentar imagens que correspondem a uma realidade verossímil, registrada em tomadas da lente. Porém, essa objetividade se limita ao nível formal, a construção da estrutura narrativa, pois o posicionamento dos narradores tem pouco de objetivo, eles possuem uma atitude crítica sobre os estereótipos representados que estão escondidos por baixo da ironia ou o cinismo com que apresentam as suas histórias e aos marginalizados que nelas se retratam.

O tratamento que cada narrador faz dos marginalizados varia em cada novela, assim como variam os tipos de marginais apresentados em uma e outra novela. Na novela homônima ao livro se apresentam sujeitos marginalizados que vivem em um entorno violento, em um entorno em que lidar com corpos mortos (animais ou humanos) é parte do dia a dia. A marginalidade das personagens, a violência que permeia as suas atitudes e as incongruências das suas personalidades servem como referência para perceber que há algo de “errado” na sua constituição. A partir dessas marcas podemos identificar a exacerbação e exagero da sua representação. O narrador, irônico nesse caso, dota e potencializa as características violentas e brutais das personagens com o objetivo de torná-las absurdas, de questionar essas representações imagetivamente elaboradas.

A representação que as produções televisivas, fílmicas ou jornalísticas fizeram, e ainda fazem, dos marginalizados é uma pequena amostra dos estereótipos que os *mass*-mídia difundem e incorporam no inconsciente da sociedade. Consciente do poder da imagem e do poder que esses estereótipos têm abarcado na sociedade contemporânea, o narrador potencializa até implodir esses estereótipos, conseguindo com esse procedimento, questionar e criticar os conceitos que foram usados para caracterizar aos marginalizados. Despojados desses estereótipos, o narrador dá passo ao segundo objetivo, investi-los de humanidade, apresentar contradições humanas que são parte de todo sujeito, independentemente da sua posição econômica, social, geográfico ou cultural. Todos os seres humanos oscilam entre o bem e o mal, entre a moral e a imoralidade e todos, absolutamente todos, sucumbem em algum momento a agir do lado errado. A contradição humana, essa que Machado apresenta em sua “Igreja do diabo” ou Edgar Allan Poe mostra em “William Wilson” não se encontram tão afastados da representação dos seres humanos de “Entre rinhas de cachorros e porcos

abatidos”. Ainda que os tempos e os modos como se representa a contradição humana são elaborados de modo distinto, por corresponderem a etapas e horizontes de expectativas muito diferentes, segundo a nossa leitura é esse um dos aspectos que as novelas visam apresentar a contradição humana a partir da representação de personagens estereotipadas.

Diferente tratamento é o utilizado pelo narrador de “O trabalho sujo dos outros”, mas nele também pode identificar-se a necessidade ou o objetivo de apresentar às personagens como seres humanos que devem e precisam retomar a sua condição humana, além do seu trabalho, aparência, cheiro ou condição física. O narrador aqui já não se apresenta como uma lente que apresenta objetivamente os fatos que acontecem. É possível observar com certa clareza a inclinação e preferência por parte do narrador para com as personagens marginalizadas. A crítica aqui não está direcionada a apresentar os estereótipos e sim o confronto entre a sociedade e os marginalizados, entre os que ostentam algum tipo de poder e os que são subjugados. Embora a narrativa se centre na vida de Erasmo Wagner, seus colegas e seus familiares, o objetivo que acreditamos como o mais importante ou principal é o de confrontar essas personagens com o olhar do resto da cidade.

Assim, se configura na novela dois tipos de cínicos (senhoriais e resignados) em uma relação constantemente tensa. Por meio das descrições, o narrador consegue que o leitor se incomode não só pelas descrições escatológicas que faz dos espaços ou dos trabalhos, e sim pela identificação que pode estabelecer com as visões e atitudes cínicas representadas. Do mesmo modo, o narrador incomoda ao leitor quando se representa com muita naturalidade os detritos que são produzidos pelo homem. O narrador novamente confronta ao leitor com a sua falta de educação no que respeita ao universo somático. Desse modo, consegue que o leitor questione os preceitos, ou preconceitos, que dirigem a sua vida e a da sociedade em que vive.

Pelo exposto e pela análise feita de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, acreditamos que essa tentativa de interpretar o livro desde outra aresta, que não fica presa à violência, e ver as personagens *além dos estereótipos* com que fabricamos e enxergamos aos outros, sirva como ponto de partida para novas análises, que concordem, discordem ou encontrem novos caminhos para entender melhor as personagens apresentadas nessa e noutras obras da autora. O que enriquece um livro são as leituras que possam ser feitas dele e não os padrões que, infelizmente, determinam o que é canônico ou não canônico, o que deve ou não deve ser lido ou estudado. Que esse texto se torne, assim como propunha Diógenes, uma provocação para que outros consigam enxergar também *além dos estereótipos* que a

sociedade nos impõe. Porém, não podemos cair na armadilha de dizer que o livro pretende mudar a sociedade ou que é a representação naturalista da sociedade e do pensamento contemporâneo. “Os livros – como dissera o poeta Mario Quintana – não mudam o mundo, quem muda o mundo são as pessoas. Os livros só mudam as pessoas”. A esses versos podemos acrescentar que os livros só mudam algumas percepções que se tem do mundo e das pessoas.

Por último e para encerrar, diremos – sem querer ser muito pretenciosos – que o marco teórico elaborado e empregado nessa análise pode ser considerado como uma pequena contribuição aos estudos sobre a narrativa contemporânea ou pós-moderna e ao papel que os narradores exercem. O emprego da hiper-simulação por parte do narrador e o cinismo-quinismo são, na nossa perspectiva, duas características que podem ser identificadas não só no livro analisado, e sim como uma das características ou posicionamentos que os narradores da literatura contemporânea usam para criticar o seu tempo sem ser contestatários ou de se confrontar diretamente com os modos de produção e circulação da arte contemporaneamente. Eclodindo o universo midiático e os seus estereótipos desde dentro do que temos denominado como simulacro e o posicionamento cínico-quinico dos narradores são – possivelmente – duas das características mais marcantes dos narradores contemporâneos que, a causa da importância que tem a Indústria Cultural, para a circulação e visibilidade que os autores podem ou não ter, precisam fingir estar de acordo com as imposições, criticando-as com sutileza ou implicitamente. Desse modo, acreditamos que os aspectos teóricos desenvolvidos na presente dissertação servem para abrir novas leituras sobre as narrativas que reproduzam ou “aparentem” reproduzir os estereótipos midiaticamente criados e disseminados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRÉS, Rosa. “El concepto de ironía en la estética de Friedrich Schegel” In: *Daimon*, n° 67. Múrcia, p. 39-55, 2016
- BARBERENA, Ricardo Araújo. “A trilogia do refúgio humano: o imaginário abjeto de Ana Paula Maia”. Disponível em:  
<http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2012/03/Iberical-Numero-2.pdf>
- \_\_\_\_\_. “A hipercontemporaneidade ensanguentada em Ana Paula Maia” In: *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 458-465, out.-dez. 2016
- BAPTISTA, Mauro. O cinema de Quentin Tarantino. 2ed. Campinas: Papyrus, 2010
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Trad. Pedro Revira. Barcelona: Kairós, 1978
- \_\_\_\_\_. *El intercambio simbólico y la muerte*. Monte Avila Editores Latinoamericana, Caracas, 1998
- BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a, p. 114-119
- \_\_\_\_\_. “O Narrador”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b, p. 197-221
- BOOTH, Wayne. *Retórica de la ironía*. Trad. Z. Fernandes, A. Martínez. Madrid: Taurus, 1989
- BOSI, Alfredo. “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”. In: BOSI, A. [Org] *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, USP, 1975
- CANDIDO, Antonio. “A dialética da malandragem (Caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*)”. In: *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, n. 8, São Paulo, USP, p. 67-89, 1970
- COELHO NETTO, José. *Moderno Pós-moderno*. 3ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. Rodrigo Vicuña Navarro. Santiago: Ed. Naufragio, 1995

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi. Rio de Janeiro: Relógio D'água, 2000

\_\_\_\_\_. *La lógica del sentido*. Barcelona: Ed. Paidós, 1989

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Instituto Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001

EAGLETON, Terry. *Ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998

EUCKEN, Christoph. “Antístenes. A independência espiritual do indivíduo”. In: ERLER, M. e GRAESER, A (Org.) *Filosofia da Antiguidade*. Dos primórdios ao período clássico. Trad. Lya Luft. 1ª reimp. Rio Grande do Sul: Ed. Unisinos, 2005, p. 144-165

EVANS, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Trad. Jorge Piatigorsky. 1ª ed. 4a reimp. Buenos Aires: Paidós, 2007

FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Os fundamentos do Texto Cinematográfico. Trad. Álvaro Ramos. 14ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1982

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. La vanguardia a finales de siglo. Trad. Alfredo Brotons. Madrid: Akal, 2001

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*. Sobre a Inespecificidade na Estética Contemporânea. Trad.: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989

GINZBURG, Jaime. “O narrador na literatura brasileira contemporânea”. In: *Tintas*. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, v. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em:

<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

GRAUDEAULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Trad. Adalberto Müller *et all*. Brasília: UnB, 2009

GUAL, Carlos García. “La actualidad de los cínicos. (A modo de prólogo)”. In: BRANHAM, R. Bracht e GOULET-CAZÉ, Marie [Org]. *Los cínicos*. Trad. Vicente Villacampa. Barcelona: Seix Barral, 2000, p. 1-8

GUAL, Carlos e LAERCIO, Diógenes. *La secta del perro*. Vida de los filósofos cínicos. Trad. Carlos García Gual, Madrid: Alianza Editorial, 1987

- HARVEY, David. *Condição pos-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança*. Trad. A. Ubirajara, M. Gonçalves. 14 ed. São Paulo: Loyola, 2005
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000
- JAMESON, Fredric. Pós-modernismo. A lógica do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997
- \_\_\_\_\_. “Pós-modernidade e sociedade de consumo”. In: *Revista Novos Estudos* No. 12. São Paulo: CEBRAP, 1985, p. 16-26
- \_\_\_\_\_. “Reificação e utopia na cultura de massa”. In: *As marcas do visível*. Trad.: João Martins Filho. Rio de Janeiro: Graal, 1995, p. 9 – 35
- JOST, François. *Compreender a televisão*. Trad. E. Bastos, M. de Castro e V. Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2010
- \_\_\_\_\_. *Seis lições sobre televisão*. Trad. E. Bastos, M. de Castro. Porto Alegre: Sulina, 2004
- JULIANO. “Contra los cínicos”. In: JULIANO, *Discursos VI-XII*. Trad. José García Blanco. Madrid: Gredos 1982.
- KOTHE, Flávio. *A narrativa trivial*. Brasília: UnB, 1994
- LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 1987
- \_\_\_\_\_. *La condición postmoderna*. Trad. Mariano Antolín Rato. 7 ed. Madrid: Cátedra, 2000
- MAIA, Ana Paula. *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. Rio de Janeiro: Record, 2009
- MACIEL, Luiz Carlos. *O poder do clímax*. Fundamentos do roteiro de cinema e TV. Rio de Janeiro: Record, 2003
- MALLET, Isabel Bellezia. “A prosa pulp da periferia”. In: *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea 4*. Rio de Janeiro: UFRJ, p. 211-214, 2010
- MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*. Trad. María Segura. Barcelona: Gedisa, 2002
- MASMELA, Carlos. “Copia y simulacro”. In: *Tópicos*, Revista de Filosofía, n. 16, México, p. 163-173, 1999

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972

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

NAVIA, Luis. *Diógenes, o cínico*. Trad. João Miguel Moreira Auto. São Paulo: Odysseus Editora, 2009

NIEHUES-PRÖBSTING, Heinrich. “La recepción moderna del cinismo: Diógenes y la Ilustración”. In: BRANHAM, R. Bracht e GOULET-CAZÉ, Marie. *Los cínicos*. Trad. Vicente Villacampa. Barcelona: Seix Barral, 2000, p. 430-474

PLATÃO. “Político”. In: \_\_\_\_\_. *Diálogos V*. Trad. Fernando García Romero. 4ª reimp. Madrid: Ed. Gredos, 2006a, p. 483-617

\_\_\_\_\_. “Sofista”. In: \_\_\_\_\_. *Diálogos V*. Trad. Fernando García Romero. 4ª reimpressão, Madrid: Ed. Gredos, 2006b, p. 319-482

PLATÃO. “Fedro”. In: \_\_\_\_\_. *Diálogos III*. Trad. E. Lledó Íñigo. Madrid: Ed. Gredos, 2008a, p. 289-413

\_\_\_\_\_. “República”. In: \_\_\_\_\_. *Diálogos IV*. Trad. Conrado Eggers Lan. Madrid: Ed. Gredos, 2008b

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra*. Aspectos da ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Mercado de Letras, FAPESP, 1999

\_\_\_\_\_. “Narrativa verbal e narrativa visual: Possíveis aproximações”. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editorial Senac SP, Instituto Itaú Cultural, 2003, pp. 15 – 34

\_\_\_\_\_. “Realismo, postura e método”. In: *Letras de hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dezembro 2007

PIETRANI, Anélia Montechiari. “Um espaço (ainda) para o afeto, a utopia, a literatura”. *Miscelânea*, Assis, vol. 9, p. 5-9, jan-jun 2011

QUIJANO, Aníbal. *Notas sobre el concepto de marginalidad social*. Santiago: División de Asuntos Sociales, CEPAL, 1966

REALE, Giovanni e ANTISERI, Dario. *História da Filosofia*. Antiguidade e Idade Média, São Paulo: Paulus, 1990

- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: Expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa de palavra, 2008
- RIZK, Beatriz. *Posmodernismo y el teatro en América Latina*. Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI. Lima: UNMSM, 2007
- ROCHA, João César de Castro. “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a ‘dialética da marginalidade’”. In: *Letras* n. 32, UFSM, p. 23-70, 2007
- SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008
- SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2002, p. 44-60
- SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos*. Barcelona: Marbot, 2009
- SCHOLLHAMMER, Karl. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009
- SILVA, Maria. “O narrador pós-moderno vinte anos depois”. In: *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 13 n 21, p. 135-145, jan/jun 2012
- SLOTERDIJK, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Trad. Miguel Ángel Vega. Barcelona: Ediciones Siruela, 2003
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985
- UBILLUZ, Juan Carlos. *Nuevos súbditos: cinismo e perversión*. Lima: IEP, 2010
- VARGAS LLOSA, Mario. *La civilización del espectáculo*. Barcelona: Alfaguara, 2012
- ZAVALA, Lauro. “Para nombrar las formas de la ironía”. In: *Discurso* n° 13. México: UNAM, p. 59-83, 1992
- ZIZEK, Slavoj. *Eles não sabem o que fazem*. O sublime objeto da ideologia. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.