

A Violência em Comum Entre Ex-Cêntricos: sob “A Coleira do Cão” e *Amores Perros*¹

João P. C. FACCIO²

Wellington R. FIORUCI³

Faculdade de Pato Branco – FADEP, Pato Branco, Paraná

Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, Pato Branco, Paraná

RESUMO

Este trabalho busca verificar a presença da paródia e da autorreflexividade, características comuns na narrativa do ex-cêntrico para Linda Hutcheon em sua *Poética do Pós-Modernismo* (1991), no conto “A Coleira do Cão”, de Rubem Fonseca, e um dos núcleos do filme “Amores Perros”, de Alejandro Iñárritu. A análise será feita retomando alguns dos conceitos de Hutcheon, além de apresentar excertos e buscar pontos em que as duas obras dialogam, sobretudo no que diz respeito aos traços de violência presente nas obras. Também será avaliado como a marginalidade se apresenta no sujeito da pós-modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Literatura; Marginalidade; Pós-Modernidade; Violência;

INTRODUÇÃO

Não há dúvida que a Revolução Industrial gerou outras várias revoluções. O próprio capitalismo, em que a ascensão simbólica e material do indivíduo se dá pela concentração de riquezas, também tem passado por suas diferentes épocas. Fica claro, por exemplo, que não vivemos mais exatamente o mesmo modelo econômico do início do século XX: os valores (econômicos e culturais) modificaram-se ao ponto da exponencial virtualização das ações e relações interpessoais, da realidade social, da vida humana. A esse momento - aproximadamente do pós-guerra à contemporaneidade -, grande parte da teoria literária chama de Pós-Modernidade. Em breves linhas, esse momento da vida humana caracteriza-se por condições econômicas e sociais novas, é o capitalismo contemporâneo.

Seguramente a arte também reflete essas fases: a obra de Ai Weiwei, grande artista

¹ Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 20 a 22 de junho de 2019.

² Mestrando no PPGL – Programa de Pós-Graduação em Letras na UTFPR – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus Pato Branco. Docente do colegiado de Publicidade e Propaganda na FADEP – Faculdade de Pato Branco, em Pato Branco, Paraná. e-mail: joao@fadep.br.

³ Docente do PPGL - Programa de Pós-Graduação em Letras na UTFPR – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus Pato Branco, na disciplina “Pós-Modernidade e Literatura Latino-Americana”. e-mail: fioruci@utfpr.edu.br

plástico chinês, por exemplo, é um riquíssimo exemplo da arte contemporânea: engajamento e crítica, mas também autorreflexividade - essa última característica bastante notada como inerente à pós-modernidade. Temos, assim, uma poética do pós-modernismo, como propõe, de forma altamente detalhada, Linda Hutcheon.

Naturalmente, o pós-modernismo também possui muitos críticos. Um dos mais notáveis é Fredric Jameson, que em diferentes textos supõe que o termo ainda é inconclusivo, inaceito. Em terras brasileiras, por exemplo, Leyla Perrone-Moisés, em *Mutações da literatura no século XXI* (2016), questiona “O fim da literatura?” também por mostrar mais pontos inconclusivos do que elucidados sobre o tema. Aqui, partimos do ponto de encarar como fato que vivemos movimentos semióticos e econômicos bastante diferentes do que estávamos vivendo há um século, por exemplo, ainda colhendo frutos diretos da Revolução Industrial. E isso flui diretamente da e para os movimentos artísticos.

Desse modo, selecionamos dois expoentes da arte contemporânea (do “Brutalismo”, a ultrarrepresentação do real e de suas próprias limitações em tentar representá-lo). Os autores são Rubem Fonseca, na literatura, e Alejandro Iñárritu, no cinema. O conto é “A Coleira do Cão”, e o filme é *Amores Perros* (*Amores Brutos*, como lançado nacionalmente).

Antes de apresentá-los e também suas obras, deve-se entender o objetivo central desse trabalho: checar e analisar a presença da paródia e da autorreflexividade como características de obras sobre o ex-cêntrico no pós-modernismo. Assim, traçaremos um paralelo entre as duas obras e o que elas buscam potencialmente representar. A análise parte de um argumento: Se é possível afirmar que o conto e o filme selecionados estão posicionados historicamente no pós-modernismo, e tratam centralmente da pobreza e da marginalidade, dos extremos socioeconômicos da sociedade, é possível realizar a leitura das obras sob a ótica da poética do pós-modernismo, como propõe Linda Hutcheon? Quais características do “ex-cêntrico” estão presentes nas obras? É possível compará-las?

Para isso, o diálogo se realizará principalmente com a obra de Linda Hutcheon, *Poética do Pós-Modernismo* (1991), mas também através das leituras de Eco, Candido, Bosi, Schøllhammer, assim como com outros trabalhos acadêmicos, como de Dário Taciano Freitas Júnior, Vinícius Carvalho Pereira, Letícia G. Vargas López e Samarkandra P. dos Santos Pimentel, para que haja também um diálogo “local” sobre os temas propostos.

PÓS-MODERNISMO: UMA POSSÍVEL DEFINIÇÃO

Em *A Poética do Pós-Modernismo* (1991), Linda Hutcheon propõe, através de um amplo estudo, que há, do pós-guerra para os dias atuais, a afirmação de uma possível poética - a poética do pós-modernismo. Através de *A Poética do Pós-Modernismo*, Hutcheon sugere que, principalmente a partir do pós-guerra, há o início de uma nova movimentação simbólica e econômica no mundo, com novas práticas e comportamentos do próprio capitalismo, em uma nova fase: muito mais virtualizada e individualista. Do ponto de vista literário, a autora salienta, logo no início da obra supracitada: “[...] em minha opinião, o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, p. 19). Isso porque o pós-modernismo vive a partir do seu próprio questionamento, e essa é, possivelmente, uma de suas principais características como movimento: a paródia.

Aqui - como em todos os pontos do presente estudo -, quando falo em “paródia”, não estou me referindo à imitação ridicularizadora das teorias e definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVIII. A importância coletiva da *prática* paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica no próprio âmago da semelhança. (HUTCHEON, 1991, p. 47)

Essa “repetição com distância crítica” é mais do que uma mera “re-visita”, é uma “recontextualização”, uma nova possibilidade crítica, a desconstrução e reconstrução. O pós-modernismo se caracteriza por atribuir novos sentidos a estruturas já consagradas - que ele mesmo costuma pôr em cheque -, isso na arquitetura, na literatura ou no cinema, por exemplo. O resultado disso está na sequência da citação acima: “(...) permite a indicação irônica no próprio âmago da semelhança.” (HUTCHEON, 1991, p. 47).

A ideia de “recontextualização” também é corroborada por Umberto Eco, em *Pós-escrito ao Nome da Rosa* (1985, p. 57): “A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, como não pode ser realmente destruído porque sua destruição conduz ao silêncio [a descoberta do modernismo], precisa ser reavaliado: mas com ironia, e não com inocência.”

Em *A Poética do Pós Modernismo* (1991), Hutcheon substitui o termo “marginal” por “ex-cêntrico”. E, segundo seus pontos de vista, os marginalizados, todos os núcleos do ex-cêntrico, “negociam” e subvertem suas passagens ao centro e novamente às margens:

O ex-cêntrico, o off-centro: inevitavelmente identificado com o centro ao qual

aspira, mas que lhe é negado. Esse é o paradoxo do pós-moderno, e muitas vezes suas imagens são tão divergentes quanto o pode sugerir essa linguagem de descentralização: a aberração é um exemplo comum(...)" (HUTCHEON, 1991, p. 88)

Na literatura, uma das possibilidades mais frequentes de abordagem pelos ex-cêntricos está, novamente, na paródia. Sobre esse ponto, destacamos o seguinte trecho:

(...) a paródia parece ter se tornado a categoria daquilo que chamei de "ex-cêntrico", daqueles que são marginalizados por uma ideologia dominante. Isso se aplica claramente aos arquitetos contemporâneos que tentam combater a hegemonia do modernismo em nosso século. (...) E, sem dúvida, a paródia passou a ser uma estratégia muito popular e eficiente dos outros ex-cêntricos - dos artistas negros ou de outras minorias étnicas, dos artistas *gays* e feministas - que tenham um acerto de contas e uma reação, de maneira crítica e criativa, em relação à cultura ainda predominantemente branca, heterossexual e masculina na qual se encontram. (HUTCHEON, 1991, p.58)

Ou seja: parece ser no pós-modernismo que os guetos estão mais presentes nas literaturas mais críticas e reflexivas sobre a sociedade. Possivelmente é por isso que veremos a brutalidade das situações retratadas nas obras selecionadas para análise: a violência da urbe é parte do núcleo de ambas as histórias. Na obra de Hutcheon (1991), a autora intitula o tipo de literatura do pós-modernismo como "metaficção historiográfica". Sobre essa metaficcionalidade no pós-modernismo, Linda Hutcheon afirma:

A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (HUTCHEON, 1991, p. 22)

Assim, é perceptível que Linda Hutcheon caracteriza as "metaficções historiográficas" como profundamente autorreflexivas: "Na ficção, é a autoreflexividade que atua para que os paradoxos do pós-modernismo passem a ser visíveis e até definitórios." (HUTCHEON, 1991, p. 68). Esse ponto, de autorreflexividade, buscaremos constatar nas obras escolhidas, seja no diálogo com outras obras ou na ironia do questionamento do próprio suporte textual em que o texto está disposto.

O CONTO: A COLEIRA DO CÃO, DE RUBEM FONSECA

Conforme já citado anteriormente, a obra literária selecionada foi o conto "A Coleira do Cão", publicada originalmente no livro homônimo, em 1965. Foi o segundo livro de contos de Rubem Fonseca. Nesse artigo, entretanto, está sendo levado em consideração o mesmo conto mas publicado na coletânea *O Homem de Fevereiro ou*

Março (1973) para indicação de páginas e citações.

Rubem Fonseca é um consagrado autor brasileiro, nascido em 1925, em Juiz de Fora, Minas Gerais. Sua vasta obra inclui os livros *Feliz Ano Novo* (publicado em 1975), *O Cobrador* (1979), *Bufo & Spallanzani* (1986) e o mais recente, *Calibre 22* (2017). Seu estilo consagrou no Brasil uma literatura com foco na marginalidade, na pobreza tão cotidiana no país. Antonio Candido, no texto “A nova narrativa”, presente na obra *Educação pela noite e outros ensaios* (1989), afirma, sobre Rubem Fonseca:

Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos, fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida. (CANDIDO, p. 211)

Além disso, Dário Taciano de Freitas Júnior, no artigo *Três passeios pelo rio: a ficção obscena de Rubem Fonseca* (2008) contribui na avaliação sobre o autor e suas representações da realidade nos centros urbanos:

Neste caso, é realmente notável a recorrência que Rubem Fonseca faz, operando a ligação entre literatura e sociedade à proporção que o autor recria literariamente o contexto sócio-histórico, mais especificamente, o dos grandes centros urbanos, ficcionalizando a violência e a criminalidade aí existentes, requerendo, portanto, uma maior observação. Em seus contos, tais imagens e situações apresentam a cidade como um sólido e poderoso significado expressivo, ou seja, ela é em si um forte símbolo social. (FREITAS JÚNIOR, 2008, p. 3)

A cidade é o ponto de partida e chegada da grande maioria de suas narrativas. E é no centro urbano, mais precisamente no Rio de Janeiro do início da Ditadura Militar - meados dos anos 1960 - que o conto selecionado para o presente artigo se coloca. O conto “A Coleira do Cão” gira em torno de Vilela, um comissário (Policia Civil) que, a partir de uma série de crimes pelo Rio de Janeiro, inicia uma investigação para revelar do que se tratam tais mortes, e se elas têm ligação. Paralelamente a isso, somos apresentados a uma polícia falida, com profissionais defasados, cansados, sem qualquer estrutura. Nosso ponto de análise está na figura de Vilela. Ao longo da história, o conto nos apresenta a corrupção generalizada - dos traficantes, policiais e até da imprensa -, que vinha tomando o Rio de Janeiro dos anos 1960. Ao prosseguir a história, há um confronto entre os policiais e alguns bandidos e um dos colegas de Vilela é ferido. A história termina com os policiais visitando a casa do policial ferido - que acabou morto -, para contar à esposa o ocorrido. O conto finaliza nos colocando na cena de uma casa precária, média, com uma mulher “cheia de filhos”, claramente nervosa.

Ao fechar o conto, percebemos que a história não se conclui, não há resolução na

investigação, a não ser uma constatação do investigador Vilela: “A pobreza é pior que a morte” (FONSECA, 1973, p. 258). Apesar de se pautar em uma estrutura de enredo policialesco “comum”, a história apresenta as vontades de ascensão particular de cada um - os outros investigadores, como Washington, assim como os jornalistas, que também “levam o bicho”, numa cidade desencantada consigo mesma.

O FILME: AMORES PERROS, DE ALEJANDRO IÑÁRRITU

A peça audiovisual selecionada para a análise é o filme *Amores Perros* (ou, como lançado no Brasil, *Amores Brutos* - 2000), dirigida por Alejandro González Iñárritu com o roteiro de Guillermo Arriaga. O filme compõe o que os autores propõem como uma trilogia. O primeiro é *Amores Perros* (2000), seguido de *21 Gramas* (2003) e *Babel* (2006). A trilogia não é sinônimo de continuidade, e sim de estrutura: os três filmes são compostos em bandas, técnicas e temáticas similares. Como parte dessa estrutura, as histórias sempre se entrecruzam - sempre através dos recursos temporais de *back-and-forward*, em que o filme se projeta sem uma linha cronológica fixa e estável.

A obra de Alejandro Iñárritu, embora recente, é frequentemente objeto de estudo das teorias literária, linguística e cinematográfica. Cineasta mexicano nascido em 1963, sua carreira em longas-metragens iniciou justamente com *Amores Perros*. Leticia G. Vargas López, no texto *Amores Perros: códigos estéticos del cine mexicano en el nuevo milenio* (2010), por exemplo, concentra em *Amores Perros* uma definição mais ampla das obras do autor (até *Babel*):

En “Amores Perros”, Guillermo Arriaga y Alejandro González, de una forma vario-estética, hacen confluír la estética de lo visual, de lo sonoro y de lo kinésico, a la vez que la estética del arte y la estética de los medios de comunicación, y con ello estructuran un para digma de ruptura, de campo en el cine mexicano, a través de la anti-narracion de la historia. (LÓPEZ, 2010, p. 53)

Amores Perros aborda três histórias que terão seu ponto de encontro em um acidente automobilístico. No início do filme, conhecemos Octavio, pertencente a uma família pobre composta por sua mãe, o irmão mais velho e a mulher deste, por quem está apaixonado. Após descobrir que o seu cachorro, Cofi, tem certo talento para brigas, Octavio passa a retirar a sua renda das rinhas de cães, com o intuito de fugir com a cunhada, oprimida pelo marido. Durante uma briga, Cofi é baleado pelo dono do cachorro rival e Octavio o esfaqueia, fugindo em seguida em seu carro em alta velocidade.

A segunda história é a da modelo Valeria que tem um caso com um homem casado, o executivo Daniel. A vida de Valeria será cruzada pela de Octavio no momento em que o carro deste se choca com o dela. O acidente afeta de tal maneira a vida da modelo, a ponto de ela ter que amputar uma de suas pernas. A terceira história é sobre El Chivo, um mendigo, ex-guerrilheiro comunista, que se tornou um matador de aluguel, que assiste ao acidente e acaba por salvar a vida do cão Cosi. Neste artigo, focaremos no primeiro núcleo do longa: Octavio e Valeria. Entretanto, como já mencionamos a não-linearidade temporal dos longas de Iñárritu, é muito possível que os outros núcleos interajam também neste trabalho.

Vale ressaltar, como a própria Leticia G. Vargas López afirma em seu texto, que o filme *Amores Perros* busca, além do que está no roteiro, representar a violência, a marginalidade através da técnica de câmera:

La perspectiva que impera es la de “3/4”: hay una distancia que se impone entre los personajes, y entre ellos y el espectador. (...) La cámara se mueve siempre fuera de su eje. La cámara contempla, actúa, se acerca a los personajes, los sigue. Es una cámara caótica. (LÓPEZ, 2010, p. 51)

Essas são algumas das técnicas que Iñárritu utiliza, assim como Rubem Fonseca utiliza-se de períodos mais curtos, variações linguísticas coloquiais, associações de palavras mais próximas à temática da pobreza para retratá-la nas suas obras. A “câmera” de Rubem Fonseca também é “caótica”, conforme é possível observar em um trecho do conto “Feliz Ano Novo”:

Zequinha atirou. O *cara* voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do *cara* ficou preso pelo chumbo grosso na madeira. Eu não disse?, Zequinha esfregou o ombro dolorido. Esse canhão é *foda*. Não vais comer uma *bacana* destas?, perguntou Pereba [...] Acho que vou *papar* aquela moreninha. (...) A garota tentou atrapalhar, mas Zequinha deu uns murros nos *cornos* dela, ela sossegou e ficou quieta, de olhos abertos, olhando para o teto, enquanto era executada no sofá (FONSECA, 2010b, p. 20).

AMORES PERROS E A COLEIRA DO CÃO: UM DIÁLOGO POSSÍVEL

Colocar Rubem Fonseca como parte do Pós-Modernismo não é inédito. Erik Schøllhammer, por exemplo, em sua obra *Ficção Brasileira Contemporânea* (2009), relaciona a obra de Fonseca com os aspectos pós-modernistas. Schøllhammer cita o Romance *Agosto* (1990), de Fonseca, que tem como temática de seu enredo o último dia de vida de Getúlio Vargas - como a própria Linda Hutcheon (1991) afirma, “metaficção

historiográfica.”

É característico dessa forma de revisionismo histórico do Brasil, via ficção anacrônica, que o conteúdo histórico se tome alegoria da realidade nacional moderna. Com uma linguagem eficiente e muitas vezes inspirada em gêneros populares, como o suspense policial ou o romance detetivesco, as referências históricas são metabolizadas de modo a possibilitar novas hipóteses inter-pretativas. Um bom exemplo é o romance *Agosto*, grande sucesso de Rubem Fonseca, de 1990, que conta a história do atentado contra Lacerda e o suicídio de Getúlio Vargas sem romper a coerência dos fatos reais, mas inserindo-os num enredo policial que não deixa nada a desejar aos fãs. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 29-30)

Ainda em tempo, na introdução deste artigo fala-se do “brutalismo” presente nas obras selecionadas para análise. Essa referência é de Alfredo Bosi à obra de Rubem Fonseca, em que Schøllhammer cita em *Ficção Brasileira Contemporânea* (2009):

Mas a principal inovação literária foi a prosa que Alfredo Bosi (1975) batizou de *brutalismo*. iniciada por Rubem Fonseca, em 1963, com a antologia de contos *Os prisioneiros*. Inspirado no neorealismo americano de Truman Capote e no romance policial de Dashiell Hammett, o *brutalismo* caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Seu universo preferencial era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade. Sem abrir mão do compromisso literário, Fonseca criou um estilo próprio - enxuto, direto, comunicativo -, voltado para o submundo carioca, apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas, também, de uma linguagem coloquial que resultava inovadora pelo seu particular “realismo cruel”. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 27)

Acreditamos que o filme de Iñárritu corresponda ao que Bosi chama de *brutalismo*: o espaço geográfico é outro, mas as descrições e recriações das margens e dos marginalizados são recorrentes: mendigos, prostitutas, o que há de mais ex-cêntrico na sociedade. O universo de *Amores Perros* - sobretudo o núcleo “Octavio e Suzana” é, indubitavelmente, o da realidade marginal cidadina, assim como o núcleo “Daniel e Valeria” revela uma dimensão altamente cínica da elite burguesa - isso fica claro através de dois recursos: o plano de câmera (enquanto o núcleo *marginal* tem quase todas as cenas filmadas em câmera sem apoio, no ombro do profissional, o núcleo da *elite* tem suas cenas quase na totalidade filmada em planos médios e americanos, em câmera no tripé, *slider* ou outro recurso) e na própria localização espacial dos dois núcleos: enquanto Octavio e Suzana vivem na periferia mexicana, um ambiente escurecido, velho, notavelmente pobre e insalubre, Daniel e Valeria tomam cena em ambientes cosmopolitas, como o estúdio de televisão, o apartamento de alto nível e até as instalações do hospital.

No conto “A Coleira do Cão”, o personagem Vilela - que está investigando a série de crimes - descobre que praticamente todos levam dinheiro do jogo do bicho, incluindo os jornalistas: “(...)E os jornalistas?” “Eles também levam, doutor, os repórteres(...)” (...) “Doutor, o senhor não precisa ficar tão chateado. Dinheiro do bicho não é nada demais. Todo mundo joga no bicho. É a coisa mais honesta que tem no Brasil. ” (FONSECA, 1973, p. 235-236). A partir disso, Vilela busca evitar comunicação com a imprensa, como dar informações sobre os crimes, etc. Com isso, os jornalistas publicam uma matéria com tom absolutamente irônico e sensacionalista. Ela segue:

ORGIA DE SANGUE VIOLÊNCIA E MORTE EM S. CRISTÓVÃO

A cidade está entregue à sanha dos marginais. A polícia nada faz. Os habitantes desta cidade já não podem mais sair à rua sob pena de serem assaltados e perderem os seus bens ou terem a própria vida estupidamente sacrificada. Mata-se a tiros, a facadas, a pauladas nesta cidade abandonada. Há meses que vimos combatendo a ineficiência da polícia, a corrupção dos seus quadros, apelando para as autoridades a fim de que seja dado um basta nisto tudo. Qual o resultado? As autoridades permanecem insensíveis aos nossos apelos e advertências e a polícia em vez de reagir com brio aos justos ataques que de nós tem recebido, melhorando os serviços que presta à infeliz população desta cidade, continua ineficaz e corrupta, inútil e desidiosa e para coroar essa acumulada de fracassos e vícios, procura esconder da imprensa ocorrências como a dos Massacres de São Cristóvão, fatos que o público tem o direito de saber e a imprensa a obrigação de informar. O Comissário Vilela de plantão na Delegacia tentou de toda a maneira prejudicar o trabalho da imprensa, recusando-se a falar à reportagem e dando instruções aos seus subordinados para dificultar as nossas atividades. E isso eles fizeram enquanto escondido em algum lugar, o Comissário Vilela tranquilamente lia um livro de versos. O Comissário Vilela gosta de ler. Devia estar lendo versos na hora em que ocorreram aquelas revoltantes e vergonhosas chacinas. Quando chegamos para entrevistá-lo somente encontramos, sobre sua mesa, um livro que a subserviência do detetive Washington Luiz Gomes não conseguiu esconder de nós. Chamava-se Claro Enigma. É esse o enigma da Polícia - um enigma, claro fácil de resolver, com uma limpeza dos seus quadros, uma razia nos seus núcleos de corrupção, uma reorganização dos seus serviços. Só assim a cidade poderá ter a polícia que precisa e que merece. (Outras notícias sobre o assunto na pág. 4) (FONSECA, 1973, p. 237-238)

Logo nas linhas anteriores à matéria jornalística, o conto está em sua estrutura estável, narrado por um narrador-observador: “O dia já começava a raiar quando Vilela ouviu chegar a camionete da ronda. Subiu então para a sala do delegado, dizendo antes para Demétrio que acordava com a chegada da ronda - “Não quero ser incomodado.”. Logo na linha posterior, temos a matéria como transcrita acima.

Mais do que uma muda de narrador - de ponto de vista -, Rubem Fonseca opera, no espaço entre a fala de Vilela e o título da matéria, a própria subversão do gênero

textual. E isso é feito sem nenhum aviso: a fala finaliza e a próxima linha é a caixa alta do título. Se transpusermos para a linguagem cinematográfica, é como um corte seco - também muito comum no núcleo selecionado de *Amores Perros*. Esse é, possivelmente, um grande ponto em comum nas obras: ambas são narrativas “ferozcinematográficas”, como Vitoriano e Gomes (2016) se referem à escrita do autor em artigo. Essa subversão do gênero abre a lacuna para a paródia: é através da “mimese” de uma matéria jornalística, inclusive em seus aspectos técnicos de diagramação (título centralizado), estrutura textual (título, subtítulo, corpo de texto) e ainda aspectos técnicos (como a chamada final entre parênteses, apontando para a quarta página do caderno), que Fonseca parodia o próprio formato. É possível perceber certo tom irônico na “mimese” do autor, pois o uso de adjetivos é abundante, inclusive com um título altamente apelativo para um corpo de texto mais editorial do que factual. Mas mais do que isso, sua paródia se revela no que está antes da própria paródia. Neste caso, o fato de que até mesmo os jornalistas recebem o bicho. Aí parece estar a construção paródica de Fonseca nesse conto: primeiramente, somos apresentados ao fato de que os jornalistas também são corruptos, e quando o leitor absorve o conteúdo da notícia “Orgia de Sangue”, percebe que a própria função jornalística do editorial se subverte: em vez de uma posição “oficial” do jornal sobre o assunto, aquele texto faz acusações e age de forma mentirosa perante o público. Fonseca subverte o próprio conto mostrando um outro gênero que também está sendo subvertido em sua função. Carlos Ceia nos auxilia na compreensão da paródia em comparação com a sátira:

[...] o ataque parodístico é quase sempre feito de forma travestida ou simulada, protegido pelo véu da ironia; o ataque satírico é desvelado e não precisa de nenhuma proteção retórica, porque de alguma forma se concretiza por uma atitude de desprezo completo em relação ao objecto satirizado. Ao deformar, a paródia quer mostrar a falência de um modelo original deixando em aberto uma possibilidade de regeneração pelo próprio exemplo parodiado; ao censurar, a sátira não admite qualquer possibilidade de regeneração do objecto satirizado, interessando-lhe apenas a destruição como modelo desse objecto. (CEIA, 2010, s/p.)

Já em *Amores Perros*, a paródia acontece de modo a dar espaço para a percepção da extremação entre o mundo da pobreza, do submundo, da rinha de cães, e o mundo dos holofotes televisivos, dos namoros postiços, do excesso de elogios.

O ponto que selecionamos do filme está a partir da duração 49”30. Octavio, após saber de sua mãe que Suzana havia fugido com o irmão para outro lugar, vai ao quarto em que Suzana e o irmão dormiam para encontrar o dinheiro que ele estava guardando

com a rinha de cães, ao não encontrar a quantia no local escondido, revira o quarto, quebra objetos. Logo após, desce os degraus e vai à janela fumar um cigarro, preocupado. Aos 49”30, há um corte seco diretamente para a identidade visual de um programa de TV: *Gente de Hoy*. A câmera - do filme - parece estar focando uma TV ligada no programa. A câmera do estúdio de TV mostra o apresentador, em zoom, que fala: “Hoje temos uma surpresa que os homens não vão querer perder. Vamos receber uma das mulheres mais lindas da América Latina. Valeria Amaya!”. Após palmas da plateia, entra a modelo Valeria (núcleo da segunda história do filme). Enquanto ela abraça os apresentadores e agradece, há um corte que mostra Octavio e seu amigo, no quadro do rapaz, em uma iluminação natural da esquerda para a direita (janela). O quarto possui paredes escuras, há muitos objetos espalhados pela pequena estante. Enquanto Octavio conta o dinheiro restante, seu amigo assiste ao programa em uma televisão de tubo de 14 polegadas. Após pequeno diálogo entre os dois, que estão falando sobre a necessidade de encontrar Suzana e o golpe que ela teria dado, há outro corte: agora, a câmera, na mão, mostra a televisão focada no segundo plano. Logo após, a câmera mostra o amigo de Octavio assistindo à tela com rosto sério. O apresentador está falando: “Este foi o ano de seu sucesso. Você é a imagem do charme latino, algo desejado por muitas modelos.”. A câmera volta à Octavio, que segue o diálogo: “Temos que encontrá-la. Quanto você juntou de dinheiro?”. Eles estão se preparando para realizar uma última briga com o cão Cofi, acordado através de uma alta aposta. A câmera retorna ao amigo de Octavio, que, olhando à televisão, fala: “que mulher maravilhosa!”. Ainda com a câmera no mesmo plano, o rapaz ouve da outra apresentadora, em direção à Valeria: “Desculpe a indiscrição, mas você está de amor novo?”. A modelo responde: “Não é boato, é verdade. Eu o trouxe aqui para o programa. Meu amor!”. E o apresentador complementa: “Ora, nada menos do que Andre Salgado!”. A plateia vibra, eles se cumprimentam e, ao corte da câmera, agora para o close da cadela Cofi (com a televisão desfocada em segundo plano). “Vamos!”, diz Octavio, e o cão e o amigo partem para fora do cômodo. A televisão fica ligada, mostrando o programa. A apresentadora fala: “Bem, sendo ainda mais indiscreta, pensam em casar?”. Valéria responde: “Por enquanto não, mas já temos um filho, e o trouxe para o programa! Richie!”, e um pequeno cão surge no estúdio, pulando no sofá, ao lado de Valeria. Há um corte seco para outro espaço: Octavio, o cão Cofi e seu amigo chegando para a rinha de cães. Aqui é inevitável salientar o grande contraste que a figura dos cães propõe: enquanto Cofi está prestes a se envolver em uma batalha com outro cão, numa alta aposta, em algum

subúrbio mexicano, o outro cão, Richie - o nome naturalmente derivando da palavra americana *rich*, rico -, recebe todos os mimos, carinhos e cuidados de sua “dona” Valeria e também dos apresentadores, com a grande empolgação da plateia.

O caráter paródico da cena se comporta de forma parecida estruturalmente com “A Coleira do Cão”, mas numa ordem diferente: primeiro, há a subversão do próprio gênero, da mesma forma: a partir de uma cena “estável”, em um corte seco, a câmera de repente mostra o título do programa e é para aquele universo que o espectador é levado - junto com os personagens no quarto, assistindo à televisão. A subversão do gênero está aqui: um filme se torna um trecho de um programa de TV. E isso fica ainda mais evidenciado as 55”¹², em que a cena parte da câmera filmando a câmera do programa de TV, que está filmando o apresentador finalizar o programa. Logo após, o take é dos bastidores do programa, uma conversa amena, com o mínimo de intimidade possível - exatamente o oposto do que parecia ser sob a luz da câmera da televisão. Iñárritu subverte o próprio gênero audiovisual para dar espaço, para mostrar ao espectador a diferença de classes: enquanto os pobres do subúrbio estão em condições bastante precárias - a ponto de se inserir na ilegal rinha de cães -, os ricos estão nos estúdios de televisão, se intitulado “Gente de Hoy”, as pessoas atuais.

Há aqui um ponto a ser notado: a paródia a que ambas as obras fazem não é de textos “antigos”, gêneros modernos ou clássicos. Elas parodiam os próprios gêneros contemporâneos (o jornalismo editorial e a televisão aberta). Como Hutcheon afirma em relação ao uso da paródia no pós-modernismo, essas obras:

(...) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisórios que a elas são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado. (HUTCHEON, 1991, p. 43).

Em ambos os trechos selecionados para análise das obras, também parece haver a autorreflexividade como grande característica. Vejamos: em “A Coleira do Cão”, ao longo da matéria jornalística, pode-se ler:

“(...) somos obrigados a constatar com clareza. O Comissário Vilela Gosta de ler. Devia estar lendo versos na hora em que ocorreram aquelas revoltantes e vergonhosas chacinas. Quando chegamos para entrevistá-lo somente encontramos, sobre sua mesa, um livro que a subserviência do detetive Washington Luiz Gomes não conseguiu esconder de nós. Chamava-se *Claro Enigma*. (FONSECA, 1973, p. 238)

Para além da referência da obra *Claro Enigma*, de Carlos Drummond de Andrade, nesse trecho temos um exemplo claro de autorreflexividade. O leitor que está lendo o

conto de repente se depara com a informação totalmente irônica: Vilela gosta de ler, ou seja, a matéria está significando que o investigador prefere a literatura a preocupar-se com “aquelas revoltantes e vergonhosas chacinas”. Isso é autorreflexivo pelo fato de que claramente o leitor também pode ser encaixado na mesma qualificação de Vilela: alguém que “gosta de ler”. “Devia estar lendo versos na hora em que ocorreram aquelas revoltantes e vergonhosas chacinas...” (FONSECA, 1973, p. 238). O texto paródico de Rubem Fonseca, no caso, a matéria jornalística, parece querer questionar mais do que a competência de Vilela: quer questionar a competência do leitor em relação “às aquelas chacinas”. No caso da cena de *Amores Perros*, a autorreflexão está na relação do programa de TV como visto pelos rapazes, pelo televisor, com a cena do próprio programa sendo encerrado, de centro do *set*, com os diálogos absortos de Valeria com os apresentadores. Ali - quando a câmera mostra o estúdio de dentro -, a autorreflexividade se faz evidente: enquanto na primeira cena vemos o *produto*, o filme posteriormente nos mostra esse mesmo produto desconstruído, visto “por dentro”. É mais do que mostrar a limitação cognitiva dos programas vespertinos de televisão: é propor uma reflexão “dentro de si”: o que vemos também é um filme composto por uma infinidade de *sets* e locações externas. O real (e suas representações) se questiona aqui. Vinícius Carvalho Pereira, em seu texto *A imagem das fezes na obra de Rubem Fonseca: uma mácula abjeta no espelho realista* (2009) sugere: “Se há uma empreitada dita realista de representação fiel do real – ou de construção do próprio real no seio da palavra –, ela é também irrealista, visto que tal desejo de extensão da realidade dentro da linguagem é uma utopia.” (PEREIRA, 2009, p. 2).

É possível perceber que há espaços para inter-relações entre “A Coleira do Cão” e *Amores Perros*, a partir dos núcleos e excertos analisados: há, sim, a composição de paródias (altamente irônicas) para mostrar ao leitor/espectador os espaços em que o excêntrico transita e que a realidade absolutamente não é uma: No conto, sabemos de fatos opostos ao que a matéria jornalística denuncia; no filme, Octavio e seu amigo veem o programa de televisão de forma bastante diferente que o espectador vê na cena posterior.

CONCLUSÕES POSSÍVEIS

Ao chegarmos na parte final dessa análise, fica mais claro e seguro percebermos algumas aproximações (técnicas e retóricas) entre as duas obras, embora o que pareça ser

ainda mais relevante – para esta e para futuras discussões - está no campo temático. Neste eixo – o da temática – é possível perceber que tanto os signos pictóricos do cinema quanto os signos linguísticos da literatura, nos materiais analisados, se pautam por representar esta importante e sensível chaga do mundo contemporâneo: ambas as obras parecem fazer o uso da paródia e da autorreflexividade, ainda que em modos e intensidades diferentes, para trazer os extremos e a marginalidade à luz. *Amores Perros* e “A Coleira do Cão” parodiam gêneros consagrados - e inerentes até à contemporaneidade, como o jornalismo e o programa de televisão em estúdio - para mostrar, através do contraste de signos “Quarto-Estúdio de TV” e “Imprensa hipócrita X Trabalho policial correto”, os espaços pelos quais as margens (os ex-cêntricos) transitam para tentar chegar ao *centro*.

Também é importante salientar que esses brutais desequilíbrios sociais e econômicos são mundiais, mas podem ser ainda mais visíveis nas chamadas “nações em desenvolvimento”, como nos países da América Latina e da África. Não por coincidência, essas duas fundamentais partes do globo há séculos se encontraram (e se encontram) em relações de “detrimento” para com outros países – naturalmente do hemisfério norte. Se essa é uma afirmação correta, nos aponta que o desequilíbrio vem de muito tempo. E possivelmente aqui esteja uma das principais questões: por que essa relação se mantém há tanto tempo assim? Octavio e Vilela são ex-cêntricos como são ex-cêntricos a grande maioria dos habitantes da realidade atual, sempre buscando negociar seu espaço em um ambiente que empurra quem está na margem para cada vez mais longe do centro – ou, nas palavras de Hutcheon, “(...) inevitavelmente identificado com o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado.” (HUTCHEON, 1991, p. 88). Esse olhar, esta poética, certamente está também no conto de 1964, no filme de 2000 e na realidade presente, tão necessária de ser observada através da arte e de suas representações.

REFERÊNCIAS

AMORES Brutos. Direção: Alejandro Gonzalez Iñárritu. Roteiro: Guillermo Arriaga. 2000. DVD (153 min).

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix. 1975.

CANDIDO, Antonio. **A Educação Pela Noite e Outros Ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CEIA, Carlos. Paródia. In: **E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia**. 2010. Disponível em: <edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link>. Acesso em 03.05.2019.

ECO, Umberto. **Pós Escrito a O Nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FONSECA, Rubem. **Feliz Ano Novo**. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

_____. **O Cobrador**. Rio de Janeiro: Agir, 2010b.

_____. **O Homem de Fevereiro ou Março**. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

FREITAS JÚNIOR, Dário Taciano. **Três passeios pelo Rio: a ficção obscena de Rubem Fonseca**. Revista Literatura em Debate. v. 2, n. 2, 2008.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LÓPEZ, Leticia G. Vargas. **Amores perros. Códigos estéticos del cine mexicano en el nuevo milenio**. Revista Cariátide No. 29, Março/2010.

PEREIRA, Vinícius Carvalho. **A imagem das fezes na obra de Rubem Fonseca: uma mácula abjeta no espelho realista**. Revista Garrafa. v. 7, n. 21, Rio de Janeiro: UFRJ, Jul/Set/2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.

PIMENTEL, Samarkandra Pereira dos Santos. **Considerações sobre a poética do pós-modernismo**. Revista Digital do PPGL da PUC/RS. v. 9, n. 1, Porto Alegre, Jun/2016.

SCHØLLHAMMER, Erik. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SOARES, Rosana de Lima; LIESENBERG, Cíntia. **Figurações simbólicas da pobreza: transposições de estigmas sociais em filmes brasileiros**. São Paulo: Revista do Programa de Pós-Graduação da Faculdade Cásper Líbero, vol. 10, n. 19, 2007.

VITORIANO, Helciclever Barros da Silva; GOMES, André Luís. **O cobrador com Relato de ocorrência: a escrita ferozcinematográfica de Rubem Fonseca**. *Criação & Crítica*, n. 16, p. 34-49, jun. 2016. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 03.05.2019.