


FIM DA UTOPIA E DIALÉTICA DA VIOLÊNCIA EM *O DÉCIMO INFERNO*, DE MEMPO GIARDINELLI

Luiz R. R. Faria*

 <https://orcid.org/0000-0002-7214-106X>

Antônio Rediver Guizzo**

 <https://orcid.org/0000-0002-6583-8205>

Como citar este artigo: FARIA, L. R. R.; GUIZZO, A. R. Fim da utopia e dialética da violência em *O décimo inferno*, de Mempo Giardinelli. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 27, n. 3, p. 1-17, set./dez. 2025. DOI: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETLT17333>

Submissão: 2 de agosto de 2024. **Aceite:** 24 de agosto de 2025.

Resumo: Neste artigo, analisa-se *O décimo inferno*, obra da literatura contemporânea argentina, de Mempo Giardinelli (2003). Argumenta-se que as figurações da violência na obra representam o fim da utopia individual. Defende-se que, muito além da trama de um casal em um contexto histórico particular, a obra permite uma leitura aproximativa de um imaginário característico da contemporaneidade, ao qual se associam conceitos como “fim da história”, “realismo capitalista”, “impotência reflexiva”, bem como do niilismo de Emil Cioran; uma leitura que atravessa elementos constitutivos de um ideário neoliberal e pós-utópico.

Palavras-chave: Literatura contemporânea argentina. Mempo Giardinelli. Figurações da violência. *O décimo inferno*. Imaginário.

* Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila), Foz do Iguaçu, PR, Brasil. E-mail: nunofariajr@gmail.com

** Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila), Foz do Iguaçu, PR, Brasil. E-mail: antonioedguizzo@gmail.com

INTRODUÇÃO

■ A representação crua da violência ocupa papel central nas obras do escritor argentino Mempo Giardinelli (Resistência, Chaco, 1947), principalmente quando se consideram suas produções mais antigas (1980-2003). Três dos livros dessa época, *Luna caliente* (1983), *Que sólo se quedan los muertos* (1985) e *El décimo infierno* (1999), inclusive, trabalham com semelhantes contextos e temas. Conforme Schuchardt (2022, p. 84)¹, são romances que

[...] estão centrados em protagonistas masculinos da classe alta argentina – advogados, jornalistas, corretores de imóveis – que, movidos por impulsos em certos momentos incontroláveis, como por exemplo o instinto sexual, a ganância e a raiva, convertem-se em assassinos por acaso. Personagens que começam a se sentir atraídos pela violência e por atos transgressivos.

O próprio Giardinelli reconhece o papel central da violência em sua obra. Em entrevista de 1999 a Óscar Enrique Ornelas, afirma que seus textos expressam “uma continuidade da textualidade da violência” originada em uma “sociedade que foi submetida e tem submetido a si mesma, através de exercícios violentos” (Giardinelli, 1999b). Sob semelhante perspectiva, Rosana Díaz Zambrana (2010, p. 119) afirma que o *corpus* narrativo do escritor “parte desta exacerbação da violência enquanto legado histórico e estratégia paródica para denunciar as sequelas dos regimes militares”.

O romance *El décimo infierno* (Giardinelli, 1999a) foi traduzido por Ari Roitman e Paulina Waicht e publicado no Brasil em 2003, junto ao romance *Luna caliente*, em um mesmo volume (este último traduzido por Sergio Faraco). A obra se estrutura como uma mescla de literatura policial e romance de viagem (Díaz Zambrana, 2010), apresentando um enredo centrado na desintegração do casal formado por Alfredo Romero, o narrador autodiegético, e Griselda, ambos membros da alta burguesia de Resistência, capital da província do Chaco. Alfredo, “um homem que está perto dos cinquenta anos e se sente realizado, no sentido que já fez as coisas que quis e que pôde” (Giardinelli, 2003, p. 13), é um especulador/ agente imobiliário, sócio de seu melhor amigo, Antônio (o marido de Griselda). Alfredo, que era “aquilo que, numa cidade como Resistência, se chama pomposamente de ótimo filho” (Giardinelli 2003, p. 14), mantinha um caso amoroso secreto com Griselda.

O ponto de inflexão na trama aparece quando Alfredo propõe a Griselda que os dois matem Antônio:

O caso é que certa tarde, depois de fazermos amor e terminarmos exaustos como dois ciclistas que disputaram o Tour de France, fumamos um cigarro e eu disse a ela, de maneira casual, meio brincando:

– Deveríamos matar o seu marido.

E Griselda, sem reparar na enormidade das minhas palavras, como se o importante fosse não ter pronunciado o nome do meu amigo, e sem se deter para me censurar coisa alguma, nem sequer parecendo surpresa, simplesmente disse:

– E como faríamos? (Giardinelli, 2003, p. 18-19).

¹ No original: “[...] se centran en protagonistas masculinos de la alta burguesía argentina – abogados, periodistas, agentes inmobiliarios – que, por impulsos en ciertos momentos incontrolables, como por ejemplo el instinto sexual, la codicia e la ira, se convierten en asesinos por casualidad. Empiezan a aficionarse a la violencia y a los actos transgresivos”.

Na enunciação do primeiro crime a ser cometido pelo casal, já encontramos o tom narrativo predominante que a violência assumirá na obra: banal, sem dramaticidade e assumida como trivial pelos personagens, sendo o assassinato de Antônio um de muitos crimes que ocorrem ao longo da trama. Assim, uma espiral endêmica de violência (Meyer, 2017) retrata uma sociedade totalmente fragmentada em que o crime não é mais motivado (Close, 2008), bem como a experiência temporal desassociada da projeção do futuro ou rememoração do passado, um presente totalitário que prescindia da experiência e da expectativa (ou mesmo da esperança) para sobreviver, uma temporalidade movida apenas pelo imediato, como observa Hartog (2014) na noção de presentismo.

Outra característica que podemos destacar no romance é sua aproximação com diferentes gêneros que constituem nossa memória narrativa. Da literatura *pulp*² e da linguagem cinematográfica encontramos a concatenação de uma série de crimes e momentos de tensão que impõe movimento constante ao enredo da narrativa, que, inclusive, foi adaptada para o cinema em 2012, codirigida por Mempo Giardinelli e Juan Pablo Méndez, responsáveis também pelo roteiro. Como destaca Marcia Paraquett (2014, s. p.), “A narrativa se aproxima da linguagem cinematográfica: triângulo amoroso, traição, assassinato, sangue, fuga, perseguição e brutalidade nas ações, copiando um modelo de cinema comercial, aprendido com os produtores de Hollywood”.

As cenas dos assassinatos, com todo o sangue e sujidade, assemelham-se, como destaca Schuchardt (2022), ao cinema *splatter*³, como se observa na construção estética da cena a seguir:

Griselda tocou no meu ombro e me estendeu uma enorme faca brasileira, uma Tramontina descomunal. [...] Era perfeita. [...] Foi um horror: o sujeito deu uma espécie de pulo, como se todos os atos reflexos de sua vida tivessem sido reservados para esse final; e embora eu tivesse estraçalhado sua traqueia e aberto um talho transversal que quase lhe separou a cabeça do tronco, não morreu com o golpe. [...] E havia sangue por todos os lados, eu o sentia até nas minhas bochechas, e era uma coisa quente e espessa, parecia um creme de barbear desses de cabeleireiro. [...] Olhamos um para o outro, assombrados como se estivéssemos descortinando pela primeira vez o espetáculo do mundo (Giardinelli, 2003, p. 25).

À crueza das imagens soma-se a própria linguagem, cuja vulgaridade da expressão parece roubar a arte de narrar segundo Paraquett (2014, s. p.), que ainda comenta:

Não fosse o personagem narrador, que em lugar de dirigir as cenas com uma câmera cinematográfica nos conduz pelos labirintos do narrar, do contar e do

2 *Pulp fiction* é como ficaram conhecidas as publicações do início do século XX que utilizavam como material para a impressão polpa de madeira e se destinavam ao gosto popular da época; eram caracterizadas pelas capas coloridas e páginas que rapidamente ficavam amareladas, nas quais se narravam histórias repletas de aventuras, detetives, crimes, piratas, monstros, extraterrestres, mocinhas, lugares exóticos etc. (Campagna, 2021). Embora tenham sido consideradas, à época, como obras de segunda ordem na grande maioria, influenciaram consideravelmente o desenvolvimento posterior da ficção científica e de praticamente toda a indústria cinematográfica hollywoodiana.

3 Como destaca Cuéllar Barona (2008, p. 236), *splatter*, que literalmente significa salpicar, “es un subgénero del cine de horror al que pertenecen las películas que contienen elementos gore, es decir aquellas que tengan un alto contenido de violencia gráfica, donde la audiencia se salpica de sangre y vísceras. El término splatter fue usado por el cineasta norteamericano George Romero, director de *The Night of the Living Dead* y *Dawn of the Dead* [...] para describir el contenido de sus películas. Las películas splatter se caracterizan por una falta de orden y estructura narrativa en la que prevalece el interés por exhibir la vulnerabilidad del cuerpo humano y las posibilidades teatrales de su mutilación. El reguero de sangre, miembros del cuerpo cercenados y otros elementos de carácter grotesco, representan un desafío a nuestros parámetros de tolerancia, no sólo frente a la violencia de los actos sino ante la suciedad”.

compreender, não seria possível perceber a voz de um autor atento e crítico à violência desses tempos de democracia recuperada. Não tenho dúvidas de que Giardinelli sabe que sua narrativa é grosseira, mas precisa registrar seu tempo, tanto no que se refere ao tema, quanto à linguagem.

A representação da paisagem da região – e de seus aspectos distintivos em termos de biodiversidade – até poderia servir como contraponto estético à jornada carregada de violência; entretanto, isso não ocorre. Segundo Beatriz Schuchardt (2022, p. 93-94, grifo no original),

Em conformidade ao título da novela O décimo inferno, que alude aos nove círculos do inferno esboçados por A divina comédia, de Dante [...], a topografia infernal que o novelista argentino descreve no último terço da novela ressuscita um lugar mítico povoado por entes fantásticos. Em vez de servir de antítese [...], essa topografia dantesca do inferno não representa seu contraponto imaginário, senão a exteriorização do inferno vivido pelo sujeito do rendimento.

No que tange aos personagens femininos, Griselda especialmente, “são retratados desde os estereótipos de gênero, tanto no rol que cumprem na sociedade (desde o laboral e o doméstico), como sua aparência e comportamento” (Vivanco; Rodríguez, 2019, p. 56). A estereotipia da mulher fatal, a sensualidade corporal, o desejo sexual intensificado, a emancipação feminina como motivadora da ruína dos personagens masculinos são características centrais da representação do feminino, um imaginário que transita pelos estereótipos do “anjo do lar” e da “mulher demônio” (Vivanco; Rodríguez, 2019). Essa representação estereotipificada do feminino contribui para o movimento dramático do enredo, oscilando entre a perfeição feminina do melodrama e a *femme fatale* da novela policial, ambas concentradas em Griselda.

Cabe demarcar que é o componente erótico/sexual que se destaca, constituindo um contraponto com a violência presente na obra. Conforme Cunningham (2018), Griselda em *O décimo inferno* e Araceli em *Luna caliente* são personagens que dialogam com imaginários da literatura erótica e da literatura fantástica, e tal entrecruzamento busca uma figuração criativa dos contextos político e econômico que retratam.

Quanto à fortuna crítica da obra, são apresentadas distintas análises sobre a violência representada, geralmente buscando contextualizar a obra a partir de momentos políticos e econômicos argentinos. A relação do texto com o menemismo é destacada pelo próprio autor em duas entrevistas (concedidas em momentos e países distintos). Em entrevista a Óscar Enrique Ornelas, por ocasião do lançamento da novela no México em 1999, Mempo Giardinelli (1999b, s. p.) afirma que

O décimo inferno é uma novela menemista ou, se preferirem, do menemismo. Expressa o que foi este governo: uma forma de violência irracional, corrupção absoluta de valores, uma forma de desesperança e uma vertigem da ação irreflexiva.

Karl Kohut (2002, p. 220) observa que uma história que poderia ser exclusivamente privada assume uma dimensão política, visto que a expansão da violência privada decorre de um ambiente político impregnado de violência, no qual a transição da ditadura ao neoliberalismo imprimiu na obra de Mempo Giardinelli

uma profunda desconfiança da política e mesmo desprezo por ela. Em semelhante sentido converge a análise de María Isabel Reverón Peña (2009, p. 135), para quem a obra *O décimo inferno* permite ao leitor “a construção de uma reflexão sobre a história privada dos personagens e a história oficial argentina”.

Por essa perspectiva, poderíamos associar a representação da irrupção violenta de Alfredo e Griselda no romance à diferenciação e relação que Slavoj Žižek (2014) estabelece entre violência objetiva e violência subjetiva. Conforme o autor,

A questão é que as violências subjetivas e objetiva não podem ser percebidas do mesmo ponto de vista: a violência subjetiva é experimentada enquanto tal contra o pano de fundo de um grau zero de não violência. É percebida como uma perturbação do estado de coisas “normal” e pacífico. Contudo, a violência objetiva é precisamente aquela inerente a esse estado “normal” de coisas. A violência objetiva é uma violência invisível, uma vez que é precisamente ela que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento. Assim, a violência sistêmica é de certo modo algo como a célebre “matéria escura” da física, a contrapartida de uma violência subjetiva (demasiado) visível. Pode ser invisível, mas é preciso levá-la em consideração se quisermos elucidar o que parecerá de outra forma explosões “irracional” de violência subjetiva (Žižek, 2014, p. 17).

Em outras palavras, a violência subjetiva, a que assistimos na representação espetacular e aparentemente gratuita dos crimes cometidos por Griselda e Alfredo, manifesta de forma amplamente ostensiva por meio das escolhas composicionais do autor, é a parte visível (e também decorrente) de uma sociedade que se organiza estruturalmente mediante mecanismos de ocultação da violência sistêmica – presente no funcionamento assimétrico dos sistemas econômicos, políticos e jurídicos – e da violência simbólica – disseminada por meio dos signos comunicacionais. Beatrice Schuchardt (2022, p. 86), de forma complementar a esse raciocínio, observa, a partir da obra *Topologia da violência* (Han, 2017), que a violência subjetiva também se manifesta a partir de uma dialética da violência: “[uma] dinâmica da violência que oscila entre o centrípeto, ou seja, uma violência autodestrutiva, e o centrífugo, ou seja, uma violência explosiva”.

Em outros termos, Schuchardt (2022, p. 96) destaca como as dimensões social e econômica da representação agem na figuração psicológica dos personagens que, movidos pelo imaginário da *performance*, atuam nesse sentido até na ação violenta:

*As duas versões do sujeito do rendimento – uma masculina e uma feminina – que nos apresentam a novela **posdetective** de Giardinelli dão testemunho da pressão pelo êxito a que são submetidos os homens, e a pressão do consenso que vivem as mulheres na sociedade menemista e neoliberal do fim dos anos noventa na Argentina. Pela subjetivação figurada e sexual do sujeito do rendimento que oferece, a novela **O décimo inferno** demonstra que a pulsão do êxito dominante na linhagem patriarcal da classe média e média alta argentina levou a uma violência onipresente e transgeracional que afeta homens e mulheres que se convertem tanto em vítimas quanto em vitimários.*

Em perspectiva similar, Rosana Díaz Zambrana (2010, p. 123) destaca que a composição estética da violência nas obras de Giardinelli raramente performa uma transformação dos personagens ou do enredo, como recorrente em tantas

histórias que têm em um ato de violência seu movimento fundador; entretanto, mesmo assim, revelam a dinâmica do contexto social representado:

Como tratou Ariel Dorfman, a violência, certas vezes, se faz central para o desenvolvimento dos acontecimentos na literatura seja porque coincide com uma revelação, aporta um momento de autoconhecimento ou transmite um sentido da realidade em volta (1970:40). Entretanto, a presença reiterada da violência não adquire esse poder epifânico para os personagens de Giardinelli, ou, se o faz, é para desmantelar por meio do evento criminoso as disposições cívicas e o decoro social.

Díaz Zambrana (2010) ainda destaca que a onda de violência promovida por Alfredo como forma de escape social somente reitera a derrota do personagem na tentativa de encontrar uma satisfação interior diante da sensação de ausência de sentido que ronda a vida da classe média alta menemista, da qual é um representante. Em uma análise mais universalizante, a obra, nesse ponto, parece também representar o esvaziamento das utopias, posterior ao fim do socialismo, e, conseqüentemente, o fim da história, conforme Fukuyama (2006) denominou esse momento histórico em que não havia no imaginário social qualquer alternativa plausível ao capitalismo liberal.

Nesta pesquisa, a partir de aforismos de Emil Cioran (1995) publicados na obra *Breviário de decomposição*, além de análises de pesquisadores que associam o espírito do capitalismo neoliberal a conceitos como “fim da história”, “pós-pessimismo”, “realismo capitalista” e “impotência reflexiva”, propomos uma leitura de *O décimo inferno*, obra na qual a violência figurada nas ações dos personagens protagonistas, principalmente em Alfredo, o narrador autodiegético, parece representar a constituição de subjetividades que encontram em sua relação com o mundo uma ausência de sentido de existência.

O QUE HÁ NOS INFERNOS DE O DÉCIMO INFERNO, DE GIARDINELLI?

Emil Cioran (1911-1995), filósofo romeno radicado na França, é um pensador caracterizado por uma “extrema negatividade e anunciador dos sintomas de nossa época crepuscular” (Mathias Netto, 2018, p. 33), e cuja obra foi marcada pela “crítica dos ideais utópicos que guiaram o pensamento do seu tempo” (Oliveira, 2016, p. 4). Conforme João Mauricio Brás (2013), Cioran não participa propriamente de nenhuma escola do pensamento filosófico, entretanto é um pensador incontornável do século XX. E não só no conteúdo – um enfrentamento da perturbação essencial, conforme Almeida (2013) –, mas também na forma com que o estranhamento da obra de Cioran impacta o pensamento filosófico contemporâneo.

Há na escrita de Cioran a mesma concisão das piadas, das fábulas, das máximas, das palavras de ordem, das epígrafes e dos epitáfios. Seu estilo é replicado dos moralistas, seu tônus não é patético, mas irônico, desestabilizador. A hipérbole de suas imagens, ou a hipotipose do horror da vida, atinge paroxismos que beira o risível. Cioran está sempre a um passo do cômico, entre o mimo e o inferno, afagando o pior. [...] O estilo de escrita de Cioran é um entrave para a filosofia e, conseqüentemente, para seus comentadores, pois os textos curtos, os aforismos, os fragmentos, as lufadas de sabedoria, as pílulas do desconcerto,

as gotas contadas de seu veneno, sem jamais escaparem da teia de seu pensamento, são incapazes de constituir um tecido, de estabelecer relações progressivas, de avançar rumo a uma arquitetura (Almeida, 2013, p. 52-53).

A esse filósofo do ceticismo à racionalidade e ao cientificismo, denunciador de tiranias epistêmicas e autoritarismos ideológicos contemporâneos, associamos, na leitura de *O décimo inferno* de Giardinelli, certo declínio na crença da possibilidade de um futuro próspero que se origina das contradições inconciliáveis que o capitalismo liberal assenta no pensamento crítico das últimas décadas. María Laura Pérez Gras (2017) observa que a passagem do terrorismo de Estado da ditadura militar argentina a um modelo econômico neoliberal no período da redemocratização, no qual se visibilizam as grandes assimetrias sociais e econômicas, contribui decisivamente para a inviabilização de um imaginário positivo em relação ao futuro. Referindo-se ao contexto norte-americano, Tom Moylan (2018), ao refletir sobre a possibilidade de um pensamento utópico na contemporaneidade, observa, de forma similar, como a dura realidade dos contextos políticos, econômicos, sociais e ecológicos de nossa época fomentam na literatura um pessimismo resignado e antiutópico, já desprovido de ânimo para a conscientização sobre a necessidade de uma reação coletiva. Ademais, reiterando o pensamento de Fredric Jameson, Moylan (2018) observa que os mecanismos do capitalismo neoliberal reduziram as ambições de construção coletiva de um mundo melhor ao universo do êxito empresarial individual.

Mark Fisher (2020), semelhantemente, chama de realismo capitalista um imaginário que atravessa tanto a cultura quanto os campos da educação e do trabalho, constituindo uma crença na impossibilidade de transformação social e uma atitude de resignação ante a deterioração das condições de sociabilidade, como se o futuro nos reservasse apenas a repetição e recombinação das tragédias já vivenciadas e a aceitação fosse o único comportamento viável. Annika Gonnermann (2019), no campo literário, observa, sob tal cenário, a construção de personagens que chama de pós-pessimistas, para os quais nem otimismo nem pessimismo são posturas justificáveis perante o mundo, personagens que apenas atravessam as condições materiais e sociais que vivenciam sem interesse em transformá-las.

Nas próximas seções, apresentamos três leituras complementares que dialogam com as perspectivas dispostas: 1. o cinismo moderno e o esvaziamento da dimensão ética da vida; 2. a irrupção da violência subjetiva como instrumento de poder e liberdade esvaziado de sentido; 3. a atomização final do indivíduo e o fim da relação entre Alfredo e Griselda.

SUBJETIVIDADES ATOMIZADAS E A AUSÊNCIA DE SENTIDO ÉTICO DA AÇÃO

O primeiro parágrafo do romance já oferece o ponto de inflexão da vida do narrador, Alfredo, tanto em termos de uma moralidade individual quanto no âmbito social das ações – “Eu sabia o tempo todo que era terrível o que estava fazendo, mas mesmo assim fiz” (Giardinelli, 2003, p. 13). No parágrafo seguinte, o narrador reflete sobre a motivação da alteração de sua trajetória: o tédio.

Um homem que está perto dos cinquenta anos e se sente realizado, no sentido de que já fez as coisas que quis e que pôde e então fica entre entediado e inquieto, só tem duas alternativas: ou começa a se preparar para a velhice, satisfeito

com o que fez ou frustrado por tudo o que não conseguiu, ou então queima seus últimos cartuchos e aposta o dobro ou nada (Giardinelli, 2003, p. 13).

Na perspectiva existencial de Cioran (1995, p. 22), o tédio é como “o eco em nós do tempo que se dilacera..., a revelação do vazio, o esgotamento desse delírio que sustenta – ou inventa – a vida”. Fisher (2020), por sua vez, observa, na análise das subjetividades derivadas do capitalismo neoliberal, que o sistema disciplinar das sociedades modernas e seus correlatos sonhos de liberdade foram substituídos na contemporaneidade por uma comunidade de consumidores, controlada por circuitos rápidos de impulso e recompensa, uma espécie de hedonia presenteísta, letárgica a qualquer ideia de projeto.

Trata-se, então, de algo semelhante à intersecção entre essas duas noções que observamos no narrador personagem do romance. Diante do enfado que acomete o homem médio na metade da vida, Alfredo escolhe uma opção ainda mais atomizada e hedonista, como também consciente (e cinicamente desinteressada) das consequências que poderiam vir – “E então cansei, foi só isso. [...] Digo claramente para quem quiser me julgar: cansei, e agora quero que todo mundo se foda” (Giardinelli, 2003, p. 57).

A escolha de Alfredo, e posteriormente também de Griselda, é apresentada de forma a marcar a dessacralidade subjetiva de suas trajetórias – o assassinato de Antônio, marido de Griselda, é combinado entre Alfredo e ela em “uma certa tarde [...], de maneira casual, meio brincando” (Giardinelli, 2003, p. 18); o espaço também perde qualquer importância distintiva e a cidade é descrita como um lugar onde “nunca acontece nada, até que um dia acontece de tudo” (Giardinelli, 2003, p. 14). Em outras palavras, a transformação de Alfredo é narrada como se pudesse acontecer com qualquer um, em qualquer lugar, como se fosse um acontecimento advindo de um espírito do tempo que atravessa espaços e subjetividades. A própria descrição da cidade é construída por meio de um estranho paralelismo que reitera essa ideia de universalidade – “Resistência é uma cidade que minha mãe chamava de Peyton Place, por causa de uma série que ficou famosa nos primeiros anos da televisão em preto e branco. [...] Resistência é um povoado americano, só que extraviado nos mapas” (Giardinelli, 2003, p. 13-14).

Assim contextualizada, a transformação de Alfredo e Griselda ocorre pela ruptura definitiva com as aparências da vida burguesa da sociedade de Resistência. Cioran (1995, p. 17), no aforismo “Civilização e frivolidade”, observa que “a frivolidade é o antídoto mais eficaz contra o mal de ser o que se é: graças a ela iludimos o mundo e dissimulamos a inconveniência de nossas profundidades”. E é o desvelamento da forma vazia que compõe os rituais e costumes daquela burguesia que fica evidente na facilidade com que os personagens os abandonam, sem o menor dilema moral ou ético – “Gris também estava cansada de representar. [...] Não queria mais perder tempo inventando atividades, nem pedir permissão ou sentir mais culpas por nada” (Giardinelli, 2003, p. 15).

Peter Sloterdijk (2012), em semelhante sentido, observa uma diferenciação entre o cinismo da Antiguidade e o cinismo moderno. Na Antiguidade, o cínico (*kynikos*), como Diógenes no barril, ilustra o trocista desagregador, o indivíduo pertencente à parte inferior da escala social que com desfaçatez declara não precisar nada de Alexandre; na modernidade, o cinismo torna-se uma estratégia da mediocridade elevada das classes superiores que integram em si a consciência do fracasso coletivo de sua ação no mundo ao conformismo do agir em favor

do próprio benefício, uma consciência que não nutre esperanças, mas apenas o ímpeto de arranjar-se por si próprio sob a máscara de falsas ações engajadas. O cinismo burguês moderno é consciente da falsidade das premissas, que são dissimuladas sob uma ideologia tecnocrata e negociadas com a consciência por meio da caridade, “até que um dia, bum!, uma coisa estourou como uma bomba” (Giardinelli, 2003, p. 15); o cinismo ordinário da vida irrompe na forma de violência. Sloterdijk (2012) observa esse movimento também na irrupção do fascismo, quando a irrealizabilidade de éticas opostas (por exemplo, a caridade burguesa e a acumulação capitalista) torna-se evidentemente sensível (embora não compreensível pelas massas) e a violência é canalizada a uma imagem fantasmagórica de um inimigo irreal.

Esse desborde decorre na obra a partir do momento em que o assassinato de Antônio é acertado – “a partir do momento em que esta história começou, quando eu e Gris decidimos matar o marido dela” (Giardinelli, 2003, p. 59). Alfredo cessa a atuação como empresário bem-sucedido e ético (que cinicamente tem um caso com a esposa do sócio e amigo) e Griselda abandona a aparência de esposa exemplar – “De repente percebi claramente o quanto disfarcei, sabe? [...] Fui reprimida pelos meus pais, pelas freiras da Santíssima Trindade, pelo meu marido, pelos meus filhos, pela sociedade, por todo este mundo escroto...” (Giardinelli, 2003, p. 49).

Performance social para a qual, conforme observa Griselda, são “treinadas” as mulheres de sua classe. Conforme Vivanco e Rodríguez (2019, p. 30) comentam, ao analisarem a construção das personagens femininas em Giardinelli: “[...] dentro de todo sistema, a ideologia e os valores mais arraigados e ‘popularizados’ são usualmente estabelecidos e validados por aqueles que exercem o poder, seja econômico, político, simbólico e até mesmo religioso”. Entretanto, dessa construção de gênero patriarcal que atravessa no romance a burguesia chahuena no *post-proceso* argentino, Griselda mantém o estereótipo inverso, de esposa recatada a *femme fatale*.

Aprofundando a questão do cinismo, Alfredo, apesar de advogar a si mesmo o papel de cidadão ideal – “mas vejam bem, sempre fui um homem reto, nunca sacaneei ninguém” –, não deixa de revelar ilegalidades de sua atuação – “novo empreendimento que, naturalmente, não teria tudo aquilo que pretendíamos oferecer” (Giardinelli, 2003, p. 22); “[...] assuntos pouquíssimos claros, escrituras velozes de terrenos comprados [...] por somas altíssimas, sem fazer perguntas e com papéis que deviam parecer transparentes” (p. 74). Ou, no final do romance, de forma ainda mais desvelada, revela:

Ninguém é assassino, mas todo mundo sonega impostos, todo mundo assalta os fundos públicos, e todo mundo conhece os melhores atalhos para se dar bem. Todos veraneiam em Santa Catarina ou no Caribe, todos viajam para Miami e vez por outra para a Europa, e são diplomados em Mercedes-Benz, BMW e Hondas último modelo, tudo à custa da desgraça alheia, da lama dos outros (Giardinelli, 2003, p. 69).

Assim encontramos, de certa forma, a representação desse mundo pós-ideológico diagnosticado pelos autores que aqui dialogam. O “fim da história” (Fukuyama, 2006), com a vitória da democracia liberal ocidental e a hegemonia capitalista, destituiu de sentido real o imaginário revolucionário; entretanto, não é a única perda, já que a noção de ideologia como falsa realidade que permite o

funcionamento oculto do capitalismo também colapsa. Como observa Žižek (1996), se a teoria clássica da ideologia a partir de Marx operava com a premissa “Eles não sabem o que fazem, mas o fazem”, Peter Sloterdijk (2012) nos mostrou que a modernidade opera com a noção “Eles sabem o que fazem, mas mesmo assim o fazem”; ou seja, a *performance* é esclarecidamente cínica e a ignorância das consequências da ação é apenas dissimulada: esse funcionamento é naturalizado como a estrutura normal do sistema. Em outros termos, é o grau zero de violência que alicerça o funcionamento assimétrico do sistema, a violência objetiva e simbólica “inerente ao estado ‘normal’ das coisas” (Žižek, 2014), que, talvez, também poderíamos compreender por meio da ideia de frivolidade de Cioran.

A EUFORIA DE PODER TUDO

Nos primeiros parágrafos do romance, Alfredo já manifesta a estranha sensação de liberdade que vivencia ao se desvencilhar dos códigos sociais de sua classe – “A partir do momento em que me atirei nesse peitoril do Inferno feito uma bola de boliche que vai ganhando velocidade e força à medida que desliza, não parei mais. Não me interessava quantos pinos iria derrubar. Eu só queria rolar” (Giardinelli, 2003, p. 13).

O que aparecia até então inegociável – o ideal de família, a manutenção das aparências sociais e o não cometimento da violência subjetiva [“mas ninguém matou ninguém” (Giardinelli, 2003, p. 69)] – torna-se irrelevante. O que antes constituía a estrutura mais preciosa daquela vida burguesa, tanto no caso de Alfredo quanto de Griselda, destitui-se de significado na nova jornada. Cioran (1995, p. 39), no aforismo “Apoteose do vago”, escreve que, “para desejar fundamentalmente outra coisa, é preciso estar destituído do espaço e do tempo, e viver em um mínimo de parentesco com o lugar e o momento”; em certo sentido, esse é o desprendimento observado na obra.

Alfredo, que vivia com a mãe e a cuidadora, ao passar por sua casa para trocar de roupa e pegar dinheiro e objetos, deixa evidente que não haveria regresso, bem como a intenção de não deixar dúvidas sobre a autoria de seus atos:

Era uma questão ética referida à única coisa que me importava no mundo: minha mãe. Se eu levasse as roupas acusatórias, ela sempre teria dúvidas sobre a minha responsabilidade nos assassinatos [...]. A certeza vai doer, pensei, mas a dúvida a mataria.

– Mãe, se lhe disserem que fui eu quem fez tanta confusão, não duvide: fui eu mesmo, certo?

– Do que você está falando?

– Nada, mamãe, bobagens; mas lembre e acredite em mim: fui eu sim (Giardinelli, 2003, p. 38-9).

Griselda, por sua vez, abandona as filhas, evitando envolvê-las na situação, mas também negando a memória delas: “Elas vão ficar bem e não mete minhas filhas nisso e vai para a puta que pariu, Alfredo – disse, muito fria. – Não quero pensar nelas nem em nada que me amarre a mais nada, já te disse” (Giardinelli, 2003, p. 62).

Assim, a noção de culpa, e também a de propósito, desaparece para ambos os personagens:

[...] perguntei-lhe se sentia culpa e ela ficou séria, muito séria, e respondeu sem pensar um segundo:

– Culpa de quê?

[...]

– Isso mesmo: nada interessa – sublinhou ela. – Não me interessa mais coisa nenhuma (Giardinelli, 2003, p. 46).

A entrega à espiral de autodestruição dos espaços e tempos sociais dos personagens deságua em atos de violência explícita, já que Alfredo e Griselda se mostram cada vez mais fascinados com o poder da violência subjetiva que performavam: “Acreditem, é fascinante ficar matando gente. Sim, sei perfeitamente que deve parecer absurdo, horroroso, mas experimentem e depois venham me contar” (Giardinelli, 2003, p. 55). Cioran (1995, p. 61), no aforismo “Dupla face da liberdade”, escreve: “se podemos começar qualquer ato, se não há limites para a inspiração e para os caprichos, como evitar nossa perda na embriaguez de tanto poder?”.

Entretanto, a vida anterior, em que eram apenas dois burgueses chaquenhos, não desaparece completamente; a sensação de esvaziamento de sentido perdura na nova trajetória, mesmo na situação de aparente liberdade (embora na condição de procurados/banidos) – “você perguntarão por que fazíamos aquilo, o que buscávamos. Juro que não sei. A pura verdade é esta: não sei por que fazíamos tudo aquilo. Continuávamos girando e girando” (Giardinelli, 2003, p. 43).

Essa espiral do vazio antecipa o único desfecho possível para a novela: a aniquilação do casal em uma disputa última para ver quem mata e quem morre – “Estávamos num beco sem saída e, assim como eu percebi, Griselda também percebeu: ou eu a matava ou ela ia me matar” (Giardinelli, 2003, p. 105-106). A despeito da clareza da situação, não havia possibilidade ou desejo de volta a algum ponto anterior. Os dois se dirigiam voluntária e irresistivelmente ao desfecho final, ainda que lampejos de autoproteção comesçassem a irromper. Cioran (1995, p. 44-45), sobre o instinto de autopreservação, observa:

Este mundo pode nos tirar tudo, pode proibir-nos tudo, mas não está em poder de ninguém impedir nossa autoabolição. Todos os utensílios nos ajudam, todos os nossos abismos nos convidam; mas todos os nossos instintos se opõem. Esta contradição desenvolve no espírito um conflito sem saída.

À medida que a trama se desenrola e os protagonistas equiparam-se, as ações de matar e morrer vão constituindo tênues diferenciações na trama e nos desígnios de Alfredo e Griselda, encaminhando-os, em certo sentido, para a atomização final do sujeito, para a eliminação do outro até então par romântico, como melhor discutiremos na próxima seção.

ALFREDO E GRISELDA: A PASSAGEM DA ASSIMETRIA À IGUALDADE

Ainda que seja possível imaginar que toda a trama da novela de Giardinelli trate do casal formado por Alfredo e Griselda, a obra mostra uma relação bem distante de ser monolítica. Há, no início do desenrolar da trama, uma forte assimetria de poder entre o casal: era Alfredo aquele que dava as cartas, também em termos de ser o principal agente da violência. Se a própria ideia de matar Antônio – o ponto de inflexão central da novela – partira dele, o quando e como seria feito, também:

Eu já lhe avisara pelo telefone que a coisa seria naquela noite. [...] Com um movimento de cabeça me pediu para não fazer aquilo e murmurou baixinho que era uma loucura, que por favor, que não, mas segui direto até a pá do quintal. [...] Sopesei a pá no ar, voltei para a sala e, por trás, larguei-a com todas as minhas forças na nuca de Antônio (Giardinelli, 2003, p. 23).

Em que pese o fato de Griselda ter matado a segunda vítima, a vizinha, a postura dela, ainda passiva, transparece após Alfredo matar um jovem por conta de uma situação – absolutamente corriqueira – de trânsito: “Griselda me fitou todo esse tempo parecendo avaliar aquele novo homem que eu era. [...] Havia assombro em seu olhar, um leve estupor e muito de curiosidade e até diversão” (Giardinelli, 2003, p. 43).

É Alfredo, novamente, quem comanda a execução de dois policiais que os pararam durante uma abordagem de rotina, já em fuga da cidade de Resistência. Somente após a execução dos policiais, Griselda salta do carro e se dirige à cena, demonstrando, inclusive, certa reprovação: “Você [Alfredo] enlouqueceu, não consegue mais parar” (Giardinelli, 2003, p. 55). Sua participação na cena se resume a obedecer ao comando de Alfredo: “Mandei que ela fosse procurar alguma outra arma dentro do carro da polícia”, o que ela fez “muito devagar, como se estivesse em câmara lenta, ou muito cansada, ou realmente não ligasse a mínima para qualquer coisa que ocorresse no mundo” (Giardinelli, 2003, p. 55).

Conforme Vivanco e Rodríguez (2019), há na obra de Mempo Giardinelli uma sexualização exagerada do corpo de Griselda; tal estereotipia do feminino, em um primeiro momento, reduz a participação da personagem à perspectiva erótica de Alfredo, como podemos observar em cenas como quando Griselda, que nada havia encontrado no carro da polícia, “sentou-se novamente dentro do carro e ajeitou o vestido, alisando-o sobre suas coxas perfeitas”. Alfredo, então, ficou “alguns segundos admirando aquelas pernas [...] magníficas, únicas, as melhores pernas do mundo” (Giardinelli, 2003, p. 55).

O redirecionamento do papel da Griselda ocorre, aparentemente, quando a torrente de violência subjetiva, pela qual Alfredo é quase exclusivamente o responsável, chega à própria personagem: “Não sei o que me aconteceu [...] mas freei o carro violentamente e Griselda [...] foi dar no vidro. Bateu a cabeça e, quando se virou para protestar, ainda lhe enfiei um revés com todas as minhas forças”. A reação de Griselda, que “avançou [...] arranhando como uma gata”, foi contida por Alfredo com a amplificação da violência no trato com a companheira, “só [...] restou dar-lhe um soco no meio do nariz” (Giardinelli, 2003, p. 63) – passagem ainda construída sob outra camada de estereotipia de gênero: a mulher arranha, o homem desfere um soco.

A relação transforma-se, e Griselda assume o papel de principal agente da violência subjetiva quando cruzam o rio Paraná, conduzidos por Don Santos, “um homem de idade indefinida, magro e anguloso, enrugado feito tartaruga” (Giardinelli, 2003, p. 79). A imagem da travessia, símbolo clássico da transformação de personagens, que no romance estabelece intertextualidade com *A divina comédia* (como também evoca o título *O décimo inferno*), marca a mudança tanto no eixo no qual a violência subjetiva (de Alfredo para Griselda) se centra quanto no afeto dominante na relação entre o casal. Quanto ao casal, Schuchardt (2022, p. 94) observa:

Nesse contexto, o Rio Paraná, a fronteira natural entre Argentina e Paraguai, serve de limite entre este mundo e o infernal mais além. O Paraná, segundo

concebido por Giardinelli, equivale aos rios míticos que separam o mundo dos vivos e dos mortos, como o Estígio no mito de Orfeu e Eurídice. O rio marca, também, um ponto de inflexão na relação de casal entre os dois protagonistas. Enquanto no lado argentino os dois parecem ter perdoado as discórdias e controlado os conflitos, pelo que Alfredo sente “a paixão compartilhada” e “o amor” (Giardinelli 2003, p. 70), [...] ao alcançar a margem paraguaia, a situação se torna insuportável, à medida que Alfredo vai ficando “aterrorizado” (Giardinelli 2003, p. 91) por Gris.

A mudança do eixo da violência torna-se perceptível já na chegada à margem paraguaia, quando da execução do barqueiro:

Pensei em matá-lo, mas achei demais. Não me custava nada enfiar-lhe outra bala, e confesso que até me sentia meio viciado nisso, mas decidi deixá-lo ir embora. [...] Por isso abaixei a arma. E nesse mesmo instante Griselda tirou-a da minha mão e estourou-lhe à cabeça (Giardinelli, 2003, p. 88-89).

É Griselda também que executa Ponce, o contato dos dois no Paraguai para conseguir passaportes e um carro para atravessar a fronteira paraguaia em direção ao Brasil – “um anão horroroso [...] que me lembrou daqueles demônios que costuma haver nas absides das igrejas góticas europeias” (Giardinelli, 2003, p. 97). Ao perceber que a negociação não se daria da melhor forma, Griselda entra em cena –

Sabia que ia nos chantagear, seu filho-da-puta – disse friamente Griselda, tirando não o isqueiro, mas o 38 com silenciador. Mirou na testa e o disparo regou a parede de trás com uma coisa meio preta que tinha sido o cérebro e o sangue do anão (Giardinelli, 2003, p. 99).

Em um trecho da novela imediatamente posterior, Alfredo reflete: “Eu tinha certeza de que num lugar daquele e com duzentos mil dólares, não me seria impossível atravessar para o Brasil. Sim, é verdade, disse ‘me’ em vez de ‘nos’” (Giardinelli, 2003, p. 101). Esse momento marca a dissolução do casal que, embora prevista por movimentos anteriores, agora incorpora a atomização total de suas individualidades – “Qualquer um dos dois podia ter qualquer reação diante de qualquer coisa, e o outro simplesmente acompanhava na fuga” (Giardinelli, 2003, p. 102).

Mais adiante, Alfredo, por fim, revela não haver outra forma de resolução final – “Porque, afinal, a questão consistia em que um tinha que matar o outro. Estávamos num beco sem saída e, assim como eu percebi, Griselda também percebeu: ou eu a matava ou ela ia me matar” (Giardinelli, 2003, p. 105-106). Cioran (1995, p. 14), no aforismo “O antiprofeta”, escreve: “A fonte de nossos atos reside em uma propensão inconsciente a nos considerar o centro, a razão e o resultado do tempo. Nossos reflexos e nosso orgulho transformam em planeta a parcela de carne e de consciência que somos”.

A propensão ao individualismo descrita pelo filósofo dialoga com a perda da dimensão social da política, tanto como modo de governança quanto forma de ação do sujeito no mundo; a ontologia empresarial, conforme Fisher (2020) denomina a razão capitalista que se apropria da consciência moderna, privatiza tanto direitos quanto afetos, e as relações pessoais se convertem à forma-mercadoria; ou seja, são subvertidas e reificadas em objetos avaliados pelo potencial valor de troca.

Já não importa quem mata ou quem morre, o valor de troca dessa possível relação já é nulo; é irrelevante quem seguirá a viagem, os dois tornam-se iguais, e, conseqüentemente, um é dispensável – “ninguém era mais culpado que o outro, ninguém era mais redimível, ninguém era melhor ou pior. O terrível da história era ser tão iguais, tão gêmeos na paixão e na loucura” (Giardinelli, 2003, p. 106).

No desfecho da trama, na primeira tentativa de resolução entre o casal, Griselda atira em Alfredo e o atropela. Entretanto, Alfredo não morre e é encaminhado a um hospital, onde recebe sua última visita.

A enfermeira sorri para mim, tem um sorriso maravilhoso sob a touca. Fecho os olhos e penso nesse belo sorriso. Então me dou conta e abro os olhos apavorado, porque reconheço aquele sorriso sob os olhos cinzentos de Griselda que me observam com sua frialdade de mármore, de iceberg (Giardinelli, 2003, p. 112-113).

Griselda o mata nesse segundo momento (ao que tudo indica, o que temos no final do romance é Alfredo ouvindo o som do disparo), e a morte é apenas uma surpresa para Alfredo no que tange ao aparecimento de Griselda no hospital, pois tal desfecho na relação entre ambos foi anunciado assim que atravessam a fronteira da Argentina para o Paraguai.

A VIOLÊNCIA QUE VEM DE DENTRO VEM DE FORA (OU ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS)

O próprio Alfredo resume de forma bastante direta o desfecho da trama: “nós dois éramos maus, só isso – e estávamos desesperados” (Giardinelli, 2003, p. 107). Griselda e Alfredo, dois burgueses argentinos do *post-proceso* e dois amantes, são personagens que ambigüamente recusam e aceitam na totalidade a estrutura de relação social capitalista. Recusam a ação clinicamente esclarecida da burguesia, que age como se não soubesse as conseqüências (naturalizadas hipocritamente no funcionamento do sistema); entretanto, aceitam da forma mais radical possível a atomização do indivíduo e sua transformação em mercadoria, mensurado por um valor de troca. E nesse ponto se tornam radicalmente apaixonados por si próprios, a ponto de a liberdade do outro se tornar insuportável, por representar uma lacuna na fantasia de domínio que o capitalismo constrói em suas consciências.

Cioran (1995, p. 26), em citação que parece dialogar com essa perspectiva, observa no aforismo “Coalizão contra a morte”:

Como conceber a vida dos outros, quando a sua própria mal parece concebível? Encontramos alguém, vemo-lo mergulhado em um mundo impenetrável e injustificável, em uma porção de convicções e desejos que se superpõem à realidade como um edifício mórbido. [...] Se nossas convicções nos parecem fruto de uma frívola demência, como tolerar a paixão dos outros por si mesmos e por sua multiplicação na utopia de cada dia?

Ao mesmo tempo que a violência subjetiva é o desdobramento das violências sistêmica e simbólica, como aponta Žižek (2014), ela também tem uma origem na desilusão última de quem compreende não ter nada a perder, como se deprende da leitura de Cioran, despossessão que parece ser sintoma da expropriação do sentido coletivo da vida perpetrado pela ontologia empresarial do capitalismo.

E é nesse contexto que os vetores intrínsecos e extrínsecos da violência parecem se entrelaçar e se manifestar de forma aparentemente gratuita na série de assassinatos perpetrados pelos personagens.

Em outras palavras, a irrupção violenta e performática de Alfredo e Griselda parece decorrer como o desbordamento subjetivo de um sintoma de nossa era capitalista, que pode ser compreendido em estreita relação com o contexto social argentino, como destacam outras pesquisas sobre a obra, como também se relaciona aos processos de subjetivação capitalista que exercem uma influência global. Aconteceu no Chaco, afinal, mas também poderia acontecer em Peyton Place.

END OF UTOPIA AND THE DIALECTIC OF VIOLENCE IN O DÉCIMO INFERNO, BY MEMPO GIARDINELLI

Abstract: We analyze *O décimo inferno*, by Mempo Giardinelli (2003), arguing that the figurations of violence in the novel represent the end of the individual utopia. We suggest that, far beyond the plot of a couple in a particular historical context, the novel allows a reading of an imaginary characteristic of contemporary times, which is associated with concepts as “the end of history”, “post-pessimism”, “capitalist realism”, “reflexive impotence”, as well as to the Emil Cioran’s pessimism and nihilism; a reading that crosses constitutive elements of a neoliberal and post-utopian ideary.

Keywords: Argentine contemporary literature. Mempo Giardinelli. Figurations of violence. *O décimo inferno*. Imaginary.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, R. de. O trágico da existência na filosofia de Cioran. *Religare*, João Pessoa, v. 10, n. 1, p. 52-59, mar. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/religare/article/view/17389>. Acesso em: 1º jan. 2024.
- BRÁS, J. M. O pensamento insuportável de Emile Cioran. *Religare*, João Pessoa, v. 10, n. 1, p. 21-36, mar. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/religare/article/view/17386>. Acesso em: 1º jan. 2024.
- CAMPANNA, P. *Utopía y mercado*. Buenos Aires: Gaspar & Rimbau Editorial. 2021.
- CIORAN, E. M. *Breviário de decomposição*. Tradução José Thomaz Brum. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- CLOSE, G. *Contemporary Hispanic crime fiction*. A transatlantic discourse on urban violence. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- CUÉLLAR BARONA, M. L. La figura del monstruo en el cine de horror. *Revista CS*, [s. l.], n. 2, p. 227-246, 2008. DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i2.419>
- CUNNINGHAM, R. ¿Se puede superar el trauma?: la fluidez genérica en *Luna caliente* y *El décimo infierno* de Mempo Giardinelli. *La Blogoteca de Babel*, Bowling Green, v. 7, p. 1-37, 2018. Disponível em: <https://scholarworks.bgsu.edu/blogotecababel/vol7/iss1/8>. Acesso em: 12 nov. 2023.

- DÍAZ ZAMBRANA, R. Violencia sobre ruedas: el género negro y el motivo del viaje en *El décimo infierno* de Mempo Giardinelli. *Hispanic Research Journal*, Abingdon, v. 11, n. 2, p. 118-130, 2010. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/174582009X12608792134137>. Acesso em: 18 set. 2023.
- FISHER, M. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- FUKUYAMA, F. *The end of history and the last man: with a new afterword*. New York: Free Press, 2006.
- GIARDINELLI, M. *El décimo infierno*. Ciudad de México: Editorial Colibri, 1999a.
- GIARDINELLI, M. Mi libro refleja la corrupción absoluta del menenismo. Entrevista concedida a Óscar Enrique Ornelas. *El Financiero*, Ciudad do México, 27 abr. 1999b. Disponível em: <http://elbroli.free.fr/escritores/giardinelli/infierno.html>. Acesso em: 20 out. 2023.
- GIARDINELLI, M. *O décimo inferno*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- GONNERMANN, A. The concept of post-pessimism in 21st century dystopian fiction. *The comparatist*, [s. l.], v. 43, p. 26-40, Oct. 2019. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/739696>. Acesso em: 15 jul. 2023.
- HAN, B.-C. *Topologia da violência*. Tradução Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HARTOG, F. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. São Paulo: Autêntica, 2014.
- KOHUT, K. Política, violencia y literatura. *Anuario de Estudios Americanos*, Sevilla, v. 59, n. 1, p. 193-222, jun. 2002. Disponível em: <https://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/202/20>. Acesso em 1º nov. 2023.
- MATHIAS NETTO, J. O percurso das verdades viscerais em Emil Cioran. *Revista Lampejo*, Fortaleza, v. 7, n. 2, p. 32-45, dez. 2018. Disponível em: https://issuu.com/revista.lampejo/docs/lampejo_vol.7_n.2. Acesso em: 3 dez. 2023.
- MEYER, N. *Globalizing genre fiction in the Global South: Indian and Latin American post-millennial crime fiction*. 2017. Thesis (PhD in Philosophy) – Ludwig-Maximilians-Universität München, München, 2017. Disponível em: <https://publishing.ub.uni-muenchen.de/index.php/oplmu/catalog/view/83/114/453>. Acesso em: 1º dez. 2023.
- MOYLAN, T. Further reflections on being a utopian in these times. *Open Library of Humanities*, [s. l.], v. 4, n. 2, p. 1-11, 2018. Disponível em: <https://olh.openlibhums.org/article/id/4510/>. Acesso em: 20 maio 2023.
- OLIVEIRA, F. S. de. *O pessimismo de Cioran e Céline: o desafio de pensar sem utopia*. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2016. Disponível em: <https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/Dissertacao%20Fernando%20Santarosa.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2023.
- PARAQUETT, M. Escritas de si: memórias de ditaduras e a formação de professores. In: CHACÓN, A. G.; CORTEZ, C. S. (ed.). JORNADAS ANDINAS DE LITERATURA LATINO-AMERICANA – JALLA, 11., 2014, Heredia, Costa Rica. *Anais [...]*. Heredia: Costa Rica: Universidad Nacional, 2014.

PEÑA, M. I. R. Variaciones en torno a tres novelas de Mempo Giardinelli. *Linguística y Literatura*, Medellín, v. 55, n. 1, p. 125-137, enero/jun. 2009. Disponível em: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/view/1957>. Acesso em: 5 set. 2023.

PÉREZ GRAS, M. L. Novelas anticipatorias del siglo XXI: una aproximación a un género que crece en la Argentina en crisis. *Revista de Literaturas Modernas*, [s. l.], v. 47, n. 2, p. 87-108, 2017. Disponível em: <https://bdigital.uncu.edu.ar/12393>. Acesso em: 10 maio 2023.

SCHUCHARDT, B. *El décimo infierno* de Mempo Giardinelli: sujetos de rendimiento, topología de la violencia y topografía infernal en una novela posdetective. *iMex Revista*, Siegen, v. 11, n. 21, p. 84-98, enero 2022. Disponível em: <https://www.imex-revista.com/xxi-decimo-infierno-giardinelli>. Acesso em: 14 ago. 2023.

SLOTERDIJK, P. *Crítica da razão cínica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

VIVANCO, C. P. V.; RODRÍGUEZ C., T. Las mujeres de Franco y Giardinelli: representaciones de um estereotipo de femineidad en las novelas Rosario Tijeras, Paraíso Travel, Luna caliente, y El décimo infierno. *Islas*, Villa Clara, v. 61, n. 192, p. 26-57, enero/ abr. 2019. Disponível em: <https://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/1092/873>. Acesso em: 12 nov. 2023.

ŽIŽEK, S. *Um mapa da ideologia*. São Paulo: Contraponto, 1996.

ŽIŽEK, S. *Violência: seis reflexões laterais*. Tradução Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.