

UNIVERSIDADE FEEVALE

Programa De Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais

Mestrado

ROCHELE MOURA PRASS

**LUZES SOBRE AS SOMBRAS DA VIOLÊNCIA NO PROJETO LITERÁRIO DE
ANA PAULA MAIA: UM OLHAR PARA O CONTEXTO CULTURAL DA
PERSONAGEM EDGAR WILSON**

Novo Hamburgo

2021

ROCHELE MOURA PRASS

**LUZES SOBRE AS SOMBRAS DA VIOLÊNCIA NO PROJETO LITERÁRIO DE
ANA PAULA MAIA: UM OLHAR PARA O CONTEXTO CULTURAL DA
PERSONAGEM EDGAR WILSON**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Processos e Manifestações Culturais, da Universidade Feevale.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marinês Andrea Kunz
Coorientador: Prof. Dr. Ernani Mügge

Novo Hamburgo
2021

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Prass, Rochele Moura.

Luzes sobre as sombras da violência no projeto literário de Ana Paula Maia : um olhar para o contexto cultural da personagem Edgar Wilson / Rochele Moura Prass. – 2021.

204 f.; il. color.; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Processos e Manifestações Culturais) – Universidade Feevale, Novo Hamburgo-RS, 2021.

Inclui bibliografia.

“Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marinês Andrea Kunz ; Coorientador: Prof. Dr. Ernani Mügge”.

1. Ana Paula Maia. 2. Violência. 3. Cultura. 4. Literatura contemporânea. 5. Estética da recepção. I. Título.

CDU 801:39

Bibliotecária responsável: Janice Moser Corrêa – CRB 10/2315

ROCHELE MOURA PRASS

Dissertação do Mestrado em Processos e Manifestações Culturais, intitulada “Luzes sobre as sombras da violência no projeto literário de Ana Paula Maia: um olhar para o contexto cultural da personagem Edgar Wilson”, submetida à banca examinadora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Aprovado por:

Prof.^a Dr.^a Marinês Andrea Kunz (orientadora)
Universidade Feevale

Prof. Dr. Ernani Mügge (coorientador)
Universidade Feevale

Prof. Dr. Edgar Kirchof
Universidade Luterana do Brasil

Prof.^a Dr.^a Sandra Portella Montardo
Universidade Feevale

Novo Hamburgo, 13 de março de 2021

Quando a ciência emociona,
a emoção é ciência.
Dedico à cientista das emoções,
Geraldine Alves dos Santos.

AGRADECIMENTOS

Mesmo quando uma pesquisa se encerra, as vozes emudecidas no texto seguem se fazendo ouvir e reverberam, em uníssono, afetos que não estão visíveis entre as páginas de uma dissertação. E elas são muitas! Por isso, agradeço primeiramente à população brasileira, que financiou este estudo através do fomento concedido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, sem o qual não teria condições de custear meus estudos.

Dessa população, vou retirando uma amostra de vozes que me guiaram na escuridão contemporânea. Professora Dr.^a Marinês Andrea Kunz, *Mari*, minha *Orie*, minha amiga, minha inspiração, para quem o agradecimento só se concretizará, de fato, na medida em que eu for capaz de fazer pelo *outro* o que ela fez por mim. Professor Dr. Ernani Mügge, meu coorientador, que não bastasse me apresentar às belezas subjacentes ao meu *objeto* de pesquisa, conduziu meu olhar, de forma gentil e amável, a caminhos que meus olhos já não podiam enxergar. As vozes dos professores das disciplinas do mestrado também estão nesta pesquisa e por isso agradeço à Prof.^a Dr.^a Juracy Ignez Assmann Saraiva, ao Prof. Dr. Daniel Conte e à Prof.^a Dr.^a Ana Luiza Carvalho da Rocha. À Prof.^a Sandra Portella Montardo e ao Prof. Dr. Edgar Kirchof (o Edgar ressignificado desta dissertação), agradeço pelas contribuições desde a banca de qualificação e pelo compartilhamento generoso de conhecimentos fundamentais nos rumos da pesquisa.

A voz mais audível de todas é a da minha mãe, Nilza Prass: “não atravessa a rua sem olhar para os dois lados”, “Está comendo direito?” e, principalmente, “Não faz para os outros o que tu não gostaria que fizessem contigo”. Foi assim que eu aprendi que o trânsito é perigoso, que precisamos nos alimentar bem e tive as minhas primeiras noções do conceito de alteridade. E ela não precisou estudar antropologia para me ensinar isso.

Às vozes de Márcia Rohr Welter, Sabrina Esmeris, Jeferson Scholz, Rodrigo Gustavo Heckler e Dani Israel, que chegaram pelos meios digitais neste último ano, me trazem a lembrança das gargalhadas, dos apoios e das angústias compartilhadas.

Às vozes que ouço pelo corredor do meu prédio e docemente *invadem* minha casa para transformá-la em um lar: Mariana De Vette Santiago, Lucas Prates, Greice

Roloff, Amanda Ritter e Ramon Darwin, o Cabra, cuja algazarra sempre vem acompanhada de um tilintar.

Além das vozes humanas, há os miados a agradecer, que muitas vezes interrompem raciocínios e que traduzem, à revelia, meus textos para a linguagem dos gatos sobre os teclados de computador. Gordo Gatão e Pingo Felino (O Pestinha), cujas vozes também são ouvidas nos ronrons inequivocamente afetuosos.

Mãos Dadas

*Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.*

*Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da
janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.
O tempo é a minha matéria, do tempo presente, os
homens presentes,
a vida presente.*

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

Neste estudo, aborda-se a representação da violência no projeto literário de Ana Paula Maia, tendo como delimitação as obras em que Edgar Wilson, personagem recorrente dessa autora contemporânea, está presente. A temática da violência, cujos índices crescem no Brasil e configuram um problema de saúde pública, movimenta reflexões interdisciplinares que permitem (re)conhecê-la em um contexto mais amplo do que as estatísticas oficiais permitem. Assim, ao estudá-la pelo viés da literatura e da cultura, evidenciam-se representações que emergem como um traço das manifestações culturais no Brasil contemporâneo. Com o objetivo de analisar as violências visíveis e invisíveis nos textos literários de Ana Paula Maia, evidenciando de que modo as lacunas do texto de *Enterre seus mortos* estabelecem a relação entre ambas, percorre-se a trajetória de Edgar Wilson ao longo de outras narrativas: *O Fosso*, *A Guerra dos Bastardos*, *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, *Carvão Animal* e *De Gados e Homens*. A metodologia é de abordagem indutiva, qualitativa e exploratória. Como procedimento de pesquisa, recorre-se à revisão de obras teóricas e da fortuna crítica da autora, a fim de discutir resultados. Ancoradas na hermenêutica de Gadamer (1997) e na teoria da interpretação de Ricoeur (1976), as análises partem de conceitos sobre experiência estética e horizonte de expectativas (JAUSS, 1979; 1994) e sobre o jogo do texto (ISER, 1979). No que tange à violência, adota-se as perspectivas de Žižek (2014), Souza (2009), Quijano (2005) e Schwarcz (2019), relacionando-as com entendimentos de Schøllhammer (2000; 2009), Ginzburg (1999) e Dalcastagnè (2005) acerca de representatividade e representação da violência na literatura contemporânea. Assim, delineia-se um panorama da violência na obra de Ana Paula Maia, que leva ao entendimento de que as representações das violências visíveis ensejam as narrativas, enquanto as invisíveis, subjacentes às primeiras, são reconhecíveis via interpretação das lacunas do texto literário, lançando luzes sobre o obscuro do presente (AGAMBEN, 2009). Isso sugere que tais textos potencializam reflexões acerca de um contexto cultural marcado pela negação de alteridades e a precariedade das condições de vida de suas populações.

PALAVRAS-CHAVE: Ana Paula Maia. Violência. Cultura. Literatura Contemporânea. Estética da Recepção.

ABSTRACT

In this study, the representation of the violence in Ana Paula Maia's literary project will be approached, focusing on stories in which Edgar Wilson, a recurrent character from this contemporary author, is present. The violence, which levels have been growing in Brazil and has become a public health issue, makes way for interdisciplinary thoughts that allow it to be acknowledged in a wider context than the ones offered by the official numbers. Therefore, in studying the violence through literature and culture, it is possible to recognize representations that emerge as a trace of the cultural manifestations in contemporary Brazil. As the objective is to analyze the visible and the invisible violence in the literary production of Ana Paula Maia, evidencing in which way the gaps within the texts in *Enterre seus mortos* relate to both kinds of violence, the study follows the character Edgar Wilson along some other narratives: *O Fosso*, *A Guerra dos Bastardos*, *Entre rinhas e cachorros e porcos abatidos*, *Carvão Animal* and *De Gados e Homens*. The methodology used is the inductive, qualitative, and exploratory approach. As for the research procedure, theoretical books and fortunate criticism of the author's work were examined in order to discuss the results. Based on Gadamer's Hermeneutics (1997) and on Ricoeur's Theory of Interpretation (1976), the analyses start from concepts on aesthetic experience and on the horizon of expectations (JAUSS, 1979; 1994), and also from the text as a game (ISER, 1979). Regarding the violence, the adopted overview is from Žižek (2014), Souza (2009), Quijano (2005) and Schwarcz (2019), relating them to Schøllhammer's (2000; 2009), Ginzburg's (1999), and Dalcastagnè's (2005) views on the representativity and the representation of violence in contemporary literature. Therefore, a proposition is made for classifying the violence in Ana Paula Maia's work, which brings an understanding that the visible representation of violence makes the narrative possible, whereas the invisible ones that underlying the visible those, are recognized through the interpretation of the gaps in the literary text, enlightening the obscurity of the present (AGAMBEN, 2009). This view suggests that such texts potentialize reflections about the cultural context tinged by the denial of alterity and the precariousness of the life conditions of its people.

KEYWORDS: Ana Paula Maia. Violence. Culture. Contemporary Literature. Reception Aesthetics Theory.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 DA TEORIA LITERÁRIA À CULTURA DA VIOLÊNCIA – OU O CONTRÁRIO ...	18
2.1 O LEITOR EM CENA: ESTÉTICA DA RECEPÇÃO	19
2.1.1 Hermenêutica, Juízo e Gosto em Gadamer	19
2.1.2 A Literatura e o Horizonte de Expectativas	23
2.1.3 Experiência Estética, Fruição, Compreensão e Interpretação	25
2.1.4 O Texto como Jogo	29
2.2 CULTURA, LINGUAGEM E IDENTIDADE: RELAÇÕES SIMBIÓTICAS	34
2.2.1 Cultura: o Reconhecimento das Diferenças	35
2.2.2 Linguagem: a Materialização do <i>Eu</i> para o <i>Outro</i>	39
2.2.3 Identidade: alteridades que constroem culturas	43
2.3 VIOLÊNCIA E LITERATURA: AS SOMBRAS	47
2.3.1 As Sombras da Violência no Brasil	48
2.3.2 A Representação das Sombras da Violência na Literatura Brasileira	58
2.3.3 As Sombras e as suas Reverberações Históricas na Literatura Brasileira	66
2.4 LITERATURA CONTEMPORÂNEA: AS LUZES	76
2.4.1 Conceito e Estética: o Novo Realismo	76
2.4.2 Transgressão e Representatividade: a Via Tecnológica das Margens	80
2.4.3 Personagens, Tempo e Espaço na Literatura Contemporânea	83
2.5 À GUISA DE SÍNTESE DO CAPÍTULO	87
3 A OBRA E A AUTORA: PERSPECTIVAS ENTRE SOMBRAS E LUZES	91
3.1 SOBRE ANA PAULA MAIA	91
3.2 EDGAR WILSON: PERSONAGEM RECORRENTE	96
3.2.1 O Fosso	99
3.2.2 A Guerra dos Bastardos	102
3.2.3 Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos	110
3.2.4 Carvão Animal	123
3.2.5 De Gados e Homens	131

3.3 ENTERRE SEUS MORTOS: DAS LACUNAS DO TEXTO ÀS SOMBRAS DA VIOLÊNCIA.....	142
3.3.1 Verossimilhança: o Texto e o Contexto	144
3.3.2 Tempo e Espaço: o Ambiente Narrativo.....	159
3.3.3 Representações em conflito: Violências Visíveis e Invisíveis	169
3.4 NO JOGO DE LUZES, AS SOMBRAS: AS VIOLÊNCIAS REPRESENTADAS NAS OBRAS DE ANA PAULA MAIA.....	173
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	186
REFERÊNCIAS.....	192

1 INTRODUÇÃO

O romance *Enterre seus mortos*, de Ana Paula Maia, foi lançado em 2018 pela editora Companhia das Letras. A narrativa conta a história de Edgar Wilson, um recolhedor de corpos de animais das vias públicas de uma pequena cidade, localizada em região imprecisa. Junto com seu colega Tomás, o protagonista é responsável também por triturar os restos mortais desses bichos, dando-lhes um destino. O cotidiano normal de ambos é alterado quando Edgar Wilson encontra os corpos de uma mulher e de um homem. Os dois recolhem os cadáveres para o *freezer* do galpão da empresa em que trabalham, a fim de evitar que os mortos fiquem à mercê dos abutres que rondam a cidade.

Tendo em vista que a polícia nada pode fazer, pois faltam viaturas e espaço em necrotérios, Edgar Wilson e Tomás se veem diante de um grande problema quando o *freezer* estraga. Precisam dar um destino digno aos corpos, que corriam o risco de acabar no mesmo moedor de restos animais. Eles empreendem, então, uma peregrinação a cidades vizinhas, em busca de um Instituto Médico Legal que abrigasse os defuntos até que familiares fossem localizados e as circunstâncias das mortes violentas, esclarecidas – o que não ocorre. Como não conseguem espaço, acabam eles mesmos *sepultando* as vítimas, jogando-as no rio da cidade, cujo fundo é destino de diversos outros mortos.

A obra é repleta de brutalidades banalizadas e o protagonista Edgar Wilson é uma personagem recorrente no projeto literário de Ana Paula Maia, indicando relações com outras obras em que se faz presente. Assim, institui-se como tema de pesquisa as representações da violência em obras literárias de Ana Paula Maia. No que se refere à delimitação, o foco deste estudo está nas representações de violências visíveis e invisíveis em textos de Ana Paula Maia que tenham Edgar Wilson como personagem, evidenciadas na análise de *Enterre seus mortos* via método da Estética da Recepção.

No que tange à justificativa de pesquisa, salienta-se o potencial da literatura para evidenciar, via processo de representação, violências constituintes da cultura brasileira. Vale ressaltar que os crescentes índices de violência no Brasil transcendem o campo estatístico. Trata-se de uma questão complexa, multifacetada e de superação desafiadora, sendo, portanto, um assunto pertinente a diversas áreas da

ciência. Assim, ao estudar a violência pelo viés da literatura, entende-se de que modo ela se torna um traço cultural do Brasil urbano contemporâneo, com implicações que extravasam campos estanques do conhecimento. A literatura, grande teia de representações que transforma em linguagem artística a realidade posta, diz respeito não apenas à instância da criação, mas também à da recepção, já que o leitor é quem dá sentidos ao texto literário. Dessa forma, compreender e interpretar as representações da violência em *Enterre seus mortos* leva a reflexões sobre como o leitor contemporâneo pode dar contornos à concepção de violência. Acredita-se que, via objeto literário, é possível também compreender potenciais significados da violência no contexto da sociedade brasileira, contribuindo para o enfrentamento desse problema de saúde pública.

Desse modo, o problema de pesquisa corresponde à seguinte questão: Quais são as violências visíveis e invisíveis representadas nas obras de Ana Paula Maia e de que modo as segundas podem ser interpretadas nas lacunas do texto literário *Enterre seus mortos*? Com vistas à compreensão de um fenômeno, entende-se mais adequado trabalhar com questões norteadoras em vez de hipóteses de pesquisa, a saber:

- a) Como a violência está representada em textos de Ana Paula Maia que tenha Edgar Wilson como personagem?
- b) Quais aspectos estéticos da literatura contemporânea no que tange à violência são observáveis nos textos?
- c) Tendo em vista que a personagem Edgar Wilson está presente em outras obras de Ana Paula Maia, quais relações estabelece com o cenário da narrativa, o seu tempo e as demais personagens?
- d) De que modo *Enterre seus mortos* se relaciona com as demais obras da autora em que Edgar Wilson figura como personagem?
- e) De que maneira a obra diz respeito ao seu tempo?
- f) Em que aspectos pode ser observado o caráter transgressor da literatura contemporânea nos textos da autora?

Tendo como objetivo geral analisar as violências visíveis e invisíveis nos textos literários de Ana Paula Maia, evidenciando de que modo as lacunas do texto de

Enterre seus mortos estabelecem a relação entre ambas, os objetivos específicos desdobram-se em:

- a) Estudar a literatura como manifestação da cultura e do contexto sócio-histórico do momento de sua produção;
- b) estudar a violência no Brasil contemporâneo, no que tange a índices estatísticos, tipos de violência e a representação do tema na literatura brasileira contemporânea;
- c) analisar o texto literário *Enterre seus mortos*, a fim de evidenciar violências visíveis e invisíveis, bem como as suas relações com o contexto e potenciais de significação.

Este estudo segue uma linha de raciocínio indutivo e o desenho metodológico é pautado por uma abordagem qualitativa. Ainda, a pesquisa caracteriza-se como exploratória nas etapas da investigação que compreendem a natureza das violências presentes na narrativa, alicerçadas pelo referencial teórico. Como técnica de pesquisa, adota-se o procedimento bibliográfico, presente na revisão de teorias, análise e discussão dos resultados (MARCONI; LAKATOS, 2003).

No percurso investigativo do objeto de pesquisa, a obra *Enterre seus mortos* de Ana Paula Maia, romance lançado em 2018 pela editora Companhia das Letras, verificou-se que a personagem Edgar Wilson, que protagoniza essa narrativa, é recorrente no projeto literário da autora. Dessa forma, foram realizadas leituras dos seguintes textos, publicados em língua portuguesa:

- a) *Javalis no Quintal e outras Estórias* (MAIA, 2016);
- b) *A Guerra dos Bastardos* (MAIA, 2007);
- c) *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (MAIA, 2009);
- d) *Carvão Animal* (MAIA, 2011);
- e) *O Barbeiro e o Besouro* (MAIA, 2012)¹;
- f) *De Gados e Homens* (MAIA, 2013);
- g) *Assim na terra como embaixo da terra* (MAIA, 2017a);

¹ Conto publicado na antologia *O Livro Branco: 19 contos inspirados em músicas dos Beatles*, organizada por Henrique Rodrigues.

- h) *A Ponte Partida* (MAIA, 2017b)²;
- i) *Enterre seus mortos* (MAIA, 2018).

Além dos títulos supracitados, Ana Paula Maia publicou, em 2003, o romance *O Habitante das Falhas Subterrâneas*, obra esgotada e sem versão digital que possibilitasse a leitura. A autora também tem contos publicados em antologias organizadas por Nelson de Oliveira, Federico Lavezzo, Ivana Leite, Marcelo Moutinho e Luiz Ruffato. Chama-se atenção a este último, que, em 2004, organizou a antologia intitulada *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Conforme Ruffato (2004), a publicação teve como objetivo apresentar novas vozes femininas na literatura nacional. Ainda, ao apresentar a obra, Ruffato (2004) evidencia a ausência de representatividade do gênero na produção literária brasileira ao longo das décadas, em um processo de silenciamento atrelado ao patriarcalismo. Nesse sentido, a antologia reúne textos inéditos de autoras que haviam iniciado na escrita literária a partir da década de 1990 e que estavam “Profundamente mergulhadas num universo mudo pela internet, surdo pela música altíssima e cego pelas paredes dos shoppings [...]” (RUFFATO, 2004, p. 16) – entre elas, Ana Paula Maia. Vale ressaltar que, na ocasião, Ana Paula Maia tinha apenas o título *O Habitante das Falhas Subterrâneas*. Nesse sentido, reforça-se a premência desta investigação, que versa sobre obras de uma autora negra, emergente e que se faz ouvir na cena literária contemporânea.

Optou-se por revisar a integralidade da produção da autora, a fim de compreender essa produção como um todo. Nesse sentido, pode-se afirmar, *a priori*, que a personagem Edgar Wilson é uma espécie de fio condutor que perpassa o projeto literário de Ana Paula Maia, conferindo certa unidade ao universo ficcional engendrado pela escritora. Ele está presente, como personagem secundária ou protagonista, nos seguintes textos analisados:

- a) *A Guerra dos Bastardos* (MAIA, 2007);
- b) *O Fosso* (MAIA, 2009)³;

² Conto publicado na Revista Superinteressante, em seção chamada Realidade Alternativa: 7.401 caracteres de literatura.

³ Narrativa que integra o título Javalis no Quintal e outras estórias, coletânea de contos de Ana Paula Maia, compilado pela própria autora e disponível apenas na Amazon Kindle. Esse texto foi publicado em livro impresso pela editora Bertrand Brasil, em obra organizada por Nelson de Oliveira, cujo título é: *Todas as Guerras -Volume 1 (Tempos modernos)*.

- c) *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (MAIA, 2009);
- d) *Carvão Animal* (MAIA, 2011);
- e) *De Gados e Homens* (MAIA, 2013);
- f) *Enterre seus mortos* (MAIA, 2018).

Dessa forma, ao vislumbrar as violências visíveis e invisíveis no entorno de Edgar Wilson, a partir de preceitos da estética da recepção na análise de *Enterre seus mortos*, é possível potencializar as interpretações das representações da violência em um contexto macro, o projeto literário de Ana Paula Maia.

Para tanto, no primeiro capítulo, são revisados conceitos teóricos da Estética da Recepção, seguindo-se para o conceito de cultura, linguagem e identidade, que se articulam com a recepção do texto literário na medida em que o universo do leitor é inalienável do processo de interpretação. Ainda, são revisadas estatísticas da violência no Brasil, evidenciando de que modo ela está presente no cotidiano contemporâneo. Além disso, embasam esta pesquisa os conceitos de cultura e as relações com a violência na literatura contemporânea, revisando-se autores como Žižek (2014), Schøllhammer (2000; 2009), Ginzburg (1999), Dalcastagnè (2005), entre outros.

O terceiro capítulo é dedicado às análises de textos literários de Ana Paula Maia, envolvendo as obras em que Edgar Wilson figura como personagem. Assim, as narrativas *O Fosso*, *A Guerra dos Bastardos*, *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, *Carvão Animal* e *De Gados e Homens*, anteriores a *Enterre seus mortos*, são retomadas em ordem cronológica de publicação, com vistas à interpretação das violências no entorno de Edgar Wilson em um contexto mais amplo e discussão das violências representadas em face de outros estudos sobre obras de Ana Paula Maia. Ver-se-á na análise de *Enterre seus mortos*, na penúltima subseção do terceiro capítulo, que as significações da obra são potencializadas face às análises preliminares.

Nessa subseção, as análises buscam evidenciar conceitos da Estética da Recepção, notadamente no que tange à experiência estética, horizonte de expectativas (JAUSS, 1979; 1994), a natureza lacunar do texto literário (ISER, 1979) e conceitos de hermenêutica e interpretação (GADAMER, 1997; RICOEUR, 1976) revisados no primeiro capítulo. Assim, ao passo que as análises dos textos de Ana

Paula Maia precedentes a *Enterre seus mortos* conduzem a linha indutiva desta dissertação, o objeto de pesquisa age como uma força centrípeta, sem, no entanto, perder de vista o entorno de Edgar Wilson, o que, conseqüentemente, leva a interpretação também para a dimensão intertextual.

Compreende-se a narrativa de Ana Paula Maia, marcada por crueldades banalizadas, como representativa de uma sociedade acostumada não só com a agressão física, mas também com a ineficiência estatal que não dá conta dos cadáveres que gera e, menos ainda, de combater um problema sistêmico e multifatorial. Isso é evidenciado na última subseção do terceiro capítulo, em que os resultados de pesquisa são apresentados em forma de gráficos que oferecem uma visão sobre a violência nas obras de Ana Paula Maia, e discutidos à luz dos autores que tratam da cultura e da violência no Brasil.

Os Poemas

Os poemas são pássaros que chegam não se sabe de onde e pousam no livro que lê. Quando fecha o livro, eles alçam vôo como de um alçapão. Eles não têm pouso nem porto alimentam-se um instante em cada par de mãos e partem. E olhas, então, essas tuas mãos vazias, no maravilhoso espanto de saberes que o alimento deles já estava em ti...

Mário Quintana (1980)

2 DA TEORIA LITERÁRIA À CULTURA DA VIOLÊNCIA – OU O CONTRÁRIO

A fim de compreender o objeto deste estudo sob o viés da cultura na qual as instâncias de produção e recepção da obra literária de Ana Paula Maia estão inseridas, faz-se necessário percorrer os pressupostos teóricos sobre o tema. Dessa maneira, este capítulo revisa, inicialmente, a Estética da Recepção, teoria literária cuja ênfase está na percepção do leitor sobre o texto e que pauta a abordagem do objeto em estudo. O receptor, sujeito que completa as lacunas da obra literária, coloca a serviço da interpretação experiências individuais, que, todavia, estão ligadas ao contexto do qual faz parte.

Por essa razão, procede-se, na segunda subseção, à revisão de teorias acerca da cultura, entendimentos que também ancoram a presente abordagem, haja vista que se entende a literatura como uma manifestação cultural que está ligada não só ao contexto de produção, mas também ao de recepção. Ademais, cultura, identidade e linguagem conduzem à discussão sobre a violência como traço do Brasil urbano contemporâneo. Tema crucial desta investigação, a violência é abordada sob o ponto de vista da cultura, que também estabelece as formas pelas quais uma sociedade lida com as consequências da mesma. Assim, na terceira subseção, procede-se à revisão de conceitos de violência, bem como ao levantamento de estatísticas que servem de base para o desenvolvimento de políticas públicas de enfrentamento.

No que concerne ao recorte específico do objeto de pesquisa, o romance *Enterre seus mortos*, busca-se revisar estudos sobre a literatura brasileira contemporânea. O projeto literário de Ana Paula Maia emerge desse contexto estético, abraçando-o de diversas formas, mas, sobretudo, no que tange à violência. Todavia, a representação da violência na literatura não se inicia na estética contemporânea. Entendendo-se que a arte contemporânea traz consigo uma história cultural, busca-se também perceber, com o olhar da Estética da Recepção, de que modo a violência está representada em obras literárias brasileiras de outras épocas. Por isso, este capítulo traz também uma breve revisão da reverberação da violência em obras de períodos distintos do Brasil.

2.1 O LEITOR EM CENA: ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

O que torna a teoria da Estética da Recepção relevante para esta abordagem são os caminhos que abre para analisar o fenômeno literário do ponto de vista que, acredita-se, mais importa: o leitor. Assumindo o risco de repetir obviedades, convém reforçar que o texto sem o receptor é um mero amontoado de palavras, ideias mortas na página (ou na tela), aguardando para serem reanimadas pelo sujeito que lê, atribui sentidos, cria em conjunto, ama ou odeia o que leu – citando-se apenas os polos de um espectro incomensurável das sensações que a literatura é capaz de provocar. A Estética da Recepção é, ainda, um abraço ao texto, uma vez que, via exercício hermenêutico, explora-se, pelo dito, os sentidos não ditos. Estes, mais ou menos *rastreáveis*, *semi-homogêneos* ou *semi-heterogêneos*, raramente são unânimes entre seus leitores. Eis a beleza do texto literário.

Outra questão que torna a referida teoria peculiar para este escrito é o enlace com os estudos do que se chama de Literatura Contemporânea – tema das próximas subseções. Busca-se, desse modo, a compreensão do fenômeno no momento de seu surgimento, num exercício arriscado e desafiador de *tentar* analisar os acontecimentos sob o calor do momento. Em especial, destaca-se o caráter de empoderamento do leitor – palavra em voga na última década e aplicada a um sem número de setores da sociedade. De fato, ver-se-á que, enquanto os cânones da crítica literária instrumentalizam os *legistas* da literatura, começando pela própria definição do que é literário (REIS, 2003), a literatura segue incólume, alheia a conceitos pré-concebidos. Eis o sentido da arte.

2.1.1 Hermenêutica, Juízo e Gosto em Gadamer

A atenção da Estética da Recepção volta-se para o efeito produzido no ato da leitura – no tempo em que o objeto eclode ou em qualquer outro momento. Nesse sentido, é sempre conveniente lembrar como a teoria da Estética da Recepção surgiu. Em 1967, o professor e crítico literário Hans Robert Jauss ministrou aula inaugural na universidade de Constança, na Alemanha, apresentando a conferência intitulada *A história da literatura como provocação à teoria literária*. O próprio título do ensaio explicita um movimento de repesar os fundamentos teóricos empregados nos estudos

literários desenvolvidos até então. Nesse sentido, a teoria de Jauss deve ser vista a partir do contexto da época, afirmam Figurelli (1988) e Zilberman (1989).

Esta última analisa a década de 60 como um momento de rupturas e buscas por novas abordagens para a literariedade. O poder do jovem, liderança estudantil e mudanças no campo da educação superior fizeram parte desse caldo, fortemente engrossado pelo refutamento de ideologias de gerações passadas (ZILBERMAN, 1989). Figurelli (1988), por sua vez, acrescenta que a década foi marcada por movimentos nas ciências humanas que se insurgiam contra o estruturalismo de uma forma geral. Não é de se estranhar, pois, o rompimento com as escolas estruturalista e formalista e as provocações críticas de Jauss (1994) ao modo como a arte literária era encarada. Assim, a literatura é reconhecida como uma instituição social, democrática, já que pertence, finalmente, ao leitor.

Importante lembrar que Jauss parte da hermenêutica de Hans-Georg Gadamer, de quem foi aluno. Lê-se na introdução de *Verdade e Método* que “Entender e interpretar os textos não é somente um empenho da ciência, já que pertence claramente ao todo da experiência do homem no mundo” (GADAMER, 1997, p. 31). Com isso, começa-se a compreender o *status* dado pelo hermeneuta à relação entre a interpretação de textos e a vida humana. Para Gadamer (1997), chegar à verdade do texto não é um problema metodológico, pelo qual se encontra algo irrefutável cientificamente.

Algo semelhante vale para a experiência da arte. Aqui é a pesquisa científica, que se dedica à chamada ciência da arte, que se encontra desde o princípio conscientizada de que não pode substituir nem suplantar a experiência da arte. O fato de sentirmos a verdade numa obra de arte, o que não seria alcançável por nenhum outro meio, é o que dá importância filosófica à arte, que se afirma contra todo e qualquer raciocínio. Assim, ao lado da experiência da filosofia, a experiência da arte é mais peremptória advertência à consciência científica, no sentido de reconhecer seus limites. (GADAMER, 1997, p. 33).

O processo hermenêutico, nesse sentido, tem o texto (verbal ou não) como ponto de partida. Ou seja, o dado concreto que sustentará, então, a interpretação. Figurelli (1988, p. 276), referindo-se ao trabalho de Gadamer (1997), acrescenta que é tarefa da hermenêutica também “elucidar a compreensão”. Esta é o movimento primeiro sobre o qual, num segundo ato, sustentar-se-á a interpretação, que é “[...] o termo proposto para o desenvolvimento do compreender. Na interpretação, o

compreender se apropria daquilo que compreende ao compreender” (FIGURELLI, 1988, p. 276).

Vale notar que, para Gadamer (1997), hermenêutica não se confunde com uma visão hermética, que se fecha a influências externas. Pelo contrário, ele defende que a interpretação só pode se dar porque os sujeitos interpretantes vivem em um universo hermenêutico. Isto é, o autor entende a vida em sociedade como uma experiência macro, da qual derivam as demais vivências e relações, pelas quais se estabelece o vínculo do indivíduo com a arte. Figurelli (1988) esclarece o exposto ao explicar que, na hermenêutica de Gadamer (1997), a compreensão é, por sua vez, o segundo ato de um movimento que chama de pré-compreensão, sendo esta a base do exercício hermenêutico. Nesse sentido, observa-se:

O **modo como vivenciamos uns aos outros**, como vivenciamos as tradições históricas, as ocorrências naturais de nossa existência e do nosso mundo, é isso que forma um **universo verdadeiramente hermenêutico**, no qual não estamos encerrados como entre barreiras intransponíveis, mas para o qual estamos abertos. (GADAMER, 1997, p. 35, grifos nossos).

Ressalta-se que o teórico inclui o estudo da experiência artística no rol do que chama de “ciências do espírito”. Desse modo, lembra que essa vertente vinha sendo moldada ao longo do século XIX pelo desenvolvimento das ciências da natureza. Nestas, busca-se, via rigor metodológico, a conclusão sobre os fenômenos observados. Todavia, nas “ciências do espírito”, as conclusões são inconscientes, vinculadas a “condições psicológicas especiais” (GADAMER, 1997, p. 42). Nesse sentido, o sujeito que se debruça sobre a experiência artística como objeto de estudo empregará também as suas próprias condições especiais a serviço das conclusões.

Gadamer (1997) coloca em cena também as questões concernentes ao juízo e ao gosto. O primeiro seria uma certa capacidade de, usando da compreensão, aplicar o que sabe, a “sã compreensão humana”, a um objeto em estudo. Há, nesse sentido, a percepção de que juízo diria respeito a ver “[...] as coisas com base em pontos de vista corretos, justificados e sadios” (p. 78). Quanto ao gosto, não haveria argumentação, pois ele parte de uma percepção individual, como se observa a seguir: “O que justamente caracteriza o gosto é que ele mesmo, com relação a isso, ganha distância da escolha e do julgamento, o que pertence à exigência mais iminente da vida” (GADAMER, 1997, p. 83). Ainda, convém trazer, novamente, as palavras do autor, já que o gosto é parte constituinte da experiência estética.

O gosto é pois antes de tudo algo parecido com um sentido. Não dispõe antecipadamente sobre um conhecimento a partir de fundamentos. Quando nas questões de gosto algo é negativo, ele não consegue dizer por quê. Mas o experimenta com a maior segurança. Segurança no gosto é pois segurança ante a falta de gosto. (GADAMER, 1997, p. 85).

A esse respeito, nota-se que Gadamer (1997) conduz o entendimento de que o gosto leva ao julgamento. Em outras palavras, se gosto, nas *ciências do espírito*, relaciona-se com o sentido, ele se torna, *per se*, uma ferramenta de julgamento e, por isso mesmo, padrões universais para o juízo da arte seriam impossíveis e/ou irrelevantes. Nas palavras de Gadamer (1997, p. 84), “Gosto, a gente tem de ter – não se pode deixar que nos seja demonstrado”. Nessa conjuntura, chama-se atenção a outro ponto:

O gosto é simplesmente definido pelo fato de que se sente ferido pelo que lhe é repugnante, evitando assim, como em tudo, o que ameaça feri-lo. O conceito do “mau gosto” não é pois um contra-fenômeno original com relação ao “bom gosto”. O seu oposto é, antes, “não ter gosto algum”. O bom gosto é uma sensibilidade que evita tão naturalmente tudo que é chocante, de maneira que sua reação se torna, para quem não tem gosto, simplesmente incompreensível. (GADAMER, 1997, p. 85).

O gosto é, dessa maneira, uma liberdade. Sendo ele um direito de qualquer sujeito, julgar a literatura deixa de ser uma exclusividade catedrática. Jauss (1979), ao abordar a temática da experiência estética, destaca uma convicção pessoal. Em sua visão, a relação com a arte não deve ser um “privilegio de especialistas” (p. 69) e mesmo as reflexões acerca dessa relação não deveriam ser tratadas única e exclusivamente pela ótica da hermenêutica filosófica ou teológica.

Zilberman (1989) esclarece que o método da Estética da Recepção proposto por Jauss (1994), servindo-se da hermenêutica de Gadamer (1997), gerava possibilidades para que o texto literário fosse estudado a partir de uma lógica interna, distanciando-se do estruturalismo e formalismo⁴. Além do mais, abre-se uma outra

⁴ O Formalismo Russo surge a partir de estudos de acadêmicos soviéticos, entre eles Vladimir Propp, Yuri Tynianov, Boris Eichenbaum e Roman Jakobson, nos anos 1910. Essa vertente da crítica literária procede ao vislumbre da forma e estruturas que, em conjunto, resultam em uma expressão genuinamente literária. Conforme Silva (1976, p. 559), o movimento rejeitava ambos os extremos: “[...] a crítica impressionista, subjetivista e tendenciosa [...]” e “[...]a crítica acadêmica, de tipo erudito, ignorante dos problemas teóricos que o fenômeno literário implica [...]”. Inovadora em seu contexto de surgimento, essa corrente teórica volta-se para a concepção de uma teoria da literatura própria, que deixa de se servir “[...] indiscriminadamente dos dados fornecidos pela história da cultura, pela psicologia, pela sociologia, etc” (SILVA, 1976, p. 559).

dimensão para os estudos da história da literatura, uma vez que o texto, na reconstituição de seu horizonte de expectativas, permitiria reconhecer o próprio leitor de uma obra escrita em um passado distante (ZILBERMAN, 1989; FIGURELLI, 1988).

2.1.2 A Literatura e o Horizonte de Expectativas

Jauss (1994), quando propõe uma nova forma de encarar a historicidade do texto literário, traz à baila questões acerca das escolas literárias. Em sua visão, um determinado recorte de tempo abarca diversos estilos que coexistem, sendo que um representa o “ápice canonizado da literatura”. Fatalmente, segue o teórico, a estética predominante, canonizada, tende à automatização. Assim, surgem outros movimentos literários, que cumprem o papel de desacomodar o cânone.

É nesse sentido que o crítico, que entende a literatura como um acontecimento social, afirma que a recepção da arte não se limita a uma “fruição ingênua do belo” (JAUSS, 1994, p. 19). Antes, trata-se de reconhecer o caráter inovador da obra literária ao provocar o alargamento do horizonte de expectativas do leitor. Isto é, na medida em que a nova forma surge, coloca em movimento a capacidade do receptor de, em parte, compreendê-la; em parte, estranhá-la. Jauss (1994), todavia, salienta que, ao surgir, a obra literária não é uma completa novidade. Ou seja, é integrante de um universo cultural macro e “[...] predispõe o seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida” (p. 28). Assim sendo, a teoria da Estética da Recepção fornece subsídios para que se analise, via texto literário, o próprio contexto do qual emerge. Todavia, adverte:

A análise da experiência literária do leitor escapa ao psicologismo que a ameaça quando descreve a recepção e o efeito de uma obra a partir do sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática. (JAUSS, 1994, p. 27).

Ocorre que a literariedade, na visão do teórico, está justamente na capacidade de a obra extrapolar a previsibilidade. Nesse sentido, o texto também pode, inicialmente, demarcar um horizonte de expectativas reconhecido para, em seguida, aniquilá-lo. Assim, o artefato artístico cumpre a sua função social, uma vez que a “distância estética” provoca a “mudança de horizonte”. Ainda, segue o autor: “[...] tal

distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia)” (JAUSS, 1994, p. 30).

Outro ponto importante da teoria de Jauss (1994) articula-se com conceito já aqui mencionado, o da fruição ingênua do belo. Nesse sentido, se o objeto literário é incapaz de provocar o alargamento do horizonte de expectativas, trata-se do que chama de “arte culinária ou ligeira” (p. 31). Todavia, se exige demais do seu público, indo muito além das capacidades de compreensão, a fruição também não se completa. Jauss (1994) explica que há casos em que uma obra, rompendo tão completamente com o seu tempo, não cria um público imediatamente. São textos que, comumente, formam leitores aos poucos ou são retomados em uma época futura.

Ainda no escrito que inaugura a Estética da Recepção, Jauss (1994) esclarece outro conceito relevante: a lógica da pergunta-resposta. Segundo ele, todo texto literário impõe questões ao seu público, prenes de resposta, que permitem a reconstituição do horizonte de expectativas. Assim, vale observar:

A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para as quais o texto constituiu uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra. Tal abordagem corrige as normas de uma compreensão clássica ou modernizante da arte – em geral aplicadas inconscientemente – e evita o círculo vicioso do recurso a um genérico espírito da época. Além disso, traz à luz a diferença hermenêutica entre a compreensão passada e a presente de uma obra, dá a conhecer a história de sua recepção – que intermedeia ambas as posições – e coloca em questão, como um dogma platonizante da metafísica filológica, a aparente obviedade segundo a qual a poesia encontra-se atemporalmente presente no texto literário, e seu significado objetivo, cunhado de forma definitiva, eterna e imediatamente acessível ao intérprete. (JAUSS, 1994, p. 35).

Nesse sentido, o método proposto pela Estética da Recepção, via exercício hermenêutico, permite que se reconheça a perspectiva de uma época. A esse respeito, Figurelli (1988) lembra que Gadamer (1997) já se opunha ao historicismo e à busca por objetividade histórica. Além disso, afirma que o hermeneuta, antes de Jauss, também afirmava que a distância temporal entre o surgimento da obra literária e o ato da leitura não é um impeditivo para a compreensão. Assim, Gadamer (1997) enseja a referida lógica das perguntas e respostas, sobre a qual se baseia a teoria de Jauss.

Esse tema é tratado pelo teórico em capítulo da obra *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção* (JAUSS, 1979), em que sintetiza considerações gerais sobre a teoria da Estética da Recepção. Em tal escrito, afirma que descortinar a pergunta e inferir sobre a resposta, ambas presentes no texto literário, é um instrumento hermenêutico, que “[...] também poderá ser mostrada como relação consecutiva entre problemas e soluções nos processos literários” (JAUSS, 1979, p. 69). Entretanto, vale reforçar, não se trata meramente de identificar as intenções do autor.

2.1.3 Experiência Estética, Fruição, Compreensão e Interpretação

Adiantou-se, em parágrafos anteriores, a distinção que Gadamer (1997) faz entre compreensão e interpretação: a primeira subsidia a segunda. Contudo, Jauss (1979) propõe que a experiência estética se encontra em uma espécie de universo paralelo a ambos os conceitos. Segundo o teórico, ela “[...] não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra” (JAUSS, 1979, p. 69). Assim, acrescenta que a “[...] experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva”.

A fruição, nesses termos, extrapola a sensação de prazer que o leitor pode ter com o lido, uma vez que ela estaria relacionada também com o já exposto acerca do conceito de horizonte de expectativas. Trata-se de um regozijo com o próprio ato de compreender o objeto estético pelo modo como se apresenta e, então, atribuir-lhe sentidos. Ou seja, o efeito que o processo narrativo causa ao leitor. Ademais, Jauss (1979) pontua que a interpretação que simplesmente ignorasse a experiência estética primária tiraria de cena o objetivo precípuo do texto e seu ator preponderante. Entende-se, assim, que a literatura é mais do que mero entretenimento, embora seja capaz de gerar prazer no leitor.

O prazer estético é hoje, ou era até há pouco, em geral desprezado como um privilégio da invectivada “burguesia culta”. O significado primitivo de “prazer”, isto é, “ter o uso ou proveito de uma coisa”, encontra-se hoje apenas no emprego obsoleto ou especializado. (JAUSS, 1979, p. 85).

O teórico segue defendendo o papel do leitor e da experiência estética de maneira ampliada ao abordar a questão da produção e reprodução da arte. Segundo ele, mesmo na era industrial, em que uma obra é objeto a ser adquirido por diversos consumidores, não é possível determinar a recepção. Em outras palavras, o mais cuidadoso e bem calculado empreendimento literário não seria capaz de determinar o mercado. Isso porque “[...] a recepção da arte não é apenas um consumo passivo, mas sim uma atividade estética” (JAUSS, 1979, p. 80) e, desse modo, sua compleição carece de aceitação e rejeição. Por outro lado, afirma: “[...] o fato de o juízo estético depender do consenso de outrem possibilita a participação em uma norma em formação, e, ao mesmo tempo, constitui sociabilidade” (p. 83).

Na visão de Jauss (1979), as experiências fundamentais do prazer estético são a *poiesis*, a *aisthesis* e a *katharsis*. A primeira é empregada no sentido aristotélico, em que o sujeito sente prazer diante da própria realização. Ainda, é uma satisfação oriunda da própria capacidade do indivíduo de apreender o seu mundo, transformando-o em arte. A segunda, *aisthesis*, “[...] designa o prazer estético da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo” (JAUSS, 1979, p. 101). Segundo o teórico, que analisa o conceito a partir de Aristóteles, Fiedler, Chlowski, Sartre e Henrich, a *aisthesis* é um prazer estético pautado pela sensação (o sentimento) que o objeto artístico causa no sujeito, que pode se dar via estranhamento, mas que prescinde do conhecimento conceitual.

Já a terceira, a *katharsis*, é uma experiência que conduz o sujeito “[...] à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique” (JAUSS, 1979, p. 102). Assim, liga-se à função social da literatura, na medida em que a arte é capaz de levar o receptor a uma revisão do seu próprio universo a partir do confronto com o lido. Ou seja, associa-se ao conceito de alargamento do horizonte de expectativas já exposto. Desse modo, vale observar ainda:

Resumo esta exposição na tese seguinte: a conduta de prazer estético, que é ao mesmo tempo liberação *de* e liberação *para* realiza-se por meio de três funções: para a consciência produtora, pela criação do mundo como sua própria obra (*poiesis*); para a consciência receptora, pela possibilidade de renovar a sua percepção, tanto na realidade externa quanto da interna (*aisthesis*); e, por fim, para que a experiência subjetiva se transforme em inter-subjetiva, pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas de ação predeterminadas e a serem explicitadas. (JAUSS, 1979, p. 102).

O teórico adverte, no entanto, que não se trata de conceitos excludentes ou mesmo hierarquicamente posicionáveis. Antes, são o que chama de “funções autônomas”, tendo em vista que “[...] não se subordinam umas às outras, mas podem estabelecer relações de sequência” (JAUSS, 1979, p. 102). Ainda, reforça que o autor não exerce poder irrestrito sobre o receptor. É inegável que o primeiro é quem cumpre a missão de criar o universo ficcional e a Estética da Recepção propõe-se justamente a teorizar sobre o processo comunicativo da obra e, evidentemente, não há como excluir o emissor.

Eco (1986) acrescenta que o texto é um mecanismo econômico, ou seja, que emprega poucos significantes, potencializando significados. Desse modo, entende que toda obra literária carrega consigo um leitor modelo, um destinatário ideal, que também pode ser chamado de leitor implícito, frequentemente invisível no texto. É a ele que se dirige o narrador, este também uma criação do universo ficcional. Como na mais banal conversação, o sujeito que conta pretende exercer certos efeitos sobre quem ouve. A esse respeito, observa-se o seguinte:

Um aspecto importante do discurso é que ele é dirigido a alguém. Há outro falante que é endereçado do discurso. A presença do par, locutor e ouvinte, constitui a linguagem como comunicação. [...] Perguntar e responder sustentam o movimento e a dinâmica do falar e, em outro sentido, não constituem um modo de discurso entre outros. **Cada acto ilocucionário é uma espécie de pergunta.** Asserir alguma coisa é esperar acordo, tal como dar uma ordem é esperar obediência. (RICOEUR, 1976, p. 26, grifos nossos).

Assim, na comunicação literária, a conversa se estabelece entre narrador e narratário. Ainda que esse narrador seja do tipo heterodiegético, propondo-se a observar e relatar os fatos da narrativa como quem dirige uma câmera que registra as minúcias até do pensamento de uma personagem, trata-se de uma projeção que dialoga não com o leitor empírico, mas sim com o implícito. Este, em última instância, estabelece as identificações com o primeiro (ECO, 1994). Todavia, no exercício hermenêutico, o destinatário é quem assume o protagonismo:

Quando o leitor contemporâneo ou as gerações posteriores receberem o texto, revelar-se-á o hiato quanto à poiesis, pois o autor não pode subordinar a recepção ao propósito com que compusera a obra: a obra realizada desdobra, na aisthesis e na interpretação sucessivas, uma multiplicidade de significados que, de muito, ultrapassa o horizonte de sua origem. A relação entre poiesis e katharsis tanto pode se dirigir ao destinatário, que deve ser persuadido ou ensinado pela retórica do texto, quanto remeter ao próprio produtor: o autor pode tematizar expressamente o “poetar do poetar”, como

se a liberação de sua psique fosse um efeito da poiesis – cantando il duol si disacerba (“com o canto, a dor se abranda”), como diz o famoso verso de Petrarca, verso em que a ficção extinguiu o hiato entre a emoção e a distância própria à escrita. (JAUSS, 1979, p. 102).

Ricoeur (1976) expande essa discussão ao ponderar as diferenças entre a fala e a escrita. Todo processo de comunicação, afirma, é atravessado por certa intencionalidade de quem emite o discurso. Todavia, a escrita escamoteia a presença do humano. Assim, fixa o discurso e ele passa a ser o próprio evento, uma vez que a escrita vai materializar as marcas verbais da mensagem. Dessa maneira, o texto dirige-se não mais a um sujeito que está diante do interlocutor e, por conseguinte, “[...] universaliza o auditório [...]”, que é “[...] um dos efeitos mais notáveis da escrita”, pois “[...] um texto escrito dirige-se a um leitor desconhecido e, potencialmente, a quem quer que saiba ler” (RICOEUR, 1976, p. 42).

Dessa maneira, a interpretação surge justamente no distanciamento entre o leitor e o autor. Como lembra Ricoeur (1976), a intencionalidade do segundo é virtualmente inatingível, inclusive porque, quando ideias são materializadas na obra literária, o sentido deixa de coincidir com o mental do autor ou a intenção do texto. Trata-se da autonomia semântica: “[...] os textos literários implicam horizontes potenciais de sentido que podem actualizar-se de diversos modos” (RICOEUR, 1976, p. 89). Assim, segue o teórico, a interpretação não é uma “província da compreensão”. Esta última está mais dirigida à intencionalidade do discurso, enquanto a interpretação centra-se na atribuição de sentidos ao objeto.

Jauss (1979) distingue duas missões da hermenêutica literária, que acontece por duas vias:

Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção. (p. 70).

O teórico segue defendendo a necessidade de se proceder à análise do processo comunicativo que se desenvolve entre o texto e o leitor. Assim, a hermenêutica é aplicável tanto para o entendimento do efeito do texto, quanto da recepção, no momento em que o destinatário o interpreta. Desse modo, verificam-se

duas dimensões: a interna e a externa ao texto, sendo ambas integrantes da compleição dos sentidos do objeto literário. A primeira, diz Jauss (1979, p. 73), é menos problemática que a segunda, “[...] o horizonte de expectativa social, que não é tematizado como contexto de um mundo histórico”.

Nas palavras de Ricoeur (1976, p. 89): “O texto enquanto todo e enquanto totalidade singular pode comparar-se a um objeto que é possível ver a partir de vários lados, mas nunca de todos os lados ao mesmo tempo”. Essa ideia esclarece também a natureza polissêmica da obra literária e o papel do leitor na construção de significações. Como exposto anteriormente, a Estética da Recepção percebe a literariedade pela capacidade de o texto tornar o seu leitor uma espécie de cúmplice da criação de sentidos, copartícipe dos significados. Para tanto, há uma peculiaridade na obra literária: a sua natureza lacunar, como propõe Iser (1979), assunto revisado nas próximas páginas.

2.1.4 O Texto como Jogo

Ousa-se iniciar esta subseção com uma zombaria incompatível com o que se espera encontrar em um escrito acadêmico, mas que auxilia na construção das ideias que aqui estão. A orientadora desta pesquisa recebeu em um seminário sobre o *Jogo do Texto* (ISER, 1979) a seguinte indagação: “Se a obra está incompleta e o leitor é quem faz o *trabalho pesado*, é possível pedir desconto no livro?”. “Parece justo”, respondeu, aderindo ao gracejo acerca da matéria em discussão. Possivelmente, trata-se de uma ideia que já ocorreu a diversos pesquisadores que trabalham com a Estética da Recepção. Ainda, não é incomum uma certa irritação por parte de alguns leitores quando percebem que o texto falhou na entrega de porquês, no que acontece *depois* ou diante da dubiedade do que lê. Afinal, como evidenciado em páginas anteriores, o texto literário *precisa* provocar certos efeitos e alargar o horizonte de expectativas do leitor.

Para Iser (1979), o texto é um jogo. Ele se apresenta incompleto justamente para que o leitor preencha suas lacunas com a própria imaginação. Esta, no processo hermenêutico, toma por base a matéria verbal, mas alimenta o hiato com a própria compreensão de mundo do sujeito. Vale retomar a visão de Gadamer (1997): o texto faz parte de um universo hermenêutico e é a ele que o leitor recorre para completar os sentidos da obra literária.

Assim, a lógica da pergunta e da resposta de Jauss (1979) e Gadamer (1997), bem como os conceitos sobre horizonte de expectativas, fruição, compreensão e interpretação fundamentam o entendimento sobre a teoria de Iser (1979). Esse teórico adentra a inter-relação entre autor, leitor e contexto, como se observa a seguir:

É sensato pressupor que o autor, o texto e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que antes inexistia. Esta concepção do texto está em conflito direto com a noção tradicional de representação, à medida que a *mímesis* envolve a referência a uma “realidade” pré-datada, que se pretende estar representada. (ISER, 1979, p. 105).

O autor discute a noção de representação, retomando conceitos de Aristóteles, para quem, afirma Iser (1979), a função é a de presentificar um objeto ou ideia ausente. Todavia, adverte que a *mímesis* não é meramente a imitação do que não está diante dos olhos, uma vez que, para chegar à presentificação do ausente, o dado que o representa (o texto) precisa de uma ação performativa para os processos de complementação e elucidação. Nesse sentido, segue o teórico: “Desde o advento do mundo moderno há uma tendência clara em privilegiar-se o aspecto performativo da relação autor-texto-leitor” (ISER, 1979, p. 105). Entretanto, esclarece que suas ideias não equivalem a negar a existência de elementos extratextuais nessa relação.

O tema pode ser compreendido também pela visão de Eco (1994), que entende a obra literária como um universo encerrado entre as primeiras e últimas linhas do texto. O autor é postulante de uma lógica do universo da literatura: a obra é um verbo intransitivo, sem predicativo. Ou seja, se há parecença com a realidade ou não, pouco importa se a literatura for capaz de significar, no momento em que ela se completa, no ato subjetivo da leitura. E assim, em nada interferem, na recepção, as influências no ato da criação. Desse modo, a relação com a realidade se dá não pela exatidão dos acontecimentos, sejam eles de fundo histórico ou não. Como explica Reis (2003), verossimilhança abdica da fidelidade dos fatos da narrativa ao mundo circundante. Para Iser (1979), o conceito de jogo do texto versa sobre a representação,

[...] enquanto conceito capaz de cobrir todas as operações levadas a cabo no processo textual. Ele apresenta duas vantagens heurísticas: 1. o jogo não se ocupa do que poderia significar; 2. o jogo não tem de retratar nada fora de si próprio. Ele permite que a inter-relação autor-texto-leitor seja concebida como uma dinâmica que conduz a um resultado final. (p. 107).

Em outras palavras, trata-se da capacidade de o texto, organizando-se numa determinada lógica interna, significar algo que diga respeito ao mundo do leitor no ato da leitura. Tendo em vista a natureza plurissignificativa da obra artística, os sentidos são criados pelo sujeito que se deixa envolver pelo jogo do texto, como se observa:

Assim, o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí, modificam o mundo referencial contido no texto. (ISER, 1979, p. 107).

Ricoeur (1976), ao dizer que a interpretação é “[...] a compreensão aplicada às expressões escritas da vida” (p. 85), leva ao entendimento de que ela se dá a partir da relação do receptor com o objeto. Desse modo, embora autônomo em parte, o texto é capaz de criar o seu leitor ao passo que é, também, criado por ele. Percebe-se, novamente, a relação simbiótica entre texto e leitor, em que, como dito anteriormente, o primeiro depende do segundo para ter a sua existência concretizada. Nesse sentido, observa-se: “Por um lado, é a autonomia semântica do texto que abre o âmbito de leitores potenciais e, por assim dizer, cria o auditório do texto. Por outro, é a resposta do auditório que torna o texto importante e, por conseguinte, significativo” (RICOEUR, 1976, p. 43).

Iser (1979) entende que o jogo é oriundo de um ato intencional do autor. Ou seja, na escrita, escolhe o que dizer e, sobretudo, o que deixar de dizer. Com isso, abre-se espaço para que o leitor faça as suas inferências sobre o que leu, imaginando, conjecturando e, acima de tudo, preenchendo os vazios com a sua própria visão de mundo. Eco (1994, p. 58) complementa: “O processo de fazer previsões constitui um aspecto emocional necessário da leitura que coloca em jogo esperanças e medos, bem como a tensão resultante de nossa identificação com o destino das personagens”.

Dessa maneira, o texto que convida ao jogo é capaz de fazer com que o leitor “[...] se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável” (ISER, 1979, p. 107). Isso explica o motivo pelo qual uma leitura é diferente de outra entre leitores da mesma época. Além disso, torna possível que o mesmo texto seja interpretado de formas diversas pelo mesmo leitor em épocas

diferentes. A literariedade estaria, então, na capacidade de o texto abrir-se a vários *gamers*, sendo completado em maior ou menor grau pelos seus jogadores. É nesse atribuir significados que se revelam valores, ideias e afetos subjacentes à matéria escrita. O receptor, dessa forma, precisa movimentar a sua visão de mundo para, então, fruir o texto, atribuindo significados ao que lê. Todavia, Iser (1979) explica que:

O mundo repetido no texto é obviamente diferente daquele a que se refere, quando nada porque, como repetição, deve diferir de sua existência extratextual – o que vale para todos os tipos de discurso, textual ou não – porquanto nenhuma descrição pode ser aquilo que descreve. (p. 107).

Nesse sentido, Iser (1979, p. 107) afirma que essas diferenças ocorrem tanto extra quanto intratextualmente. No primeiro caso, segue, elas se dão no hiato “Entre o autor e o mundo em que ele intervém” e também entre próprio texto e o mundo que o cerca, bem como via intertextualidade. No segundo, as diferenças podem estar “entre itens selecionados a partir de sistemas extratextuais” e o que chama de “constelações semânticas construídas no texto”. No que tange à recepção, estão as diferenças entre o comportamento prévio do leitor e o que o texto exige, bem como o que é denotado no texto e a transgressão que essa denotação propõe.

O autor segue afirmando que essas diferenças colocam o jogo do texto em movimento, na medida em que constituem o espaço vazio. Desse modo, observa-se:

1. Em cada nível, posições diferenciáveis são confrontadas entre si.
2. A confrontação provoca um movimento de ida e vinda que é básico para o jogo e a diferença resultante precisa ser erradicada para que alcance um resultado.
3. O movimento contínuo entre as posições revela seus aspectos muito diferentes e como cada um traspassa o outro, de tal modo que as próprias várias posições são por fim transformadas. Cada uma dessas diferenças abre espaço para o jogo e, daí, para a transformação, que, mesmo no estágio preliminar de meu argumento, pareceria descreditar a noção tradicional de representação. (ISER, 1979, p. 108).

O jogo encerra-se quando as diferenças não podem ser transpostas. No entanto, trata-se de um movimento paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que o texto procura erradicar as diferenças, tenta preservá-las. Isso ocorre devido à multiplicidade do jogo. Se, por um lado, o leitor reduz uma das diferenças, por outro, o texto é capaz de apresentar novas, a cada leitura. Entende-se, portanto, que, embora essas diferenças sejam oferecidas pelo texto, o que muda não é, exatamente, a obra, mas sim o olhar do jogador. A cada leitura, descortinar-se-ão novas diferenças. Por seu

turno, o receptor, a cada nova leitura, precisará lançar mão de instrumentos diferentes para preencher os vazios (ISER, 1979).

Como o espaço entre autor e leitor, o texto literário pode ser descrito em três níveis diversos: o estrutural, o funcional, o interpretativo. Uma descrição estrutural visará mapear o espaço; a funcional procurará explicar sua meta e a interpretativa perguntar-se-á por que jogamos e por que precisamos jogar. Uma resposta à última questão só pode ser interpretativa pois que o **jogo, aparentemente, é fundado em nossa constituição antropológica e pode, com efeito, nos ajudar a captar o que somos.** (ISER, 1979, p. 109-110, grifos nossos).

Percebe-se, portanto, de que modo as questões culturais interferem no jogo. Mais do que isso, nota-se que o jogo do texto é capaz de revelar o sujeito interpretante, reforçando as ideias já explanadas nesta seção. Iser (1979), através do conceito de *significante fraturado*, refere que este tem o papel de significar, ao mesmo tempo em que se nega a tal tarefa. Trata-se também de uma forma de estabelecer o jogo, o que leva de novo ao olhar do leitor, que, ao adentrar o campo do jogo, vê as peças do tabuleiro e as regras, mas elas não podem ser vistas exatamente como parecem. A esse respeito, Ricoeur (1976, p. 43) acrescenta: “Faz parte da significação de um texto estar aberto a um número indefinido de leitores e, por conseguinte, de interpretações. Esta oportunidade de múltiplas leituras é a contrapartida dialéctica da autonomia semântica do texto”.

Cumprido, ainda, distinguir as estratégias do jogo tal como explanadas por Iser (1979). Segundo o teórico, são quatro estratégias possíveis: *Agon*, *Alea*, *Mimicry* e *Ilinx*. No primeiro caso, o texto propõe um debate entre valores e normas em desacordo entre si, cabendo ao jogador (leitor) decidir entre eles. O segundo baseia-se na imprevisibilidade, promovendo a desfamiliarização, pela via da subversão e frustração das expectativas do receptor. A *mimicry*, remetendo à *mimesis*, tem o papel de criar a ilusão de realidade. A esse respeito, Iser (1979, p. 113) complementa:

(a) quanto mais perfeita é a ilusão, tanto mais real parece o mundo que pinta;
(b) se, no entanto, a ilusão é perfurada e assim se revela o que é, o mundo que ele pinta se converte em um espelho que permite que o mundo referencial fora do texto seja observado.

Por fim, a estratégia *Ilinx* constitui-se em um padrão de jogo que recorta, subverte, cancela ou carnavaaliza posições. Nesse sentido, entende-se, o intento é salientar os múltiplos pontos de vista do jogo. Iser (1979) esclarece que as estratégias

podem ser combinadas, convertendo-se em papéis. Estes, por sua vez, “podem ser produzidos de acordo com regras reguladoras, que fazem o jogo basicamente conservador, ou de acordo com regras aleatórias, que o fazem basicamente inovador” (p. 115). Além disso, segue dizendo que não há ganhador ou perdedor no jogo do texto, e sim um “processo de transformação das posições” (p. 115), em que estratégias e fases não ocorrem de forma separada.

Ao longo dos últimos parágrafos, buscou-se enfatizar que analisar uma obra literária implica centrar-se na sua matéria prima, o texto. Porém, a hermenêutica, tal como proposta por Gadamer (1997), percebe-o como parte integrante de um universo igualmente hermenêutico, que subsidiará o leitor na atribuição de significados, interpretando a obra literária (RICOEUR, 1976). Ainda, os escritos de Jauss (1979, 1994) propõem a recepção como uma camada que diz respeito não apenas ao contexto de surgimento, mas também ao próprio universo do leitor, no ato da leitura. Isso porque completar as lacunas do objeto literário é colocar em movimento uma visão de mundo, como visto na revisão dos postulados de Iser (1979).

Com o leitor em cena, a instrumentalização para a interpretação abre-se para a dimensão social da literatura. Ou seja, não só o indivíduo, mas também o contexto da fruição integra a obra literária. Desse modo, entende-se, a cultura dos sujeitos envolvidos na comunicação literária, intra e extratextual, é a chave para que se identifiquem as perguntas e se infira sobre as respostas que o texto oferece ao seu leitor. A dimensão cultural, presente no intuito criativo, evidentemente, tem importância. Porém, o que a teoria da Estética da Recepção enfatiza é justamente a relevância do processo receptivo. E é nesse ponto que ela se liga com os estudos da cultura, assunto revisado a seguir.

2.2 CULTURA, LINGUAGEM E IDENTIDADE: RELAÇÕES SIMBIÓTICAS

Enquanto conceito, cultura tem suas definições traçadas no seio da própria cultura, ao sabor de um pensamento de uma época e a partir de um determinado ponto de vista. Em certo sentido, cultura é algo tão efêmero quanto o oxigênio, porém torna-se tangível e revela-se, em toda a sua força, nos rastros que deixa ao longo de um processo contínuo de transformação no tempo e espaço.

Assim, é de se esperar que o próprio entendimento de cultura percorra o mesmo processo, refletindo cosmovisões e, igualmente, deixando rastros. Estes se materializam na linguagem, a forma pela qual os sujeitos externalizam suas visões de mundo, estabelecendo pontos de identificação e diferenças no comparativo com o *outro*. Entende-se, desse modo, que cultura, linguagem e identidade mantêm relações de interdependência, sendo que a linguagem materializa, via processo de representação, elementos subjetivos e coletivos que formam identidades culturais.

Nesta subseção, busca-se revisar teorias sobre tais conceitos, estabelecendo relações sobre os entendimentos de cultura, linguagem e identidade. Assim, busca-se elementos que subsidiem a compreensão do objeto de estudo. Constituído-se por meio da linguagem verbal, o texto literário é uma manifestação cultural que se materializa na linguagem, fornecendo pistas também no âmbito da recepção para que se compreenda um traço da identidade nacional no que tange à violência.

2.2.1 Cultura: o Reconhecimento das Diferenças

Laraia (2001), ao percorrer os escritos de pensadores desde a Antiguidade, evidencia que a diferença de costumes, cerne dos estudos antropológicos de cultura, causa estranhamento entre sujeitos oriundos de contextos distintos. Seja no modo de celebrar rituais como o casamento, seja no modo de construir habitações ou na organização dos laços de parentescos, as diferenças balizam as culturas. Assim, conhecer os costumes, o modo de fazer alguma coisa em uma sociedade, é base para estabelecer semelhanças e diferenças com outros modos de ser e estar no mundo.

Ainda, Laraia (2001, p. 16) rejeita o fator biológico como determinante para o comportamento, pois ele “[...] depende de um aprendizado, de um processo que chamamos de endoculturação. Um menino e uma menina agem diferentemente não em função de seus hormônios, mas em decorrência de uma educação diferenciada”. Nesse sentido, Geertz (2011) também entende que o sujeito age de acordo com a sua cultura, refutando o estruturalismo de Levi-Strauss (1982), que propôs a ideia de que estruturas universais do pensamento humano formam a cultura, esta com variações que, no entanto, obedecem a uma mesma lógica estrutural.

Todavia, uma suposta homogeneidade da natureza humana transmuta-se em heterogeneidades, manifestadas na cultura (VELHO; VIVEIROS DE CASTRO, 1978). Sobre esse tópico, vale observar também:

Meu ponto de vista, que deve ser claro e, espero, logo se tornará ainda mais claro não é que não existam generalizações que possam ser feitas sobre o homem como homem, além da que ele é um animal muito variado, ou de que o estudo da cultura nada tem a contribuir para a descoberta de tais generalizações. Minha opinião é que tais generalizações não podem ser descobertas através de uma pesquisa baconiana de universais culturais, uma espécie de pesquisa de opinião pública dos povos do mundo em busca de um consensus gentium que de fato não existe e, além disso, que as tentativas de assim proceder conduzem precisamente à espécie de relativismo que toda a abordagem se propunha expressamente evitar. (GEERTZ, 2011, p. 30).

Em outras palavras, humanos, naturalmente, constroem abrigos (casas) para se proteger das intempéries meteorológicas, mas o fazem de forma diferente, dependendo de sua cultura. Laraia (2001) lembra que as diferenças culturais podem até ser mais perceptíveis na comparação de modos de vida muito distintos, entretanto salienta:

Qualquer um dos leitores que quiser constatar, uma vez mais, a existência dessas diferenças não necessita retornar ao passado, nem mesmo empreender uma difícil viagem a um grupo indígena, localizado nos confins da floresta amazônica ou em uma distante ilha do Pacífico. Basta comparar os costumes de nossos contemporâneos que vivem no chamado mundo civilizado. (LARAIA, 2001, p. 14-15).

É nesta seara que se estabelece um outro conceito importante para compreender a cultura: alteridade. É na relação com o *outro* que o *eu* se constitui. Assim, quando os processos de alteridade acontecem, o estranhamento emerge e cria uma constatação, que, embora óbvia, está no âmago do entendimento sobre o tema desta abordagem: *eu sou eu* porque não sou o *outro* (WOODWARD, 2012; VIVEIROS DE CASTRO, 2002). Entretanto, dessa constatação, por vezes surgem entendimentos que levam ao etnocentrismo, ou seja, à crença de que a *minha* cultura é *melhor* que a do *outro*. Nesse sentido, observa-se:

A nossa sociedade já vem, há alguns séculos, construindo um conhecimento ou, se quisermos, uma ciência sobre a diferença entre os seres humanos. Esta ciência chama-se Antropologia Social. Ela, como de resto quase todas as atitudes que temos frente ao “outro”, nasceu marcada pelo etnocentrismo. Ela também possui o compromisso da procura de superá-lo. Diferentemente do saber de “senso comum”, o movimento da Antropologia é no sentido de ver a diferença como forma pela qual os seres humanos deram soluções diversas a limites existenciais comuns. Assim, a diferença não se equaciona com a ameaça, mas com a alternativa. Ela não é uma hostilidade do “outro”, mas uma possibilidade que o “outro” pode abrir para o “eu”. (ROCHA, 1987, p. 9-10).

À guisa de exemplo, Todorov (2003) busca no episódio da colonização da América uma amostra emblemática do encontro com o *outro*, que se estabelece nas mais diversas dimensões do sujeito humano. Segundo ele, tal choque jamais havia ocorrido antes na história e jamais viria a ocorrer com tal intensidade novamente. Dessa forma, o recorte proposto pelo autor, com personagens, unidade de tempo, espaço e ação, reconstituído por meio de documentos da época, desloca as reflexões sobre construção de alteridade para um momento já bastante analisado pelo ponto de vista do estranhamento entre culturas, bem como o que o povo com maior poderio bélico (ou econômico) é capaz de fazer quando se entende *dono da razão*.

Salienta-se que Todorov (2003) afirma que “Há traços de mentalidade em Colombo, entretanto, que estão mais próximos de nós [...]” (p. 16). Isso porque descobrir obedece a um ideal exterior – no caso de Colombo, a religião Cristã. O autor compara o *modus operandi* do descobridor com o do homem moderno ao declarar: “Assim como, para o homem moderno, uma coisa, uma ação ou um ser são belos apenas quando se justificam por si mesmos, para Colombo, ‘descobrir’ é uma ação intransitiva” (p. 16). Ou seja, descobrir não pressupõe, necessariamente, descobrir o *outro*, transitando o significado dessa descoberta para a compreensão (e “aceitação”) de uma alteridade legítima.

Dessa maneira, os relatos de Colombo, a partir das reflexões de Todorov (2003), mostram que o etnocentrismo assume uma forma perversa na medida que busca imprimir uma lógica cultural para conferir maior ou menor valor ao *outro*. Nesse mesmo sentido, ao abordar a fluidez com que os recursos financeiros ultrapassam barreiras do tempo e espaço, Bauman (1999) faz refletir sobre as relações de alteridade que se estabelecem em diferentes economias no contexto global das sociedades complexas e industrializadas. De um lado, a pobreza que reina entre dois terços da população mundial; de outro, a concentração de riquezas. Embora cultura não dependa, exclusivamente, do aspecto econômico, a primeira flui na esteira da segunda.

Assim, cria-se um tipo de alteridade, pautada por diferenças que, à primeira vista, causam espanto, mas que são oriundas de uma visão evolucionista da cultura, que remete às origens da definição do termo (por Edward Tylor, 1832–1917), entendendo como cultura um processo de aprendizado e realizações materiais de uma sociedade (VELHO; VIVEIROS DE CASTRO, 1978), advinda da palavra francesa

Civilization (LARAIA, 2001). O *outro*, neste caso, é alguém com menor índice de civilidade, o que leva a um pensamento etnocêntrico (ROCHA, 1987). Isso se evidencia no escrito de Bauman (1999), que fala sobre as imagens que chegam de “locais distantes” acerca da fome, pobreza, doenças e violência. Trata-se de um *outro* não-civilizado, não-evoluído e ameaçador, no entanto “[...] as armas usadas para transformar lares distantes em campos de morticínio foram fornecidas por nossas indústrias bélicas” (BAUMAN, 1999, p. 71).

Vale observar que olhar para o *outro* significa também entender a si próprio, como lembra Wagner (2010). Trata-se de uma relação entre os diferentes, em que observador e observado se constroem mutuamente, “inventando” a cultura. Nessa relação, o estudioso de uma cultura parte da sua própria cosmovisão para estabelecer as diferenças:

E, quanto mais familiar se torna o estranho, ainda mais estranho parecerá o familiar. É uma espécie de jogo, se quisermos – um jogo de fingir que as ideias e convenções de outros povos são as mesmas (num sentido mais ou menos geral) que as nossas para ver o que acontece quando “jogamos com” nossos próprios conceitos por intermédio das vidas e ações de Outros. À medida que o antropólogo usa a noção de cultura para controlar suas experiências em campo, essas experiências, por sua vez, passam a controlar sua noção de cultura. Ele inventa “uma cultura” para as pessoas, e *elas* inventam “a cultura” para ele. (WAGNER, 2010, p. 39).

Nesse sentido, Geertz (2011) entende cultura como um sistema semiótico. Assim, o humano é constituído por uma “[...] teia de significados que ele mesmo teceu [...]” (p. 4) e investigar, demarcar, uma cultura é interpretá-la a partir de um ponto de vista definido, uma vez que todo sujeito é, para o *outro*, um nativo (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

Ainda quando antropólogo e nativo compartilham a mesma cultura, a relação de sentido entre os dois discursos diferencia tal comunidade: a relação do antropólogo com sua cultura e a do nativo com a dele não é exatamente a mesma. O que faz do nativo um nativo é a pressuposição, por parte do antropólogo, de que a relação do primeiro com sua cultura é natural, isto é, intrínseca e espontânea, e, se possível, não reflexiva; melhor ainda se for inconsciente. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 114).

Dessa forma, a diversidade cultural e o conceito de nativo não se aplicam somente ao exótico e distante. Nas sociedades complexas urbanas contemporâneas, as diferenças culturais podem ser mais sutis, uma vez que o observador e o observado

podem compartilhar, em maior ou menor grau, de uma mesma cultura. Nesse sentido, Geertz (2011) complementa:

Alimentar a ideia de que a diversidade de costumes no tempo e no espaço não é simplesmente uma questão de indumentária ou aparência, de cenários e máscaras de comediantes, é também alimentar a ideia de que a humanidade é tão variada em sua essência como em sua expressão. (GEERTZ, 2011, p. 27).

Nesse ponto, chama-se atenção para a palavra “expressão”. Enquanto sujeito biopsicossocial, humanos materializam a cultura via sistema de representação (HALL, 2016), o que se dá por meio da linguagem, matéria da próxima subseção.

2.2.2 Linguagem: a Materialização do *Eu* para o *Outro*

Compreender que é na relação com o *outro* que se constroem alteridades, que permitem demarcar culturas, pressupõe compreender que a manifestação da cultura se materializa via sistema de signos, como afirma Geertz (2011). A linguagem, verbal ou não, é, ao fim e ao cabo, a responsável por externar, via processo de representação (HALL, 2016), uma realidade coletiva (no sentido cultural) e individual (cada sujeito, embora sob influência do seu meio, em certa medida particulariza a linguagem). Em outras palavras, se há *uma* cultura é porque os humanos encontraram jeito de torná-la material e assim representar mapas mentais semelhantes e diferentes. Por conseguinte, entende-se que a linguagem permite não apenas externar o pensamento, ultrapassando a barreira do *Eu / Outro* (BAKHTIN, 1997), mas também construir marcas que levam ao (re)conhecimento da cultura. Nesse sentido, Hall (2016, p. 31) afirma:

O conceito de representação passou a ocupar um novo e importante lugar no estudo da cultura. Afinal, a representação conecta o sentido e a linguagem à cultura. [...] Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar *envolve* o uso da linguagem, dos signos e imagens que significam ou representam objetos. Entretanto, esse é um processo longe de ser simples e direto [...]

Bhabha (1988) acredita que a linguagem vai além do binarismo saussuriano no que tange à relação entre significante e significado. Desse modo, o *lócus* de enunciação, ou seja, o contexto cultural de quem fala e de quem interpreta, é parte da

teia de significados possíveis a partir da linguagem. Nesse sentido, Charaudeau (2012) explica que há duas atitudes possíveis diante da linguagem. A primeira é vê-la como um objeto transparente, cuja significação está nela mesma, revelando um mundo representado. Já a segunda forma é encarar a linguagem como um objeto não transparente, em que a relação entre significante e significado depende dos contextos do emissor e receptor, num processo ambivalente de construção de sentidos.

A representação, materializando-se na linguagem, é a responsável por conduzir significados do nosso mapa mental para o mundo, afirma Hall (2016, p. 34) ao complementar que é a “[...] conexão entre conceitos e linguagem que permite nos referirmos ao mundo real dos objetos, sujeitos ou acontecimentos, ou ao mundo imaginário de objetos, sujeitos e acontecimentos fictícios”.

Charaudeau (2012), por sua vez, afirma que se trata de um jogo em que ambos os sujeitos (emissor e receptor) avaliam os saberes um do outro. Da mesma forma que há intencionalidades no discurso do enunciador, há intencionalidades no processo de interpretação. Entende-se que tais pressupostos, ressalvadas as distâncias entre ambos os teóricos, coadunam-se com as ideias de Bakhtin (1997) quando afirma que todo signo é ideológico por natureza. Já para Hall (2016), a interpretação da linguagem (e, por extensão, da cultura) seria um construto individual, mas alicerçado no mapa mental coletivo.

Observa-se, nesse aspecto, a complexidade do estudo da cultura. Isso porque, ao fazê-lo, é preciso colocar em jogo diversos sujeitos. Geertz (2011) ressalta que a interpretação não ocorre somente quando um observador registra traços culturais, via técnicas próprias da etnografia, mas também quando o leitor de tais escritos tenta, na sua própria interpretação, recompor a experiência do observador registrada em linguagem. Na visão de Charaudeau (2012):

Todo sujeito que estuda a linguagem é incapaz de “se curto-circuitar” enquanto *sujeito analisante*. Se nunca acabamos de fazer exegeses sobre tal ou tal autor, não é por causa do caráter insondável de seu pensamento, mas, pura e simplesmente, porque nunca deixamos de ter sujeitos, a cada momento, diferentes em sua idiosincrasia, que falam sobre textos. Pois a análise que produzimos não é mais do que um novo texto a respeito de um outro texto, que depende, por sua vez, de um outro texto, que depende, por sua vez, de um outro texto, etc. o sujeito que faz a exegese jamais estará seguro de falar pelo (no lugar do) outro. *Ele nunca acabará com essa intertextualidade que se interpõe entre a linguagem e ele.* (p. 15, grifos do autor).

Voltando ao caso ilustrado por Todorov (2003), sobre o episódio da chegada dos europeus na América, percebe-se que o autor busca nas cartas de Colombo dados materiais para interpretar o pensamento do colonizador sobre o colonizado naquele contexto (final do século XV). Desse modo, seu texto não apenas elucida o exposto por Geertz (2011) e Charaudeau (2012) sobre as camadas interpretativas que se sobrepõem no processo de reconhecimento de uma cultura, mas também permite visualizar como se dá a construção de alteridade no que tange à relação entre língua e cultura.

Todorov (2003) relata que Colombo atribuía sentidos às falas dos nativos a partir do seu próprio mapa mental de significações, sem sequer conceber a ideia de que os povos das Américas já tinham um sistema próprio de significantes e significados. Assim, tentava imprimir a lógica de sua língua (e sua cultura) ao mundo recém *descoberto*, buscando sequências de sons equivalentes com os quais os indígenas nomeavam os conceitos (puramente europeus) de fidalgo, governador e juiz. Ainda sob o ponto de vista de Todorov (2003), “Colombo não reconhece a diversidade das línguas” (p. 42–43) e, diante da diferença, não a reconhece como tal, e sim como erros de sujeitos que não partilham de sua cultura, portanto primitivos. Exemplificando, quando índios falam a palavra *Cariba*, Colombo entende *caniba* e logo associa ao Grande *Can*, “decifrando”, ainda, que se trata de sujeitos com cabeça de cão (*can* em espanhol) com a qual devoram outras pessoas.

Fanon (2008), ao analisar o hibridismo cultural no contexto dos negros antilhanos do século XX, é enfático sobre a temática da linguagem:

Atribuimos uma importância fundamental ao fenômeno da linguagem. É por esta razão que julgamos necessário este estudo, que pode nos fornecer um dos elementos de compreensão da dimensão *para-o-outro* do homem de cor. **Uma vez que falar é existir absolutamente para o outro.** (FANON, 2008, p. 33, grifos nossos).

Para o autor supracitado, falar é mais que empregar, com sucesso, a lógica de uma língua. Trata-se de assumir uma cultura. Hall (2016) corrobora essa ideia ao afirmar que o discurso vai além de um ato individual de linguagem: é uma prática, concreta, predicativa da ação e, portanto, uma postura do *eu* diante do *outro*. Fanon (2008), ao estudar a relação do negro antilhano com a linguagem, refere-se a duas dimensões: a dos negros para com os demais negros e outra para com o branco. Esta ambivalência, diz, se reflete na linguagem e exemplifica cisões que se estabelecem

na cultura e identidade entre brancos e negros habitantes das Antilhas. “O problema que abordaremos neste capítulo é o seguinte: o negro antilhano será tanto mais branco, isto é, se aproximará mais do homem verdadeiro, na medida em que adotar a língua francesa” (p. 34).

Na visão de Fanon (2008), estabelece-se um conflito. A partir da variação linguística adotada, o sujeito integra-se a um grupo social. Porém, analisa, em uma situação de hibridismo cultural, há “perdas” de ambos os lados:

Em um grupo de jovens antilhanos, aquele que se exprime bem, que possui o domínio da língua, é muito temido; é preciso tomar cuidado com ele, é um quase-branco. Na França se diz: falar como um livro. Na Martinica: falar como um branco. (p. 36).

A análise de Fanon (2008) evidencia o papel da linguagem, que funciona como uma *cola* que une sujeitos em uma mesma cultura. Através dela, e somente a partir do que é capaz de representar para emissor e receptor, é que o *outro* deixa de ser um absoluto enigma. Construindo essa alteridade é que o *eu* e o *nós* se constroem. Bhabha (1988), referindo-se à duplicidade de pontos de vista do colonizador e colonizado, afirma: “[...] a alteridade do branco constitui o negro tanto quanto a alteridade do negro constitui o branco: instaura-se assim o hibridismo no seio da identidade”. (p. 120).

Nesse sentido, considera-se que a linguagem demarca também relações de poder entre camadas sociais. No excerto a seguir, é possível notar que essa relação de poder não é meramente uma luta de classes, entre oprimidos e opressores. O modo de dirigir-se ao *outro* demarca territórios e, neste caso, o negro adulto é visto como alguém com uma capacidade cognitiva equivalente à de uma criança.

‘Os negros, eu os conheço; é preciso dirigir-se a eles gentilmente, lhes falar de seu país; saber lhes falar com jeito, é assim que se deve fazer’... Não estamos exagerando: um branco, dirigindo-se a um negro, comporta-se exatamente como um adulto com um menino, usa a mímica, fala sussurrando, cheio de gentilezas e amabilidades artificiosas. (FANON, 2008, p. 44).

O que se busca evidenciar é que o uso que se faz da linguagem, ainda que dentro de um mesmo sistema semiótico, demarca os *locus* de enunciação e, ao fazê-lo, dá contornos tangíveis a traços de uma cultura. Relembrando ideia já exposta nesta subseção, Charaudeau (2012) diz que o ato de linguagem revela os saberes que o

emissor acredita que seu receptor tem, e vice-versa. Mais uma vez, recorre-se ao texto de Fanon (2008, p. 50) para reforçar a relação simbiótica entre linguagem e cultura: “Historicamente é preciso compreender que o negro quer falar o francês porque é a chave susceptível de abrir as portas que, há apenas cinquenta anos, ainda lhes eram interditas.”⁵ Percebe-se que a linguagem, que tece a cultura e materializa a alteridade, é também quem constitui a identidade do sujeito individual e coletivo, tema revisado a seguir.

2.2.3 Identidade: alteridades que constroem culturas

Por mais óbvio (e repetitivo) que seja, vale reforçar: compreender que *eu* sou *eu* porque não sou o *outro* está no cerne do conceito de cultura e identidade (WOODWARD, 2012). Como visto, constituir alteridade implica demarcar diferenças e, por conseguinte, constatar semelhanças, o que só é possível via linguagem. Hall (2000, p. 106) usa a expressão “fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas” para conceituar identidade. Entende-se, assim, que se trata de reconhecer o mapa mental do *outro* e, nesse processo de reconhecimento, construir também o *eu*.

Em outras palavras, assim como a cultura é demarcada pelas diferenças entre culturas, a identidade é constituída pelas semelhanças entre sujeitos que estão inseridos em uma mesma cultura. Como em uma via de mão dupla, é essa semelhança, ou identidade, que permite delinear alteridades. Dessa forma, ressalta-se que o *lócus* de enunciação de que fala Charaudeau (2012) tem também importante papel no conceito de identidade. Nesse sentido, o pensamento de Hall (2000) endossa o exposto:

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente construída, de uma identidade em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma

⁵ A palavra cinquenta é grafada com trema na edição referenciada. Optou-se por atualizar a grafia para as regras do Acordo Ortográfico de 2009 nas citações diretas desta dissertação, uma vez que são alterações que não comprometem o entendimento do leitor sobre o texto original.

identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna. (HALL, 2000, p. 109).

Importante notar que o autor supracitado afirma que identidade não pressupõe o unívoco, uniforme. As sociedades complexas (VELHO; VIVEIROS DE CASTRO, 1978) abarcam múltiplas identidades em um sistema cultural “macro”, no qual sujeitos encontram pontos de divergência e convergência com seus pares. No entanto, quando a divergência é vista pelo filtro do etnocentrismo (ROCHA, 1987), sobretudo no que tange às relações de poder, criam-se cisões que podem reverberar negativamente no contexto social, como se observa a seguir:

A identidade está vinculada também a condições sociais e materiais. Se um grupo é simbolicamente marcado como o inimigo ou como tabu, isso terá efeitos reais porque o grupo será socialmente excluído e terá desvantagens materiais. (WOODWARD, 2012, p. 14).

Retomando as análises de Todorov (2003) sobre o encontro do europeu com a cultura indígena, de Fanon (2008) e Bhabha (1988) acerca do hibridismo cultural, evidencia-se como tais processos de identificação acontecem. No primeiro caso, Colombo vê um *outro* desprovido de identidade. As diferenças de ordem linguística, religiosa, organização social, de percepção de valor e tantos outros elementos simbólicos da cultura legitimam, numa visão etnocêntrica, uma ideia de superioridade.

Já o hibridismo se apresenta como uma formação nova, na medida em que culturas diferentes passam a conviver. Novamente, não se trata de uma mistura homogênea – o próprio conceito de híbrido pressupõe heterogeneidades. Não se trata, ainda, da pressuposição de identidades pré-existentes, e sim o processo que se cria na produção de imagens que ambos fazem em relação ao outro, como afirma Bhabha (1988):

Não pretendo fundir, sem problematizar, duas formas de marcar – e dividir – o sujeito, nem generalizar duas formas de representação. Quero sugerir, porém, que há um espaço teórico e um lugar político para tal articulação – no sentido em que a palavra nega uma identidade “original” ou uma “singularidade” aos objetivos da diferença – sexual ou racial. (p. 107)

As considerações de Bhabha (1988) também levam ao entendimento de que o encontro de culturas cria um espaço relacional, aproximando-se do conceito de

relacionismo exposto por Wagner (2010)⁶. Porém, acrescenta Bhabha (1988), esse espaço relacional é marcado, ainda, por um processo de cisão, em que o colonizado “sonha” ocupar o “lugar de colonizador”, sem, no entanto, desocupar o seu “lugar de colonizado”. Em outras palavras, as cisões ocorrem também no âmago do sujeito, que se divide entre o seu *lócus* de enunciação (a sua cultura) e o espaço do *outro*. Nesse contexto, o *eu* já não é mais o *eu original*, porém também não é o *outro*. Tais ideias articulam-se também com o escrito de Viveiros de Castro (2002): ser um nativo é ter uma identidade, é ser o *outro* de alguém, do mesmo modo que esse *outro* é, do seu *lócus* de enunciação, um nativo.

Exemplificando a construção de identidades a partir de um contexto semelhante, Woodward (2012) recorre à narrativa do escritor Michael Ignatieff, que relata situações observadas no contexto das zonas de guerra da antiga Iugoslávia. De um lado, sérvios; de outro, croatas. Há um passado de identidades convergentes, pois integrantes de ambos os exércitos compartilham de referências culturais semelhantes. No entanto, passaram por um processo de clivagem e qualquer diferença simbólica (como o mero fato de croatas fumarem um tipo de cigarro e sérvios, outro) basta para marcar uma identidade e acirrar a opinião que ambos os lados têm sobre o antigo semelhante alçado, agora, à condição de inimigo.

Trata-se de uma história sobre a guerra e o conflito, desenrolada em um cenário de turbulência social e política. Trata-se também de uma história sobre identidades. Nesse cenário mostram-se duas identidades diferentes, dependentes de duas posições nacionais separadas, a dos sérvios e a dos croatas, que são vistos, aqui, como dois povos claramente identificáveis, aos quais os homens envolvidos supostamente pertencem – pelo menos é assim que eles se vêem. Essas identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas. (WOODWARD, 2012, p. 8).

Ainda conforme Woodward (2012), uma segunda concepção de identidade cultural estaria ligada ao “tornar-se”, ou seja, um processo em que o sujeito pode vir a se identificar com uma determinada cultura. Entretanto, a autora faz uma ressalva: isso não significa que o passado, a história do sujeito, não seja relevante nessa

⁶ O autor entende que o antropólogo, ao controlar suas experiências em campo, coloca em cena as suas próprias concepções de cultura e inventa uma cultura para o Outro. Mas a via é de mão dupla, pois essas mesmas experiências “passam a controlar a sua noção de cultura” (p. 39). A representação de uma cultura seria, nessa perspectiva, o resultado da relação entre o sujeito que observa e o observado. Assim, o antropólogo, ao investigar a cultura do Outro, acaba investigando a sua própria e isso é parte preponderante do processo.

construção. Nesse sentido, lembra que o ato de reivindicar um passado é, também, um ato de reconstrução de uma “comunidade imaginada” (p. 28).

Identidade também se associa ao conceito de representação, analisa Souza (2004). O autor reflete acerca dos estudos de Bhabha sobre a representação do colonizador e do colonizado em um contexto de hibridismo cultural no que tange à literatura.

Nesse confronto de representações, o que aparentava estar em jogo, para esses escritores, era a forma mais fiel, verdadeira ou autêntica de descrever o sujeito colonial, seja ele colonizado ou colonizador. O enfoque de Bhabha, no entanto, era de entender o que estava realmente em jogo nesse confronto: se eram as linguagens usadas para representar os sujeitos, ou se era o que se entendia por sujeito – isto é, a questão da construção da identidade. (SOUZA, 2004, p. 114).

Assim, percebe-se que a representação que se faz de sujeitos, via linguagem, estabelece identidades. Estas, muitas vezes, são estereotipadas (BHABHA, 1988). Ou seja, a ideia que se faz do *outro* parte de uma ideia generalizada, pré-concebida, e não de uma observação e compreensão legítima, ainda que sob o filtro da própria cosmovisão. Bauman (1999) analisa a forma como as imagens que circulam na mídia retratando a fome em “locais distantes” criam uma visão metonímica: toma-se pobreza por fome. Entretanto, a dimensão da miséria em que vivem dois terços da população mundial é muito maior do que a da fome. A falta de alimento é uma das faces mais visíveis e trágicas da pobreza, que retroalimenta a fome.

Desse modo, entende-se que a representação da fome, miséria, pobreza e violência de que fala Bauman (1999) cria para esse *outro distante* uma identidade que não se coaduna com o caráter pleno do ser humano, que tem mais necessidades do que as de ordem básica (HALL, 2000). As palavras de Woodward (2012) complementam o raciocínio:

[...] reconhecer que a luta e a contestação estão concentradas na construção cultural de identidades, tratando-se de um fenômeno que está ocorrendo em uma variedade de diferentes contextos. Enquanto, nos anos 70 e 80, a luta política era descrita e teorizada em termos de ideologias em conflito, ela se caracteriza agora, mais provavelmente, pela competição e pelo conflito entre as diferentes identidades, o que tende a reforçar o argumento de que existe uma crise de identidade no mundo contemporâneo. (p. 26).

Nesse sentido, a crise de identidade citada por Woodward (2012) pode ser entendida no contexto da globalização da economia abordada por Bauman (1999).

Ambos os autores refletem acerca de um fenômeno moderno: as transformações das relações de produção, consumo e trabalho, que leva indústrias de manufatura a se instalarem em territórios que ofereçam vantagens aos investidores. Assim, tal processo mexe com estruturas de formação de identidade, que “[...] ocorre também nos níveis “local” e pessoal.” (WOODWARD, 2012, p. 29), favorecendo a fragmentação do *eu* e o enfraquecimento do papel da nação-estado (BAUMAN, 1999). Como dito anteriormente, a questão da identidade não reflete somente uma divisão entre camadas sociais, mas é um elemento importante no modo como os sujeitos coletivos se relacionam com a cultura do *outro* e, evidentemente, com sua própria cultura.

No decorrer destas reflexões, compreende-se a interdependência dos conceitos de cultura, identidade e o papel da linguagem enquanto elemento de constituição da alteridade. Olhar para o *outro*, ainda que esse *outro* seja uma representação do *eu*, em forma de personagem de ficção, promove o reconhecimento da própria cultura e identidade. Por conseguinte, aponta esforços necessários para que a sociedade como um todo reconheça as suas próprias mazelas.

Entre as referidas mazelas, encontra-se a violência. Vale ressaltar que os crescentes índices de violência registrados na sociedade brasileira urbana contemporânea transformam-se em uma marca da cultura brasileira (e não apenas dela). A expressão da violência, dessa forma, tem representação não apenas na linguagem cotidiana, mas também na literatura, esta entendida como uma manifestação cultural dentre tantas outras possíveis. Entretanto, essa representação da violência se completa no ato da interpretação. Trata-se de analisar como o texto literário, universo engendrado em um uso específico da linguagem, potencializa interpretações que, por sua vez, permitem compreender como receptores podem atribuir sentidos à violência.

2.3 VIOLÊNCIA E LITERATURA: AS SOMBRAS

Entendido como ato de linguagem, o texto literário integra o panorama cultural culturais não apenas do contexto de produção, mas sobretudo de recepção (JAUSS, 1979, 1994; ISER, 1979), uma vez que os sentidos são construídos coletivamente. Assim, compreende-se que, enquanto sujeito interpretante da linguagem (RICOEUR,

1976), o leitor do texto literário também se relaciona com um *outro* representado em um universo ficcional, que representa ainda, em parte, o *eu*. Ou seja, via processos de identificação, é um construtor de identidades, estas formadoras da cultura.

Isso posto, nesta subseção, são articulados conceitos, indicadores e análises sobre o contexto que, histórica e paulatinamente, integralizam o que se entende por cultura de violência no Brasil. Conceitua-se também a temática da representação literária, abordando como o referido conceito se relaciona com a violência na literatura Brasileira Contemporânea. Ainda, uma revisão da abordagem dessa temática em narrativas literárias evidencia tais representações em obras brasileiras de distintos períodos estéticos.

2.3.1 As Sombras da Violência no Brasil

Para compreender um conceito tão complexo, é necessário considerá-lo a partir de diversas perspectivas, ainda que brevemente. A primeira delas, embora não seja a linha de pensamento desta dissertação, diz respeito à história biológica da espécie humana. Odalia (1983), por exemplo, afirma que a violência garantiu a sobrevivência dos homínídeos, a partir de técnicas de defesa e ataque. Nesse sentido, a própria Organização Mundial da Saúde – OMS entende que fatores biológicos e individuais interagem no sujeito e podem explicar as motivações para a violência (KRUG *et al.*, 2002). Antes de prosseguir nesta explanação, é necessário enfatizar que violência e crime, palavras comumente tomadas como sinônimos, são diferentes (PINO, 2007). Isso porque a primeira exige uma compreensão mais ampla, adentrando em diversas disciplinas, e não necessariamente tipificada no conjunto de leis de um país.

De todo modo, é preciso deixar claro, a violência é considerada um problema de saúde pública de cunho pandêmico pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA e Fórum Brasileiro de Segurança Pública – FBSP (2018). O que, talvez, explique a nebulosa que existe entre os conceitos de crime e violência é o fato de que esta é facilmente perceptível quando se manifesta nas experiências concretas de vítimas de abuso sexual, assaltos, sequestros, agressões físicas etc. São violências tipificadas como crime, intoleráveis, que causam medo, repulsa e afrontam o bem estar social. Elas estão nas esquinas, estampam capas de jornais e, com razão, geram revolta.

É relativamente fácil reconhecê-las, sobretudo quando não se está “acostumado” com a barbárie que semeia cadáveres em vielas esquecidas pelo Estado e sociedade. É ainda mais fácil atribuí-las a uma postura que foge do que se espera de um “bom” ser humano – e os crimes que mais incomodam os brasileiros são roubos e furtos (SCHWARCZ, 2019). Ainda, há as violências que agridem o que se entende por mundo civilizado e bem instruído: racismo, homofobia, violência infantil, contra a mulher e tantas outras formas de violência.

Mas há as que fazem parte do que se convencionou chamar de gramática de mundo. São simbólicas, como afirma Žižek (2014) e é difícil percebê-las, apesar de sua *lei* agir para que descambe para o nível do perceptível. Afinal, se a violência está na ficção, é *apenas* ficção; se está no cotidiano e não fere o corpo, é tolerável diante do que *poderia* ter acontecido; se está distante, diz respeito apenas àquela cultura, a que está à margem da *verdadeira* cultura. Todavia, a violência parece ser uma normativa, uma regra empírica, entranhada na linguagem humana em variados modelos de manifestação. Através dela, reage-se com fogo a qualquer fagulha. E é o *outro* que deve ser incinerado.

Contudo, visando compreender o conceito, buscam-se delimitações propostas pela Organização Mundial da Saúde – OMS. Para a instituição, trata-se do

[...] uso intencional da força física ou do poder, real ou em ameaça, contra si próprio, contra outra pessoa, ou contra um grupo ou uma comunidade, que resulte ou tenha grande possibilidade de resultar em lesão, morte, dano psicológico, deficiência de desenvolvimento ou privação. (KRUG *et al.*, 2002, p. 5).

Nesse sentido, o conceito ampliado do termo conduz ao entendimento de que há faces da violência que não engordam estatísticas, apesar de agirem na deterioração social que contribui para as consequências facilmente reconhecíveis. Krug *et al.* (2002), ao usarem a palavra poder na definição de violência, além de expandirem o conceito de um problema que é considerado de saúde pública, promovem a percepção de que opressão e negligência também precisam ser encaradas e estudadas como violência. Estas se apresentam como uma instância social da violência, na medida em que questões culturais e políticas públicas criam um ambiente propício para que a regra na resolução de conflitos seja pautada por brutalidades interpessoais ou coletivas.

A métrica da violência no Brasil mostra mais uma face tenebrosa de uma cultura que se acostumou a ignorar suas idiossincrasias. Conforme Oliven (2010, p. 8), os dados estatísticos, a série histórica, é pouco confiável, haja vista que foi somente a partir da década de 60 que a criminalidade ganhou vulto no espaço urbano, “[...] partindo de informações e dados assistemáticos [...]”, uma vez que não interessava ao regime militar chamar atenção para o assunto e profanar a santidade do milagre econômico. Retomando o dito no início desta subseção acerca da distinção entre crime e violência, Oliven (2010) reforça que tal diferenciação, para fins de estatística, é uma questão a se considerar. Isso porque quem registra os indicadores são policiais, que partem de “critérios próprios” (p. 8). Nesse sentido, passa-se a discorrer sobre estatísticas oficiais acerca dos índices crescentes de criminalidade no Brasil.

No Atlas da Violência, por exemplo, verifica-se que os registros mais antigos datam de 1980. Na ocasião, registravam-se 11,69 homicídios por 100 mil habitantes no País. Em 2019, a mesma taxa era de 31,59, um aumento de mais de 170% em pouco menos de quatro décadas. No site, mantido pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública – FBSP (2020)⁷, pode-se ler que “A violência constitui uma das maiores questões de políticas públicas no Brasil” e que a “[...] superação do problema requer a produção de análises e diagnósticos balizados em evidências empíricas, a fim de que se possa propor ações preventivas efetivas”. Todavia, ainda é possível verificar que a instituição trata do tema de forma “prática”, relacionando violência com taxas de homicídio, violência no trânsito, violência LGBTI+, contra negros e suas respectivas regionalidades. São os aspectos mais visíveis no site e na vida.

Schwarcz (2019), com base em dados do Atlas da Violência de 2018, lembra que essas estatísticas são alarmantes em um cenário global, sendo que o Brasil fica atrás apenas de quatro países (Belize, Honduras, Colômbia e El Salvador) nesse *ranking*. Ainda, lembra que a OMS reúne dados cuja confiabilidade não se aplica, por exemplo, à maior parte das nações africanas. Contudo, diante das informações conhecidas, é possível dizer que o número de mortes violentas é muito mais elevado na América Latina no comparativo com outros continentes. A autora chama atenção

⁷ Tendo em vista que não há normatização específica para citações diretas de documentos não paginados, optou-se por acrescentar a palavra on-line e nota de rodapé com link para o material transcrito, facilitando a consulta de leitores da dissertação e evitando dúvidas sobre paginação. As identificações completas constam na lista de referências.
Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/20>. Acesso em: 05 mar. 2020.

também para as questões regionais no Brasil. Segundo ela, Sergipe e Alagoas são líderes nesses indicadores de violência e outros estados do País, como Rio Grande do Norte, têm registrado altas de mais de 250% em dez anos. E as vítimas mais corriqueiras são homens jovens, com idades entre 15 e 29 anos. Ou seja, não é necessário ser um *expert* em estatísticas para compreender que há uma reverberação severa no dia a dia dos brasileiros, que compromete as novas gerações.

A violência contra a mulher, especificamente no que se refere a feminicídios, teve um aumento de 30,7% em uma década (2007 a 2017) conforme o Atlas da Violência, do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública – FBSP (2019). De acordo com o documento, entretanto, não se pode afirmar que o número cresceu ou se foi a subnotificação que diminuiu, tendo em vista que a Lei do Feminicídio entrou em vigor apenas em 2015. Ainda, o citado relatório refere apenas a violência letal, não incluindo violência patrimonial e psicológica, por exemplo. Apesar de atingir o gênero como um todo, um indicador torna a questão ainda mais trágica para mulheres não-brancas. Neste grupo, o aumento verificado em dez anos foi de 29,9%, enquanto no grupo de mulheres brancas o índice cresceu 4,5% no mesmo período.

Nesse quesito, outro indicador mostra que a população negra está mais vulnerável à violência letal. Em 2017, ano base do Atlas da Violência 2019, 75,5% das vítimas de homicídio eram “pretos ou pardos”. Na proporção por equivalência, é possível perceber com maior nitidez a diferença. Assim, a cada 100 mil negros, 43,1 foram assassinados. Entre não negros, grupo constituído por brancos e indígenas, o índice de morte violenta por 100 mil habitantes somou 16. “Ou seja, proporcionalmente às respectivas populações, para cada indivíduo não negro que sofreu homicídio em 2017, aproximadamente, 2,7 negros foram mortos” (IPEA; FBSP, 2019, p. 49).

A violência contra a população LGBTI+ é um capítulo inédito no Atlas da Violência, que trouxe seção dedicada a essa estatística na edição de 2019. Conforme o documento, trata-se de um tema que vem se agravando. Todavia, ressalta a “[...] invisibilidade desse problema sob o ponto de vista da produção oficial de dados e estatísticas” (IPEA; FBSP, 2019, p. 56). Dessa forma, a base para a estatística são denúncias registradas no Disque 100, serviço mantido pelo Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, e Sistema de Informação de Agravos de Notificação, do Ministério da Saúde. Assim, verificou-se um aumento de 127% na taxa de

homicídios contra população LGBTI+ no período de 2011 (5 casos) a 2017 (193 casos).

A violência no trânsito é outro índice perturbador. Segundo o Atlas da Violência, a taxa de óbitos em acidentes de transporte por 100 mil habitantes foi de 17,54 ao final de 2017. Trata-se de uma queda com relação a anos como o de 2012, cuja taxa bateu o maior índice (23,74) desde o início da série estatística, em 1980 (IPEA; FBSP, 2020)⁸. Todavia, não se trata de um motivo de comemoração, uma vez que o Brasil é o quarto colocado no *ranking* mundial de mortes no trânsito, atrás de China, Índia e Nigéria (SARAGIOTTO, 2020). Moreira *et al.* (2018), a partir de revisão sistemática de artigos sobre a violência no trânsito no Brasil, destacam que estratégias de prevenção são fundamentais na diminuição dos números, mas que, no entanto, não atingiram a redução de 50% até 2020, conforme Objetivos de Desenvolvimento Sustentável ODS (3.6) da Organização das Nações Unidas – ONU. Nesse sentido, analisam os autores:

[...] atingir o ODS 3.6 é um processo que envolve a articulação com políticas que visem alcançar a outros ODS, tais como: 5.1 (acabar com a discriminação a mulheres e meninas); 8.3 (emprego decente); 8.5 (emprego pleno para os jovens); 11.2 (sistemas de transporte seguros e melhoria da segurança no trânsito); e 16.1 (reduzir significativamente todas as formas de violência). (MOREIRA *et al.*, 2018, p. 2795).

Ainda no que tange à violência no trânsito, vale observar discussões propostas pelo antropólogo Roberto DaMatta (2012). Ao analisar o papel do automóvel na cultura nacional, constata: “O automóvel é uma opção, diga-se logo, que está em harmonia com o estilo aristocrático de evitar o contato com a plebe ignara, o povo pobre, chulo e comum, desde os tempos das liteiras e dos palanquins” (p. 13). Desse modo, os elevados índices de mortes nas ruas e estradas brasileiras seriam mais uma face de uma cultura em que indivíduos se sentem no direito de, literalmente, passar por cima do *outro* se este for um empecilho. Na visão de DaMatta (2012), trata-se do *jeitinho brasileiro* aplicado ao trânsito, em que sujeitos creem que as leis não se aplicam a eles e a imprudência, endossada por uma espécie de fé, não distingue o espaço público do privado.

Este livro tem como alvo compreender a tradicional e significativa expressão: Fé em Deus e pé na tábua. Escrita nas carrocerias das carretas e cinzelada em nossos corações, essa fórmula configura (e, mais que isso, sintetiza) a

⁸ Recurso digital, disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/153>

crença na divindade que nos protege, e na qual confiamos cegamente, pois ela representa a totalidade do mundo e da vida aqui e no além. Ao mesmo tempo, evidencia o lado mais típico de nossa conduta pública, o familiar pé na tábua – sinalizador do desejo individual e do acelerador, que representa tanto a pressa (parte do mundo moderno) quanto a impaciência ao ter o caminho eventualmente obstruído por uma multidão de desconhecidos. Esses outros que não classificamos como iguais e que são sempre tomados como obstáculos ao nosso trajeto. Assim se revela uma visão de nós mesmos como seres especiais; como pessoas privilegiadas e dotadas de uma posição singular e, até prova em contrário, elevada e protegida no sistema por termos um elo íntimo com o Ser Supremo. (p. 30).

Os conflitos resultantes do trânsito, não raro, acabam com um desfecho trágico. Somente em 2019, ao menos 39 pessoas morreram em razão de brigas, sendo 23 delas com arma de fogo (BRIGAS..., 2019). Por essa razão, entende-se, a maior circulação de revólveres, pistolas e munições, bem como flexibilização da posse pelos cidadãos, tem implicações nos índices de violência brutal, incluindo as do trânsito, doméstica e contra populações vulneráveis. Nesse sentido, Schwarcz (2019) é uma voz crítica à liberação de armas de fogo e traz dados que endossam os argumentos contra a chamada “bancada da bala⁹” no Congresso Nacional: o aumento de 1% de armas e munições têm como consequência um engorde de 2% nas taxas de homicídio. Conforme a autora, essa estimativa refere-se a uma apuração da CPI (Comissão Parlamentar de Inquérito) do Tráfico de Armas no ano de 2006. A despeito disso, levantamento de Gortázar (2020) revela que, desde 2019, as vendas de armas triplicaram no País.

Como se não bastassem os episódios de violência entre cidadãos comuns, Schwarcz (2019) chama atenção para os atos violentos praticados por agentes de Estado. Segundo a antropóloga e historiadora, a polícia brasileira é uma das mais violentas do mundo, o que evidencia que a reação à criminalidade é mais um elemento que contribui para a consolidação da face da violência no panorama nacional. Para se ter uma ideia, levando em consideração apenas os primeiros quatro meses de 2020 em São Paulo, o índice de violência policial aumentou 31%, justamente no período de pandemia. E as vítimas mais comuns são as de sempre: negros e habitantes de periferias (PIRES, 2020).

⁹ Bancada da Bala é um termo usado para designar a Frente Parlamentar Armamentista – FPAR, que, conforme o site da Câmara dos Deputados, em lista publicada em abril de 2019 no Diário da Câmara dos Deputados, reúne 204 deputados federais e dois senadores, incluindo partidos de centro-esquerda. (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2020).

Como dito anteriormente, a violência é uma questão complexa e vai além das estatísticas de criminalidade revisadas até aqui, que se centram, majoritariamente, em índices de letalidade. Mantendo a coerência, reforça-se que violência não é sinônimo de crime, porém é evidente que a morte é a face derradeira da violência e não há argumentos que contradigam tais números, tampouco a aspereza de uma realidade a ser enfrentada. Vale salientar, ainda, que crime também não engloba apenas atentados diretos e brutais contra o corpo ou patrimônio do *outro*. Desse modo, é necessário abordar os índices de corrupção no Brasil, aqui entendida como uma violência.

Por essa razão, recorre-se a Žižek (2014), que narra uma historinha singela, mas capaz de ajudar a metaforizar a inabilidade de um país violento como o Brasil em notar como a operação da violência ocorre. Ele conta que um trabalhador era suspeito de furto e, sempre que saía da fábrica, o carrinho de mão que carregava era revistado em busca de evidências comprobatórias do crime. Nada era encontrado, pois o carrinho de mão estava sempre vazio. Até que se dessem conta que este era o objeto do furto, muitos carrinhos de mão haviam sido levados naturalmente e à vista de todos¹⁰.

A *moral da história* pode ser analisada pelos seguintes pontos: a astúcia do ladrão e a dificuldade de flagrar o criminoso, mesmo que os demais suspeitassem. Seguindo na metáfora e relacionando-a à corrupção, entende-se que o “carrinho de mão” dos brasileiros é sistematicamente furtado e, embora as vítimas (os cidadãos) desconfiem, seguem esperando pelo fim da impunidade. Não à toa, o Brasil teve, em resultados divulgados em 2019, a pior nota, pelo segundo ano consecutivo, no Índice de Percepção da Corrupção (IPC) no País. O estudo, realizado desde 1995 pelo instituto Transparência Internacional Brasil (2020), analisa 180 países para escalonar a confiança da população na integridade das instituições e gestores. O ano de 2019 também marcou a menor pontuação brasileira no IPC desde o início da série histórica: 35, em uma escala de zero a 100.

¹⁰ Trata-se do mesmo enredo de *A Velha Contrabandista*, do contista brasileiro Stanislaw Ponte Preta. Uma senhora passava todos os dias de lambreta por um policial, carregando um saco. O homem, desconfiado, abordou a velha, perguntando o que carregava. Apenas areia, disse ela. O policial averiguou e era verdade. Mas seguiu desconfiado, disse que conhecia o crime. O curioso é que, no texto ficcional brasileiro, o policial faz um pacto com a contrabandista. Em troca de ter a sua curiosidade saciada, permitiria que a velha seguisse contrabandeando lambretas impunemente.

A partir de revisão acerca do conceito de corrupção, Martins *et al.* (2020) compreendem que se trata de um desvirtuamento de agentes públicos e/ou privados, sendo a sua definição dependente do regime legal vigente. Os aspectos negativos da corrupção são evidentes na medida em confrontam a ideia de justiça. Ainda, corrupção é uma vantagem obtida de forma indevida, agredindo a moral, seja ela para si próprio ou terceiros. Nesse sentido, os autores analisaram a relação entre o Índice de Percepção da Corrupção na comparação com o Índice de Desenvolvimento Humano entre três os países mais ricos e mais pobres de cada continente. Os resultados da pesquisa documental revelaram que

[...] há relação direta entre o Índice de Percepção da Corrupção – IPC e Índice de Desenvolvimento Humano dos países – IDH, uma vez que países com IPC mais próximo a 100 são, em geral, aqueles que apresentam IDH mais próximo a 1. Em linhas gerais, essa é a situação dos países desenvolvidos. No outro extremo, países com baixo IPC mais próximos de 0 do que de 100, 0 apresenta IDH de médio e baixo (mais próximos de 0 do que de 1), é o caso da maioria dos países em desenvolvimento e subdesenvolvidos, com exceção da Venezuela, onde, na série histórica apresentada, o IPC não apresentou relação de direta com o IDH. (p. 124).

As conclusões do referido estudo não surpreendem, mas endossam a ideia aqui abordada, na medida em que se compreende a corrupção como uma violência praticada por agentes de Estado, sejam eles representantes políticos, sejam eles servidores públicos, tais como policiais. Não apenas os efeitos diretos do roubo de recursos que serviriam para a saúde, educação e segurança pública devem ser levados em conta. O que a investigação de Martins *et al.* (2020) evidencia é a relação entre a percepção popular sobre a corrupção e o desenvolvimento do corpo social. Ou seja, trata-se de mais um tipo de violência arraigada na cultura nacional, que acaba colaborando para o desenvolvimento de um ambiente propício a todo o espectro violência.

Os índices de violência, sobretudo de homicídios são estarrecedores e, não à toa, dizem respeito à cultura brasileira urbana contemporânea. Mas há uma história subjacente a tais indicadores e ela compreende mais do que quatro décadas de estatísticas. São praticamente cinco séculos de violências passadas de geração em geração e estas raízes, embora profundas e invisíveis, alimentam a colheita matinal do noticiário. Schwarcz (2019) lembra que a história nacional é pautada pela brutalidade, uma vez que manter um sistema escravocrata como o brasileiro só foi

possível pela via da repressão violenta, com a qual o Estado é(era) conivente. E isso se liga, evidentemente, a uma desigualdade social patológica, complexa e sistêmica (ŽIŽEK, 2014).

Tanto é que nem as crianças estão livres da violência e seguras em suas casas. Isso porque somente em 2017 foram mais de 84 mil casos de abuso infantil e os agressores não são, exatamente, perigosos desconhecidos. A maior parte desses crimes ocorre dentro do lar e o agente é alguém das relações afetivas da criança, ou seja, o velho conselho “não fale com estranhos” é outra máscara da violência. Como se não bastasse, há uma subnotificação dessas ocorrências na ordem de 74%, o que se explica pela conivência da família, que acoberta casos, e a desassistência do ambiente escolar, que poderia ser uma rede de proteção importante (SCHWARCZ, 2019). Mais uma vez, percebe-se que a inoperância gesta a face cruel da violência.

Nesse sentido, é preciso observar os conceitos de violência de Žižek (2014). A sistêmica é mais evidente para quem se ocupa de estudar humanidades. É a pregnância da violência que se estende ao corpo político e econômico (ŽIŽEK, 2014). Trata-se da anatomia do Estado, tomada por uma gangrena que dilacera membros, que ignora as subjacências de uma doença que acaba em catástrofe. Atinge o corpo social e, junto com a primeira, ceifa milhares de vidas que se esvaem diariamente e assombram quem assiste ao noticiário pelas telas da TV – com a distância confortável e a segurança de que se trata de um problema do *outro*.

A violência simbólica, já mencionada, é aparentemente menos ruidosa. Não se estende, necessariamente, ao corpo do *outro*. Não precisa machucar a pele ou ofender a alma para impor sua presença e vai muito mais longe do que a desigualdade social jamais sonhou ir. A simbólica é um estado de coisas, um entranhamento tão simbiótico que não há como isolá-la do corpo sem que ele perca a sua musculatura comunicativa. É uma violência que não apenas dá sentido ao agir, ela é o próprio sentido. Desse modo, é imprescindível ver a distinção que Žižek (2014) faz entre violência subjetiva e objetiva:

A questão é que as violências subjetiva 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. (ŽIŽEK, 2014, p. 17).

Adentrando no campo das artes, Schwarcz (2019) lembra que, desde o Império, foi construída uma ideia de indianismo romântico e composição de um país no qual conviviam, pacificamente, diversas raças. Falácia, entende-se, diante do que escreve a autora, uma vez que a tendência dessa diversidade era o desaparecimento pela via do domínio e uma visão eurocêntrica. Nesse sentido, trata-se de uma visão denunciada já no início do século XX por Freyre (2005).

Há, desse modo, incontáveis estereótipos: o do indígena, que entrega suas mulheres passivamente aos colonizadores, e a mais notória de todas as figuras do período colonial, o bom selvagem. E há que se considerar também as sistemáticas justificativas para aniquilar o *outro*, quando extermínio, fé católica e patriarcalismo se unem sob a convivência da *moralidade* da Igreja e o *regramento* do Estado. Observáveis na literatura e nas artes plásticas, tais perspectivas perpetuaram-se, tornando-se práticas comuns, observáveis em discussões contemporâneas (SCHWARCZ, 2019).

Isso leva a refletir sobre um fato: tomar reservas para fins de agricultura e mineração são questões discutidas *seriamente* no âmbito político no momento da redação destes parágrafos. E com apoio popular, em muitos casos. Conflitos motivados pela posse de terra não estão, explicitamente, no âmbito urbano. Todavia, os direitos constitucionais do que resta dos povos originários são postos em xeque na perspectiva de empresários e acionistas (SCHWARCZ, 2019) que sabem onde conseguir mais ouro e minerais valorizados pela indústria da modernidade global, como se cinco séculos de história da civilização brasileira nada tenham a ensinar sobre alteridade.

Há, dessa forma, mais uma distorção do conceito de civilização, que se reinventa no decorrer das décadas, mas não abre mão do seu fundamento autoritário: para progredir, é preciso eliminar o *outro* e domar a terra. Trata-se de um país que se percebe como mercado, e não como uma sociedade (SOUZA, 2009). Pautado no mito de um povo emotivo, dado à alegria, o brasileiro acredita em um sentimento de “solidariedade coletiva”, forja-se uma ideia de identidade que entende a pluralidade cultural do Brasil como unidade. Um mito moderno que é “[...] uma transfiguração da realidade de modo a provê-la de “sentido” moral e espiritual para os indivíduos e grupos sociais que compõem uma sociedade particular” (SOUZA, 2009, p. 30).

[...] esse “mito” ou esse “imaginário social” é necessariamente baseado em opções morais como superior/inferior, nobre/vulgar, bom/mal, virtuoso/vulgar etc. Existe, portanto, uma “hierarquia moral”, ainda que geralmente apenas implícita e não tematizada, a todo mito ou imaginário social peculiar. (SOUZA, 2009, p. 31).

Mapeadas as questões, parece simples atacar o mal, ainda que esse mal seja *apenas* uma questão a ser resolvida com o reconhecimento de que a violência tem uma raiz bem mais profunda. Bastaria discorrer sobre a formação da cultura brasileira, definir o que é intolerável, acompanhar as estatísticas com uma “filosofia prática” (IPEA; FBSP, 2020)¹¹, criar e aplicar uma pena a quem transgredisse as regras sociais – mesmo que essas regras versassem sobre o simbólico. Mas há uma armadilha nesse pensamento – lembrando que essa é a lógica vigente e falida. Isso porque não se trata de uma questão prática, numerável. A violência transborda de suas tentativas de contenção justamente porque, ao que tudo indica, não se tem feito o dever de casa, que, na visão de Žižek (2014), é estudá-la sem cair na ilusão impressionista de que há, de imediato, algo que possa ser feito, seja para combater a barbárie, seja para aliviar a consciência.

2.3.2 A Representação das Sombras da Violência na Literatura Brasileira

O conceito de representação, abordado de forma difusa até as presentes linhas, pode ser entendido como a presentificação de algo ausente, fazendo a “exibição de uma presença”, como introduz Chartier (2002, p. 20). Com vistas à melhor elucidação do tema, os próximos parágrafos, além de retomar concepções já abordadas nesta dissertação, buscam articular percepções teóricas sobre representação de diferentes disciplinas, a começar pelos mais antigos registros humanos acerca do fazer literário, chegando a concepções contemporâneas do termo.

Há mais de 2.500 anos, o filósofo Platão, no Livro X de *A República*, discutiu a utilidade da figura do poeta, uma vez que ele seria um mero imitador de uma realidade que desconhece. Portanto, os artistas estariam afastados três graus da verdade (a razão pura das ideias). Esta é abstrata, ideal e rege a ação humana, que estaria a dois graus de distância da verdade. O literato, neste caso, *imita* (representa) essas ações e, ao fazê-lo, não acrescenta nada à sociedade, como se observa:

¹¹ Recurso digital, disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/20>. Acesso em: 05 mar. 2020.

Meu caro Homero, se, relativamente à virtude, não estás afastado três pontos da verdade, nem és um fazedor de imagens, a quem definimos como um imitador, mas estás afastado apenas dois, e se foste capaz de conhecer quais são as atividades que tornaram os homens melhores ou piores, na vida particular ou pública, diz-nos que cidade foi, graças a ti melhor administrada, como sucedeu com a Lacedemónia, graças a Licurgo, e com muitas outras cidades, grandes e pequenas, devido a muitos outros? Que Estado te aponta com um bom legislador que veio em seu auxílio? (PLATÃO, 2001, p. 457).

Percebe-se que essa ideia traz o embrião do conceito de representação, uma vez que o imitar está associado à narração da ação humana e questiona o papel social da literatura. Nesse sentido, Aristóteles (2008), em *A Poética*, entende que as artes levam à *katharsis*, uma vez que o criador e o receptor podem, através das manifestações artísticas, transbordar suas subjetividades ao vivenciarem, via texto, as emoções da obra. Ainda, abordando a *mimesis*, Aristóteles (2008) chama atenção para a capacidade humana de imitar, o que se manifesta desde a infância e difere homens dos demais animais, bem como constitui-se em um meio de aquisição de conhecimentos. Ademais, segue, a imitação causa prazer. Todavia, para o pensador, a imitação das ações humanas, representadas por *caracteres* (personagens), têm um caráter didático, indicando comportamentos a serem seguidos ou refutados. No que tange à relação entre imitação e a realidade, Aristóteles (2008) traz o conceito de verossimilhança: do contexto engendrado na obra literária, não se espera uma exatidão de correspondência com a realidade, mas a possibilidade de sê-lo, ainda que metaforicamente.

Saltando para as concepções teóricas dos séculos XX e XXI, antes de seguir na revisão do termo no campo dos estudos literários, convém lembrar que o conceito foi abordado, na subseção 2.2, na aceção de Hall (2016), sociólogo, para quem a representação é um sistema que se vale da linguagem, verbal ou não, que produz e estabelece as conexões de sentidos em uma cultura. Ou seja, mais do que presentificar o ausente, a representação é um dos modos, altamente complexo, pelos quais a cultura emerge, sendo ela também a própria cultura. Ainda, via revisão de Bhabha (1988), crítico pós-colonial, o conceito de representação foi explanado a partir da ideia de representação do *outro*, em que a generalização desse *outro* acaba por estereotipá-lo. Uso semelhante desse conceito encontra-se em Bauman (1999), sociólogo, ao abordar o modo como, a partir de representações estereotipadas, cria-se para o *outro* uma identidade parcial.

Ademais, acrescenta-se o entendimento de Chartier (2002), historiador, que entende representação como uma criação de imagens que trazem à memória, individual e coletiva, a figura original. Trata-se de um sentido de representação que se coaduna com o conceito de *mimesis* de Aristóteles (2008). Como é possível notar, representação transita entre diversos campos teóricos, tornando-se um conceito caro a um largo espectro das pesquisas em humanidades. Isso é explicitado em estudo de Grecco (2015), que trata das aproximações entre a história e a literatura:

Ao se falar em mudanças epistemológicas dentro dos movimentos da História Cultural, significa aproximar-se a um conceito central que irá reger a postura do historiador desse campo: a ideia de *representação*. De forma geral, a História Cultural vai atribuir o estudo das formas de representação do mundo no seio de grupos humanos. Esta ideia é chave para a ampliação do diálogo entre diversas disciplinas, redimensionando as relações entre história e literatura. A literatura assume um novo papel dentro da disciplina da História, como de significativa fonte de análise das diferentes visões de mundo que o homem apresentou em cada tempo e espaço. (p. 42).

Assim, Dalcastagnè (2002, p. 34) endossa o exposto: “[...] palavra que participa de diferentes contextos – literatura, artes visuais, artes cênicas, mas também política e direito – e sofre um processo permanente de contaminação de sentido”. Complementando, Chartier (2002) propõe pensar em representação como uma relação simbólica entre o signo e o objeto referido, sendo que essa relação é instável, ou seja, significações diferentes atribuídas a um mesmo processo de representação.

Por outro lado, ao identificar as duas condições necessárias para que uma relação desse tipo seja inteligível – a saber, o conhecimento do signo enquanto signo, no seu distanciamento da coisa significada, e a existência de convenções partilhadas que regulam a relação do signo com a coisa –, a Logique de Port-Royal coloca os termos de uma questão histórica fundamental: a da variabilidade e da pluralidade de compreensões (ou incompreensões) das representações do mundo social e natural propostas nas imagens e nos textos antigos. (CHARTIER, 2002, p. 21).

No que tange à representação nos estudos literários, vale lembrar que o conceito também foi abordado no subcapítulo 2.1, que trata da teoria da Estética da Recepção. Como dito anteriormente, Iser (1979) busca superar a visão de que representação é a mera presentificação do ausente. Desse modo, ao propor a teoria do Jogo do Texto, salienta a sua função performativa e afirma que representação é um ponto chave. Em outras palavras, ela emerge do texto, mas se recria a partir da interpretação, proporcionada pelas lacunas características da obra literária. Dessa

maneira, ao representar a violência via linguagem literária, a obra sintetiza o espírito de determinada conjuntura. A esse respeito, retoma-se Jauss (1994, p. 28):

Ademais, a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso –, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores.

Dando continuidade à conceituação de representação no âmbito da literatura, Reis e Lopes (2002) retomam Platão e Aristóteles, mas acrescentam que o conceito também se relaciona com estudos dos gêneros literários, com as formas de manifestação de realismo e com as possibilidades de pesquisa em literatura. Em Compagnon (1999), também se observa uma aproximação entre *mimesis* e representação, que são tratados como termos equivalentes:

Uma série de termos coloca, sem nunca resolvê-los inteiramente, o problema da relação entre o texto e a realidade, ou entre o texto e o mundo: *mimêsis*, evidentemente, termo aristotélico traduzido por “imitação” ou “representação” (a escolha de um ou de outro é em si uma opção teórica), “verossimilhança”, “ficção”, “ilusão”, ou mesmo “mentira”, e, é claro, “realismo”, “referente” ou “referência”, “descrição”. (p. 98).

Neste ponto, convém lembrar que o texto literário propõe-se não como retrato fiel da realidade, mas como uma verossimilhança, com estratégias de composição e funções imanentes a esse gênero de escrita. Assim, essa espécie de manifestação artística tem seu compromisso atrelado a uma lógica interna. Em outras palavras, a obra ficcional não se presta a uma correspondência exata com a realidade que a cerca, embora não possa ser dissociada do meio cultural em que surgiu (REIS, 2003).

Recorrendo novamente a Compagnon (1999), ressalta-se que o autor problematiza o conceito de representação no contexto da crítica literária. Nesse sentido, ainda empregando o termo como sinônimo de *mimesis*, ele aponta tensões na percepção teórica de representação:

Se a *mimesis*, a representação, a referência figuraram entre as ovelhas negras da teoria literária, ou se a teoria literária as banuiu e transformou-as num impasse, resta compreender como ela pôde ao mesmo tempo reivindicar

sua filiação profunda à Poética de Aristóteles, cuja mimesis é, entretanto, o conceito capital para a própria definição de literatura. (p. 102).

Entende-se que as palavras de Compagnon (1999) endossam, embora não diretamente, a ideia de que o conceito de representação é uma discussão que se renova no contexto dos estudos literários. Nesse sentido, vale também observar o entendimento de Reis e Lopes (2002), que, em certa medida, respondem às problematizações de Compagnon (1999), apontadas anteriormente.

[...] *representação* deve ser entendida em termos dialéticos e não-dicotômicos, o que significa que entre *representante* e *representado* existe uma relação de interdependência ativa, de tal modo que o primeiro constitui uma entidade mediadora capaz de concretizar uma solução discursiva que, no plano da expressão artística, se afirma como substituto do segundo, que, entretanto, continua *ausente*. (REIS; LOPES, 2002, p. 88)

Em outras palavras, o exposto por Reis e Lopes (2002) amplia o olhar sobre representação, o que conduz à percepção de que o conceito não se presta a uma definição estanque. Assim, Dalcastagnè (2002) traz uma nova ótica para a discussão sobre o tema no século XXI ao abordar a questão da representatividade na literatura. Dessa forma, a perspectiva que se abre no entendimento de representação no contexto da estética e estudos contemporâneos é a seguinte:

O termo chave, neste conjunto de discussões, é “representação”, que sempre foi um conceito crucial dos estudos literários, mas que agora é lido com maior consciência de suas ressonâncias políticas e sociais. [...] O que se coloca não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas sim que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais. (p. 34).

Trata-se de um processo de exclusão, em que grupos marginalizados socialmente estão, também, à margem da literatura. A autora esclarece que isso não significa dizer que não existam boas obras literárias que representem esses sujeitos. Diante das problematizações de Dalcastagnè (2002), pode-se exemplificar com uma breve análise de *Capitães da Areia*, em que a delinquência dos menores abandonados é contextualizada em um meio social cruel. A narrativa de Jorge Amado, via lacunas do texto, provoca reflexões sobre olhares preconceituosos e autoritários acerca desses meninos e, desse modo, revela as razões de eles serem violentos, responsabilizando a própria sociedade e o poder público pelo estado de coisas.

(PRASS; KUNZ, 2020). A narrativa de Jorge Amado, nesse sentido, traz a perspectiva dos meninos do trapiche, ou seja, a representação de uma conjuntura social que os leva à criminalidade. Todavia, sem perder de vista o contexto cultural do Romance de 30 e a importância da obra de Jorge Amado no que tange à denúncia de mazelas sociais, é um *texto sobre*, e não um *texto de* sujeitos marginalizados. Dalcastagnè (2002) acrescenta:

Na história da literatura brasileira, a representação do “outro” atravessa diversos momentos: da idealização romântica dos índios ao herói sem nenhum caráter de Mário de Andrade, passamos ainda pelos malandros e prostitutas do cortiço de Aluísio Azevedo, os homossexuais de Adolfo Caminha, os sertanejos em luta descritos por Euclides da Cunha, para citar só os mais óbvios. Apesar de não interessar diretamente à discussão aqui proposta, um espaço bastante rico para a análise dessa representação é o regionalismo. Quase sempre vinculado a um projeto de constituição da identidade nacional, ele percorre escolas e séculos [...]. (p. 39–40).

Dalcastagnè (2002) reconhece que o ato de representar o *outro* pode ser entendido como uma forma de domínio, algo que soa como uma crítica generalizada à figura do escritor de classe média e com acesso às nada democráticas condições da escrita. Por essa razão, pondera: “[...] me parece que as representações mais adequadas do marginalizado sejam aquelas onde o desconforto com o problema tenha deixado suas marcas – discretas, apesar de decisivas [...]” (p. 53). Em outro trabalho, a pesquisadora tensiona as fronteiras entre o campo social e o literário, afirmando que este último abriga as representações do primeiro. Desse modo, a literatura age no sentido de perpetuar representações sociais,

[...] camufladas, muitas vezes, no pretense “realismo” da obra. A ideia de realismo se ancora, neste caso, na ilusão (alimentada, inclusive, em entrevistas e declarações) de que o escritor toma seus modelos diretamente da realidade, e não que lida com outras representações. Ao manusear as representações sociais, o autor pode, de forma esquemática: (a) incorporar essas representações, reproduzindo-as de maneira acrítica; (b) descrever essas representações, com o intuito de evidenciar seu caráter social, ou seja, de construção; (c) colocar essas representações em choque diante de nossos olhos, exigindo o nosso posicionamento – mostrando que nossa adesão, ou nossa recusa, que nossa reação diante dessas representações nos implica, uma vez que fala sobre o modo como vemos o mundo, e nos vemos nele, sobre como se dá nossa intervenção na realidade, e as consequências de nossos atos. (DALCASTAGNÉ, 2007, p. 19).

À escrita da referida autora, acrescenta-se que a ideia de choque entre representações e, conseqüentemente, a exigência de posicionamento do leitor

potencializam os estudos em literatura no que tange ao (re)conhecimento social. Isso posto (e longe de esgotar o assunto), compreende-se que o tema da violência tem importância capital não apenas para a interpretação da literatura contemporânea, mas também para perceber um processo de consolidação da face da violência no Brasil. Nesse sentido, Schøllhammer (2000) afirma que estudar a violência pelo olhar da literatura permite compreender que se trata de um elemento fundador da cultura nacional.

A literatura que comunica ou tenta comunicar a violência modifica-a sempre que reencena a comunicação impossível, pois a reencenação representativa atua no sentido de ressimbolização do conteúdo excluído. Comunicar a violência é como tentar superar o silêncio da não-comunicação violenta, ou seja, aquele instante em que as palavras cedem e abrem lugar para a violência. Comunicar a violência é uma maneira não de divulgar a violência, mas de ressimbolizá-la. (SCHØLLHAMMER, 2000, p. 252).

Em outras palavras, as vias de representação da violência na literatura brasileira contemporânea podem ser percorridas em sentido reverso. É verdade que a prosa brasileira contemporânea, assunto aprofundado na seção 2.4, é plural, múltipla, fértil e híbrida, porém tornou-se banal aferir tais adjetivos a ela. Além disso, há que se observar que o contemporâneo não é um mero sinônimo de presente imediato. Trata-se de uma “lenta acumulação, tensa, contraditória e pluridisciplinar de saberes sobre o assunto” (PELLEGRINI, 2017, p. 69). Desse modo, o romper do cânone é também uma conservação do mesmo e, nesse sentido, o realismo, cujo teor social serviu-se da violência brasileira, é uma presença na estética literária contemporânea.

Nesse longo percurso, a violência caminhou *pari passu*, constituindo-se não apenas como dado para a compreensão da própria dinâmica social brasileira, mas também como representação, nutrindo a movimentação específica da produção cultural e literária. O que se vê como novidade, hoje, na relação entre violência e representação, são sua concretude e seus modos de manifestação: tanto a violência real quanto a representação violenta, via realismo, parecem vir de toda parte, atingindo os mais diferentes segmentos sociais e eclodindo em qualquer contexto. Enquanto representação, afirma-se como elemento discursivo e estilístico peculiar à contemporaneidade; brota com ímpeto e incidência antes insuspeitados, traduzindo, inclusive, subjetividades diferentes das tradicionalmente envolvidas com arte e literatura, e indicando, em letras e imagens, uma espécie de “normalização” estética do lado mais trágico da sociedade brasileira, por meio da insistente reiteração do conflito, do confronto e mesmo da crueldade e da barbárie. (PELLEGRINI, 2017, p. 70–71).

Ginzburg (1999) e Schøllhammer (2000) afirmam que a violência, que constitui a história nacional, é indissociável das manifestações culturais artísticas. Ginzburg (1999) chama atenção para o regime autoritário, que impõe a força do Estado para restringir e/ou manipular a participação popular em sistemas políticos. Desse modo, afirma que a desumanização dos cidadãos diante do autoritarismo estatal coloca o indivíduo num plano de fragilidade, o que vem sendo uma constante desde o início da história nacional. Esse despotismo, no entanto, não se restringe à esfera governamental. O autor usa o termo “microdespotismo” para demonstrar que, naturalizando-se via política de Estado, torna-se corriqueiro nas mais diversas relações.

Nesse sentido, Pellegrini (2017) situa-se também entre os estudiosos que entendem a violência e suas representações na literatura contemporânea como elementos que perpassam o próprio pilar de sustentação da cultura brasileira. Ainda, lembra que a violência não é, como dito anteriormente, apenas a face materializada na estatística, no agravo ao corpo do *outro*. Há o caráter simbólico e este culmina nas violências de caráter subjetivo (ŽIŽEK, 2014), sendo que a arte, de modo geral, e a literatura, em particular, não são imunes a ela. Por essa razão, a representação da violência na literatura escancara também a violência do processo de representatividade.

Tendo o exposto como fio condutor, busca-se estabelecer, na próxima subseção, diálogos entre obras literárias e teóricos que tratam da cultura brasileira. Desse modo, exploram-se questões sobre a identidade nacional, entrelaçadas com manifestações literárias, que, por sua vez, apreendem o imaginário social quanto às questões que tangenciam a violência. Nesse sentido, Ginzburg (1999) acrescenta:

Para a pesquisa literária, é necessário o desafio de verificar como, nas formas literárias, encontramos lapsos, descontinuidades, contradições, subversões de convenções, rupturas com gêneros tradicionais, questionamentos a respeito da capacidade comunicativa e expressiva da literatura. Devemos redobrar a atenção sobre esses elementos quando interessam não com fim em si mesmos, como experimentos formais, mas quando associados a temas que, direta ou indiretamente, digam respeito ao impacto brutal da violência social. (p. 135).

Pela via da interpretação do objeto literário (RICOEUR, 1976), pode-se percorrer o caminho das representações da violência, compreendendo de que forma

ela se consolida como um traço cultural do Brasil contemporâneo, como sugerem estatísticas sobre o tema.

2.3.3 As Sombras e as suas Reverberações Históricas na Literatura Brasileira

No recorte proposto nesta subseção, são reunidas obras de períodos distintos da história nacional. Trata-se de uma revisão narrativa, cujo caráter amplo é apropriado “[...] para descrever e discutir o desenvolvimento ou o ‘estado da arte’ de um determinado assunto, sob ponto de vista teórico ou contextual” (ROTHER, 2007, p. 1). Assim, sem pretensão de esgotar o assunto ou um recorte metodológico específico, incluem-se nas presentes reflexões a Carta de Pero Vaz de Caminha, que figura como a primeira narrativa sobre o povo e a terra brasileiros. Contos de Machado de Assis são abordados no que tange às relações de alteridade que se estabelecem entre personagens, legitimando as violências simbólicas que se estendem ao corpo do *outro*. Em *O Cortiço*, busca-se compreender uma visão “cientificista” que posiciona as personagens como representativas de um corpo social que começava a assumir os contornos da modernidade. Por fim, *Órfãos do Eldorado* evidencia consequências sociais de um sistema capitalista fundido ao patriarcado e ao racismo.

Ressalta-se que, no que tange à relação entre o contexto de origem da obra literária e as interpretações articuladas neste subcapítulo, toma-se como base os pressupostos da Estética da Recepção (JAUSS, 1994). Dessa maneira, compreende-se o fato literário não apenas no horizonte de expectativas do seu surgimento histórico, mas sobretudo como essas obras literárias podem, no jogo do texto (ISER, 1979), ser interpretadas (RICOEUR, 1976) a partir de um ponto de vista contemporâneo. Este, por sua vez, é articulado com os conceitos de miscibilidade e racismo de Ortiz (2006), bem como as reflexões de Quijano (2005) sobre etnocentrismo e eurocentrismo e a visão de Bosi (2000a) e Freyre (2005) no que tange à colonização.

A *Carta* de Pero Vaz de Caminha figura como a primeira narrativa sobre a chegada do europeu ao Brasil, tornando-se uma crônica de viagem que registra o contato entre dois povos distintos. Desse modo, o documento, pautado pela descrição dos povos indígenas aos reis europeus, traz a visão do colonizador sobre o povo e a terra que seriam colonizados. Emerge desse escrito o assombro sobre o modo de viver dos povos originários, sendo a nudez o maior motivo de espanto, retomado diversas vezes pelo autor.

O estranhamento se estende a diversos outros elementos da cultura tomada como primitiva: o fato de os indígenas não terem casas, não se comunicarem na língua do colonizador, adereços, pinturas corporais, ferramentas, hábitos alimentares e, principalmente, a fé. “Parece-me gente de tal inocência que, se homem os entendesse e eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles, segundo parece, não têm, nem entendem em nenhuma crença” (CAMINHA, 2019, p. 12). Assim, a dominação de terras e povos se apresenta como um empreendimento cristão, a partir de uma visão europeia de mundo e pelo qual o projeto colonizador se justifica:

E, segundo que a mim e a todos pareceu, esta gente não lhes falece outra coisa para ser toda cristã, senão entender-nos, porque assim tomavam aquilo que nos viam fazer, como nós mesmos, por onde nos pareceu a todos que nenhuma idolatria, nem adoração têm. E bem creio que, se Vossa Alteza aqui mandar quem entre eles mais devagar ande, que todos serão tornados ao desejo de Vossa Alteza. E por isso, se alguém vier, não deixe logo de vir clérigo para os batizar, porque já então terão mais conhecimento de nossa fé, pelos dois degredados, que aqui entre eles ficam, os quais, ambos, hoje também comungaram. (CAMINHA, 2019, p. 13–14).

Quijano (2005) refere que o eurocentrismo leva ao conceito antropológico de etnocentrismo, que é caracterizado quando sujeitos entendem que sua cultura é mais importante do que outras. Ademais, afirma que a ideia de superioridade branca coloca sob um mesmo rótulo todos os *outros*. No processo de colonização, segue, diversos povos e etnias viraram apenas negros e *índios* – na *Carta de Pero Vaz de Caminha*, por exemplo, não é possível saber se o relato versa sobre apenas um grupo cultural ou vários, uma vez que as descrições são genéricas. Trata-se de uma das características da visão etnocêntrica, que desconsidera o *outro* enquanto cultura e, por extensão, as diferenças que existem entre culturas diversas.

Nesse sentido específico, a humanidade atual em seu conjunto constitui o primeiro sistema-mundo global historicamente conhecido, não somente um mundo como o que talvez tenham sido o chinês, o hindu, o egípcio, o helênico-romano, o maia-asteca ou o tauantinsuiano. Nenhum desses possíveis mundos teve nada em comum exceto um dominador colonial/imperial e, apesar de que assim se propõe da visão colonial eurocêntrica, não se sabe se todos os povos incorporados a um daqueles mundos tiveram também em comum uma perspectiva básica a respeito das relações entre o humano e o restante do universo. (QUIJANO, 2005, p. 123).

Conforme Bosi (2000a), o processo de colonização vai além do aspecto migratório e expansionista. Em sua visão, trata-se de uma forma de, na nova terra,

suprir carências e conflitos do local de origem, retomando o domínio da natureza e outros homens. Ainda, refere que esse intento acompanha, universalmente, o processo que se convencionou chamar de civilizatório. Nesse sentido, a aculturação, aqui entendida como uma violência¹², seria uma forma de “elevantar” o outro ao nível dos que se entendem superiores, servindo, ainda, a interesses de ordem econômica.

Se o aumento na circulação de mercadores se traduz em progresso, não resta dúvida de que a colonização do Novo Mundo atuou como um agente modernizador da rede comercial europeia durante os séculos XVI, XVII e XVIII. Nesse contexto, a economia colonial foi efeito e estímulo dos mercados metropolitanos na longa fase que medeia entre a agonia do feudalismo e o surto da Revolução Industrial. (BOSI, 2000a, p. 20).

Freyre (2005) postula que a colonização não se restringiu à terra e a aspectos culturais, estendendo-se também aos corpos. Tomando posse do corpo feminino e gerando descendentes, os colonizadores conquistavam a terra pertencente àqueles corpos, gestando, inclusive, o próprio exército que defenderia a posse da terra conquistada. Ainda, refere que os portugueses foram especialmente bem-sucedidos no que tange à miscibilidade. Para o autor, tal projeto de colonização é pautado por violências instintivas, individuais, mas também é político, na medida em que o Estado as estimula, mirando em objetivos econômicos. Embora controverso nos estudos contemporâneos sobre a cultura brasileira, o pensamento freyreano, largamente desconstruído ao longo das décadas transcorridas desde a publicação de *Casa Grande e Senzala* (em 1933), apreende também o próprio entendimento sobre o processo de miscigenação:

Foi misturando-se gostosamente com mulheres de cor logo ao primeiro contato em multiplicando-se em filhos mestiços que uns milhares apenas de machos atrevidos conseguiram firmar-se na posse de terras vastíssimas e competir com povos grandes e numerosos na extensão de domínio colonial e na eficácia da ação colonizadora. (FREYRE, 2005, p. 35).

Já em Quijano (2005), observa-se a ideia de raça como um construto da modernidade, que, pautada em um determinismo biológico, leva sociedades a sentirem-se superiores ou inferiores e, daí, “justificando” a relação dominante/dominado. Isso se evidencia em *O Cortiço*, texto publicado originalmente

¹² Ainda que não atinja, direta e imediatamente, o corpo do outro, entende-se como uma violência simbólica que, por extensão, subsidia as violências que forjaram, ao longo dos séculos, o corpo social brasileiro.

em 1890 por Aluísio de Azevedo (2001). A narrativa versa sobre sujeitos que compõem o mosaico do cortiço São Romão, localizado na cidade do Rio de Janeiro. Esse coletivo é o retrato de uma camada social que passava a viver nos centros urbanos, tornando-se a personagem da trama.

João Romão e Miranda, dois portugueses, passam a competir por *status* social e bens acumulados. Enquanto o primeiro enriquecera, o segundo conquistara título de nobreza. Faltando a um o que sobrava ao outro, ambos estabelecem uma aliança. Enquanto isso, a narrativa esmiúça o cotidiano dos moradores do cortiço, repleto de violências de toda espécie, que, como afirma Roberto DaMatta (1997), é uma forma de estabelecer relações quando as outras formas de hierarquização não funcionam.

Já nas primeiras páginas do texto literário, as ações se desdobram a partir dos primeiros empreendimentos do proprietário do cortiço São Romão. É nesse momento que João Romão conhece a negra Bertoleza, quando o narrador conta a gênese do relacionamento que permitiu ao português enriquecer no Brasil. Deixando entrever uma estrutura patriarcal e escravocrata, o narrador heterodiegético e onisciente descreve o que pensou Bertoleza quando João Romão lhe propõe morarem juntos: “[...] ela concordou de braços abertos, feliz em meter-se de novo com um português, porque, como toda a cafuza, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua” (AZEVEDO, 2001, p. 24).

Ao tratar da questão racial no contexto das Ciências Sociais do século XIX e XX, Ortiz (2006) lembra que há contornos racistas, refletindo a problemática da identidade nacional. Trata-se, prossegue, de uma visão evolucionista da cultura brasileira, que se serve na fonte das ciências europeias, levando à conclusão de que o Brasil é uma nação inferior no que tange ao aspecto civilizatório.

Se o evolucionismo torna possível a compreensão mais geral das sociedades humanas, é necessário porém completá-lo com outros argumentos que possibilitem o entendimento da especificidade social. O pensamento brasileiro da época vai encontrar tais argumentos em duas noções particulares: o meio e a raça. (ORTIZ, 2006, p. 15).

Em *O Cortiço*, o português João Romão conquista a América através do trabalho da negra Bertoleza. Constrói o seu patrimônio depois de tornar a escrava sua companheira, mentindo-lhe que conseguira a alforria. Servia-se do corpo da mulher tanto no que diz respeito ao sexo, quanto no que se refere ao trabalho. Era Bertoleza

quem fazia o serviço pesado e a personagem é remetida ao leitor como uma pessoa passiva, obediente ao seu senhor.

Bertoleza representava agora ao lado de João Romão o papel tríplice de caixeiro, de criada e de amante. Mourejava a valer, mas de cara alegre; às quatro da madrugada estava já na faina de todos os dias, aviando o café para os fregueses e depois preparando o almoço para os trabalhadores de uma pedreira que havia para além de um grande capinzal aos fundos da venda. Varria a casa, cozinhava, vendia ao balcão na taverna, quando o amigo andava ocupado lá por fora; fazia a sua quitanda durante o dia no intervalo de outros serviços, e à noite passava-se para a porta da venda, e, defronte de um fogareiro de barro, fritava fígado e frigia sardinhas, que Romão ia pela manhã, em mangas de camisa, de tamancos e sem meias, comprar à praia do Peixe. E o demônio da mulher ainda encontrava tempo para lavar e consertar, além da sua, a roupa do seu homem, que esta, valha a verdade, não era tanta e nunca passava em todo o mês de alguns pares de calças de zuarte e outras tantas camisas de riscado. (AZEVEDO, 2001, p. 25).

João Romão, vendo oportunidade de ascender socialmente pela via do casamento, precisa livrar-se de Bertoleza. A negra já não lhe apetecia sexualmente e seu trabalho já o tinha enriquecido e, portanto, tornara-se dispensável – apesar de hesitar inicialmente, João Romão denuncia a escrava fugitiva, que é recapturada. Quijano (2005) ajuda a compreender essa visão do *outro* como algo com prazo de validade, que deve ser usado enquanto útil. Trata-se de uma aniquilação simbólica da alteridade, que, paulatinamente, culmina nas violências que atingem o corpo.

O fato é que já desde o começo da América, os futuros europeus associaram o trabalho não pago ou não-assalariado com as raças dominadas, porque eram raças inferiores. O vasto genocídio dos índios nas primeiras décadas da colonização não foi causado principalmente pela violência da conquista, nem pelas enfermidades que os conquistadores trouxeram em seu corpo, mas porque tais índios foram usados como mão de obra descartável, forçados a trabalhar até morrer. (QUIJANO, 2005, p. 120).

Em *O Cortiço*, observa-se também a ideia do determinismo social, em que, mais uma vez, o narrador deixa entrever o imaginário sobre a cultura brasileira, pautado na tese da inferioridade (ORTIZ, 2006). Jerônimo, português, muda-se com sua esposa para o São Romão, empregando-se na pedreira do proprietário do cortiço. Remetido ao leitor como trabalhador exemplar, cristão devoto e marido dedicado, as virtudes da personagem se esmaecem ao passo que se apaixona pela mulata Rita Baiana. Ele “se abrigou”, resume o narrador após falar nas mudanças de hábito do português, que se torna preguiçoso para o trabalho, troca o vinho do porto pela

cachaça, os fados pelo samba e a esposa europeia branca pela brasileira mulata. Nesse sentido, observa-se:

Na verdade, as Ciências Sociais da época reproduzem, no nível do discurso, as contradições reais da sociedade como um todo. A inferioridade racial explica o porquê do atraso brasileiro, mas a noção de mestiçagem aponta para a formação de uma possível unidade nacional. (ORTIZ, 2006, p. 34).

Embora o processo, aqui, seja o contrário do desfecho entre João Romão e Bertoleza, observa-se o *modus operandi* do sistema patriarcal atrelado à miscibilidade. Ambos os portugueses têm suas histórias ligadas à de brasileiras, que ora lhes servem de seu corpo, ora de seu trabalho. A mulher branca representa, para Romão, ascensão social; para Jerônimo, um ideal eurocêntrico perdido. Nesse sentido, novamente a visão de Freyre (2005) evidencia o exposto:

Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: “branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar”; ditado em que se sente, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela mulata. Aliás o nosso lirismo amoroso não revela outra tendência senão a glorificação da mulata, da cabocla, da morena celebrada pela beleza dos seus olhos, pela alvura dos seus dentes, pelos seus dengues, quindins e embelegos muito mais do que as "virgens pálidas" e as "louras donzelas". Estas surgem em um ou em outro soneto, em uma ou em outra modinha do século XVI ou XIX. Mas sem o relevo das outras. (FREYRE, 2005, p. 36).

Saltando para a representação da violência na literatura brasileira do século XX, analisa-se o conto *Pai contra Mãe*, de Machado de Assis, datado de 1906. Na trama, o narrador conduz a história de Cândido Neves, cujo trabalho era capturar escravos fugitivos. O protagonista é apresentado como um sujeito que não conseguira êxito em nenhuma outra ocupação que rendesse dinheiro à sua recém-formada família.

Ora, pegar escravos fugidios era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantêm a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras. Ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez o gosto de servir também, ainda que por outra via, davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para pôr ordem à desordem. (ASSIS, 2000, p. 42).

Apesar de eficiente nesse *ofício*, Cândido enfrentava forte concorrência. Com rendimentos parcos e aluguel atrasado, a tia que sustentava o casal pressiona-os para

que se desfaçam do filho recém-nascido. Relutante, o protagonista dirige-se à Roda dos Enjeitados quando se depara com uma escrava fugitiva, Arminda, mulata cuja recompensa pela captura era alta. Cândido deixa o filho com um farmacêutico e começa a sua *caçada*:

Arminda voltou-se sem cuidar malícia. Foi só quando ele, tendo tirado o pedaço de corda da algibeira, pegou dos braços da escrava, que ela compreendeu e quis fugir. Era já impossível. Cândido Neves, com as mãos robustas, atava-lhe os pulsos e dizia que andasse. A escrava quis gritar, parece que chegou a soltar alguma voz mais alta que de costume, mas entendeu logo que ninguém viria libertá-la, ao contrário. Pediu então que a soltasse pelo amor de Deus.

– Estou grávida, meu senhor! exclamou. Se Vossa Senhoria tem algum filho, peço-lhe por amor dele que me solte; eu serei tua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser. Me solte, meu senhor moço! (ASSIS, 2000, p. 49).

A despeito dos apelos da gestante, Cândido entrega a escrava, que temia os castigos físicos que colocariam em risco a vida de seu filho. A mulher acaba sofrendo um aborto, enquanto o protagonista, diz o narrador, recebe a recompensa e corre para resgatar o próprio filho:

Não sabia que horas eram. Quaisquer que fossem, urgia correr à Rua da Ajuda, e foi o que ele fez sem querer conhecer as consequências do desastre. Quando lá chegou, viu o farmacêutico sozinho, sem o filho que lhe entregara. Quis esganá-lo. Felizmente, o farmacêutico explicou tudo a tempo; o menino estava lá dentro com a família, e ambos entraram. O pai recebeu o filho com a mesma fúria com que pegara a escrava fujona de há pouco, fúria diversa, naturalmente, fúria de amor. Agradeceu depressa e mal, e saiu às carreiras, não para a Roda dos enjeitados, mas para a casa de empréstimo com o filho e os cem mil-réis de gratificação. Tia Mônica, ouvida a explicação, perdoou a volta do pequeno, uma vez que trazia os cem mil-réis. Disse, é verdade, algumas palavras duras contra a escrava, por causa do aborto, além da fuga. Cândido Neves, beijando o filho, entre lágrimas, verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto.

– Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração. (ASSIS, 2000, p. 50).

Percebe-se que, ao apresentar a indiferença da personagem, o narrador deste conto machadiano acaba por denunciar o sentimento de superioridade do homem branco. O pai é mais forte do que a mãe e pouco importa, socialmente, a perda da criança que ela gerava. Nesse aspecto, a violência é justificada não só por ser um “ofício do tempo”, mas também pelas posições que Cândido e a negra Arminda ocupam no contexto social da trama.

Como lembra Quijano (2005), a ocupação laboral marca também um espaço/papel do sujeito na comunidade em que vive, sendo, muitas vezes, sinônimo

de prestígio. Para DaMatta (1997), a questão se apresenta com a pergunta “Sabe com quem você está falando?”, que reforça, ao interlocutor, que se trata de alguém superior hierarquicamente. Dessa forma, o olhar do *outro* também demarca a posição e os papéis sociais, como se observa em outro conto machadiano, *O Espelho*, datado de 1882.

– O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem. A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado. (ASSIS, 2000, p. 35–36).

Quando o protagonista está em completo isolamento social, posto que sua família viajara e os escravos fugiram, desenrolam-se conflitos existenciais. O narrador personagem conta da intensa angústia de estar sozinho, ainda que por poucos dias. A distância de um *outro* que pudesse lhe conferir identidade é evidenciada na disruptura de duas imagens. Ao mirar seu reflexo na janela, vê suas “feições derramadas e inacabadas” (2000, p. 39). Então, tem a ideia de vestir sua farda de alferes e é essa prática que o ajuda a suportar os dias de solidão:

Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugidia com os escravos, ei-la recolhida no espelho. (ASSIS, 2000, p. 39).

Adentrando a seara da literatura contemporânea, cujo conceito e estética serão tratados na próxima subseção, analisa-se representações da violência em *Órfãos do Eldorado*, romance publicado em 2015, por Milton Hatoum (2008). No romance, Armindo, narrador personagem da trama, conta que foi cuidado desde a infância até a velhice por Florita, indígena que servira ao seu pai, Amando Clodovil. A empregada encarregara-se de Armindo pois a sua mãe morrera no parto – motivo pelo qual o pai, Amando, rejeitava o filho. A escrita do narrador homodiegético, engendrada a partir do ponto de vista do protagonista já na velhice, reflete acerca das relações parentais de um jovem burguês, que não fora capaz de manter a fortuna herdada do pai. As mágoas se aprofundam quando Amando exila o filho em um pensionato ao descobrir

que Armindo e Florita relacionavam-se sexualmente. Observa-se, novamente, a posse do corpo e do trabalho, como se a empregada fosse também uma herança de família.

Após o falecimento de Amando, o protagonista passa a relatar o cenário de degradação econômica de Manaus no início do século XX, que se entrelaça a uma total falta de competência para administração dos bens deixados pelo seu pai. É a sombra do velho que o acompanha durante toda a narrativa, trazendo à baila a cultura patriarcal, permeada de violências:

Sai dessa rede, ele ordenou.
Obedeci, sem abrir os olhos. O primeiro tabefe esquentou meu rosto e me jogou de volta para a rede; ele se curvou, deu outro de mão aberta na minha orelha. O estalo chiava como um inseto preso na minha cabeça. Impossível reagir: meu pai era um Cordovil pesado, os dedos grossos nas mãos grandes. Então Florita confessou que tinha mentido. Amando ameaçou expulsá-la de casa, e me forçou a morar um mês com os caseiros, a comer a comida deles, a limpar o quintal. Na primeira noite dormi no porão; quer dizer: não consegui dormir de tanto calor. Nas outras noites deitei numa rede, ao relento. No ano seguinte, Amando me obrigou a ir à festa da Virgem. (HATOUM, 2008, p. 35).

Chamam atenção os castigos relatados pela personagem. Os de ordem física são uma resposta ao comportamento de insubordinação à hierarquia estabelecida na relação pai e filho. Todavia, a ameaça de expulsão feita à Florita, que a demove de proteger o menino que se esquivava da festa religiosa, é simbólica do poder econômico. Nessa mesma linha, Armindo rememora sua condição de exilado da sua classe social de berço, e partilhar do cotidiano dos caseiros durante um mês foi suficiente para que a personagem seguisse, no ano seguinte, as regras do patriarca.

As memórias do protagonista versam sobre a relação parental e a frustração por um amor não realizado. A verdadeira obsessão que desenvolve por uma órfã e o peso da memória paterna consomem a personagem. Armindo é um homem que fracassa sistematicamente, levando à ruína também os empregados que orbitavam a família Clodovil. Trata-se do individualismo como expressão do egoísmo, conforme aborda DaMatta (1997). Assim, quando o poder econômico cessa e a linhagem patriarcal esbarra num herdeiro que não está à altura, envolto nos seus próprios dramas individuais, a obra deflagra a bancarrota de um contexto social.

Na medida em que, como fala Quijano (2005), os povos não-brancos são encarcerados no papel de servidor, subalterno não remunerado, cria-se, ao longo das décadas, o cenário cultural que naturaliza a visão sobre o lugar de um *outro inferior* na sociedade. Nesse sentido, desde a chegada dos primeiros europeus, a sistemática

objetificação do não-branco e a ligação estreita com uma visão de mundo europeia estão no cerne da formação cultural do Brasil.

Apreendendo as representações da violência na linguagem literária de diferentes contextos estético-culturais, observa-se que as relações de poder acabam por legitimar ideias de superioridade e inferioridade. A violência simbólica que fundamenta a base da formação social brasileira é, nesse sentido, quem gesta a violência que se materializa no plano físico, engordando as estatísticas nacionais contemporâneas que contabilizam assaltos, assassinatos, agressões físicas, estupros, feminicídios, entre outros. Isso se observa nas personagens que representam camadas superiores e suas relações de alteridade com demais personagens. Nesse sentido, observa Ginzburg (1999, p. 134): “Na medida em que compreendemos o papel preponderante do autoritarismo e da violência na formação histórica brasileira, somos levados a questionar a sua importância para as concepções estéticas e literárias surgidas em nossa cultura”.

Na *Carta*, é o europeu que vê na terra na conquista da terra e dominação de seus povos a possibilidade de expandir território, extrair riquezas e dar início a um processo civilizatório (via fé cristã). Em *O Cortiço*, é o português João Romão que ascende economicamente usando o corpo da negra Bertoleza. Em *Pai contra Mãe*, é o protagonista que ganha a vida caçando escravos fugitivos e provoca o aborto de uma negra grávida em prol da recompensa que lhe daria as condições de proteger a sua própria prole. Em *O Espelho*, é autoimagem do protagonista, que se esfacela quando falta um *outro* para conferir-lhe superioridade. Já em *Órfãos do Eldorado* é o clã dos Cordovil que se utiliza dos serviços da indígena Florita, deixando-a à própria sorte quando o superior fracassa economicamente.

Em contrapartida, as violências físicas surgem como a regra que rege as relações que escapam dos mecanismos de controle das camadas superiores. É o pai que espanca para obrigar o filho a adequar-se à sua visão de mundo, em *Órfãos do Eldorado*. Em *Pai contra Mãe*, é a escrava que se recusa a voltar ao seu senhor. Em *O Cortiço*, é o português que descarta a escrava quando não lhe é mais útil, e a briga de duas personagens por Rita Baiana. Nesse sentido, o excerto a seguir complementa:

Na medida em que percebemos como a História é violenta, como o autoritarismo nos marca profundamente, como os antagonistas sociais são

radicalmente difíceis, como nossa experiência não é passível de fácil entendimento, é acentuada a nossa perplexidade. (GINZBURG, 1999, p. 139).

O autor segue dizendo que representar a violência, num contexto tão traumático como a história brasileira, exige renovação. Com efeito, os horrores da violência se renovam na literatura brasileira contemporânea, ao ponto de não ser possível dissociar um conceito do outro, como se observa na subseção a seguir.

2.4 LITERATURA CONTEMPORÂNEA: AS LUZES

A caracterização de uma escola literária e sua conseqüente inscrição em um período não costuma ser uma tarefa fácil. O tão aclamado estilo de época, como diz Reis (2006), presta-se à cátedra escolar, sobretudo no entrelaçamento com estudos da história. Outra característica é que se costuma dissecar o cadáver quando o corpo, é, naturalmente, um cadáver. Nesse momento é que se pode determinar com relativa segurança os funcionamentos intrínsecos dessa ou daquela estética, com o distanciamento necessário para empreender tal tarefa.

Um primeiro problema a se lidar na conceituação de literatura contemporânea é a data. Quando começou esse período literário? Qual a obra que funciona como *pedra fundamental*? Quando ela terminará? Sob o calor do momento, pode ser, inclusive, arriscada uma abordagem do gênero. Vale lembrar que mesmo os parâmetros da crítica literária se reconfiguram e, nesse sentido, as transformações culturais e a própria visão acadêmica no que concerne às ciências humanas fazem com que se aprenda a trocar o pneu com o carro em movimento. Assim, busca-se, nesta subseção, discutir a conceituação de contemporâneo para, então, abordar as vias de produção e distribuição, bem como algumas características composicionais, como temática, personagens, espaço e tempo da ação.

2.4.1 Conceito e Estética: o Novo Realismo

No que tange à literatura contemporânea, Agamben (2009) pondera que é preciso questionar sobre de quem e do que se é contemporâneo e, evidentemente, o que significa ser contemporâneo. Ele lembra que se trata de uma relação com o próprio tempo, em que o escritor adere e, concomitantemente, toma distância de seu

contexto. No entanto, é a não coincidência, a não adesão total ao próprio tempo que torna o sujeito contemporâneo, pois o afastamento é necessário para perceber o que é o contemporâneo.

Nesse sentido, vale lembrar que Jauss (1994) salienta que o valor estético de uma obra literária reside justamente na capacidade de extrapolar horizontes de expectativas de seus leitores. Não raro, diz o autor, a obra é rejeitada quando de seu lançamento justamente por distanciar-se demasiado do seu tempo; e o inverso ocorre quando a narrativa de ficção limita-se a reproduzir verdades palatáveis.

Para Agamben (2009), “[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. Conforme analisa, o significado de ver as trevas é diferente de não conseguir enxergar por falta de luz. O autor busca apoio na neurofisiologia para explicar que a ausência de iluminação desinibe células dos olhos humanos, responsáveis por formar as imagens do mundo tal qual é *visto*. Assim, metaforicamente falando, ele afirma que olhar o escuro é não se deixar cegar pelas luzes, é perceber e interpretar o escuro como parte indelével do seu tempo.

É nessa seara que se inscreve a literatura brasileira contemporânea. Desse modo, pontua-se que não se trata apenas de uma datação, entendendo como contemporânea a produção de um período temporal imediato ou de representação da realidade circundante. Antes, é uma estranheza atravessada pelo obscuro do presente (SCHØLLHAMMER, 2009). Enquanto estética, a literatura contemporânea parece retomar o Realismo do início do século XX, fugindo, todavia, do caráter panfletário do romance de 30, por exemplo. Nesse sentido, observa-se:

Uma das sugestões dessa exposição é a de que exista uma demanda de realismo na literatura brasileira hoje que deve ser entendida a partir de uma consciência dessa dificuldade. Essa demanda não se expressa apenas no retomo às formas de realismo já conhecidas, mas é perceptível na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 11).

Analisando a estética contemporânea nas artes, Cury (2017) traz um tema oportuno para esta abordagem: a utilização de dejetos sociais. São os restos de uma sociedade de consumo, o lixo, alçado à condição de matéria prima das artes plásticas e capaz de ensejar narrativas cinematográficas. São produções atravessadas não só pela capacidade incomensurável do capitalismo em produzir desigualdades sociais ou

mesmo a pobreza em que vive parte significativa da população, como refere Bauman (1999). Trata-se de uma marca cultural, que se metamorfoseia em criações que tratam da precariedade e da miséria.

Nesse sentido, os dejetos sociais, na literatura brasileira contemporânea, podem não ser o refugio material propriamente dito, e sim o lixo humano¹³. A pobreza, tema central dessa estética, mimetiza “[...] a precariedade das condições de vida de pessoas desprezadas pelo mundo globalizado” (CURY, 2017, p. 49). Nesse aspecto, o novo realismo da literatura nacional não se confunde com uma retomada de técnicas da escola literária do final do século XIX e início do XX. Schøllhammer (2009) afirma que não se observa uma volta à verossimilhança descritiva e complementa:

O que encontramos, sim, nesses novos autores, é a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos. Não se trata, portanto, de um realismo tradicional e ingênuo em busca da ilusão de realidade. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 53).

Como visto anteriormente, sendo a violência algo perene na realidade brasileira, naturalmente ela é parte constituinte da estética literária que convive com algumas décadas de estatísticas sobre homicídios, feminicídios, violação da infância e crimes hediondos que atingem mais intensamente determinadas populações do que outras. Contudo, não se pode dizer que é uma novidade temática na produção artística nacional, uma vez que é possível observar o germe da violência nos primeiros escritos *de e sobre* um Brasil forjado pela brutalidade, vide seção 2.3.3. Todavia, na interface violência e representação, o ineditismo fica por conta do que Pellegrini (2017, p. 70) chama de “modos de manifestação” que “eclode em qualquer contexto”. Nesse aspecto, há uma naturalização da violência, evidenciando, talvez mais do que nunca, o seu entranhamento no *modus operandi* da sociedade.

No caso brasileiro, como se sabe, esse processo foi e tem sido o mesmo: a violência vem sendo a viga mestra da organização e do funcionamento da nossa própria ordem social, simbolicamente representada na história e na tradição da própria literatura nacional. (PELLEGRINI, 2017, p. 72).

¹³ Para reforço do sentido desta frase: lixo humano não se confunde com lixo produzido por humanos. É o próprio sujeito rebaixado à condição de rejeito social.

Assim, as fronteiras entre a violência sistêmica, objetiva e subjetiva de que fala Žižek (2014) são *meras* classificações para que se possa reconhecer o seu alastramento, como quem procura as ramificações de um tumor, sabendo que o câncer já tem inúmeras metástases e, por vezes, com dúvidas se ainda é possível salvar o paciente. Desse modo, Cury (2017) observa que o sombrio dos tempos de que fala Agamben (2009) é transmutado, na literatura, em uma linguagem da precariedade, que, paradoxalmente, lança luz sobre os restos humanos. Nesse sentido, Schøllhammer (2009) complementa:

[...] reinventa formas históricas do realismo literário numa literatura que lida com os problemas do país e que expõe as questões mais vulneráveis do crime, da violência, da corrupção e da miséria. Aqui, os efeitos da “presença” se aliam a um sentido específico de experiência, uma eficiência estética buscada numa linguagem e num estilo mais enfáticos e nos efeitos contundentes de diversas técnicas não representativas de apropriação dessa linguagem. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 14).

Assim como Schøllhammer (2009), Pellegrini (2017) aborda a temática da contaminação dos meios como uma das características de linguagem da estética contemporânea. Nesse sentido, observa-se uma espécie de entrecruzamento, que coloca em interação a linguagem cinematográfica, pictórica ou mesmo jornalística na obra literária. Bosi (2000b) lembra que a experiência da imagem é anterior à da palavra e que esta tem o poder de mimetizar a primeira. Dessa maneira, é compreensível que a linguagem literária contemporânea, somada à violência, traga a objetividade, clareza e simplicidade “[...] com a agudeza quase científica de um observador naturalista, sem complacência para com o real concreto” (PELLEGRINI, 2017, p. 72). Essa questão pode ser melhor compreendida nos seguintes termos:

Ou seja, em vez de situar a questão ética no cerne da elaboração da estrutura narrativa, a prosa contemporânea parece desenvolver novos formatos, que colocam o leitor imediatamente diante da imagem narrativa, devolvendo ao texto a riqueza sensível do texto modernista experimental. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 94).

A esse respeito, é importante ressaltar que a periodização da literatura não obedece a uma linha regular. Antes, a caracterização de um período é resultado de análises que sistematizam traços de uma arte produzida em determinada época em comparação com outra, além das diferenças entre tais manifestações em diferentes culturas. Ainda, uma conjuntura sócio-histórica pode abarcar diferentes estilos de

época. Nesse sentido, a finalidade de segmentar o fluxo da produção literária é muito mais pedagógica. Todavia, enquanto instituição social, a literatura está entrelaçada com o *modus operandi* da sua época (REIS, 2003).

2.4.2 Transgressão e Representatividade: a Via Tecnológica das Margens

Ginzburg (1999), ao abordar o caráter transgressor da literatura brasileira contemporânea, afirma que, no aspecto formal, responde à própria ausência de normalidade da sociedade brasileira:

Os modos como esses escritores representam experiências humanas, quando incidem em aproximações temáticas do autoritarismo e da violência, estão frequentemente marcados pela fragmentação e descontinuidade formal. Esses elementos são importantes para desfazer qualquer impressão de “normalidade” que aos componentes de catástrofe da História se pudesse atribuir. Para a catástrofe, guardemos a perplexidade, a inquietação, jamais a linearidade ou a banalização. (GINZBURG, 1999, p. 141).

Schøllhammer (2009) refere o modo como parte da literatura contemporânea surge, desafiando os modelos tradicionais para chegar à institucionalização (REIS, 2003). O fenômeno dessa estética passa também pelos meios *on-line*. Assim, muitos autores, antes de serem cotejados por editoras, já têm um público leitor. Desse modo, o aspecto transgressor está também no não seguir uma trajetória institucionalizada, ou seja, passando pelo crivo de quem decide se o texto é publicável ou não – leia-se: vendável ou não.

Nesse contexto, problematiza-se tal questão com dados de pesquisa realizada por Dalcastagnè (2005). Com abordagem quantitativa sobre romances brasileiros publicados de 1990 a 2004 pelas três principais editoras de obras literárias do País (Companhia das Letras, Record e Rocco)¹⁴, a pesquisadora analisou uma série de fatores que envolvem a produção brasileira, tendo como foco a personagem. E, nesse sentido, os resultados de pesquisa evidenciam: “A ausência de uma maior diversidade no conjunto de romances é, segundo tentamos demonstrar, empobrecedora” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 21). A diversidade de vozes, enfatiza, não é uma mera

¹⁴ Recortes da pesquisa: romances, publicados por três editoras (Companhia das Letras, Record e Rocco), entendidas pelo público como as mais importantes do País. A escolha das mesmas se deu a partir de pesquisa de opinião com 30 ficcionistas, críticos e pesquisadores em diferentes estados do Brasil. Dalcastagnè (2005) desconsiderou obras do tipo romance policial, ficção científica, literatura de autoajuda ou infanto-juvenil.

moda, mas sim uma questão de representação e representatividade, como visto anteriormente em conceituações dessa autora.

Outros achados da referida pesquisa tensionam a ideia de transgressão e inovação literária sob o domínio da institucionalização editorial. Entre eles, a predominância de autores masculinos, que correspondem a 72,7% do total do *corpus* de análise, que continha 165 obras publicadas no período. Dalcastagnè (2005) também cita a ausência feminina em uma lista de 130 romances de 2004 candidatos à premiação literária. Deste total, apenas 31 títulos foram escritos por mulheres (23,8%). Além disso, complementa a pesquisadora: “Mais gritante ainda é a homogeneidade racial. São brancos 93,9% dos autores e autoras estudados (3,6% não tiveram a cor identificada e os ‘não brancos’, como categoria coletiva, ficaram em meros 2,4%)” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 31).

No que tange à localização dos escritores, de ambos os gêneros, 70% têm como origem estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul e Minas Gerais. Além disso, 90% dos autores das obras incluídas no *corpus* da referida pesquisa vivem em capitais do País. Nesse sentido, sintetiza: “Os números indicam, com clareza, o perfil do escritor brasileiro. Ele é homem, branco, aproximando-se ou já entrado na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 33).

Importante ressaltar que Dalcastagnè (2005) analisa essa produção e as reverberações na representação pela via da autorização para falar. Nesse sentido, a mesma estrutura social que relega algumas camadas a um espaço pré-estabelecido é quem determina, no espaço editorial, quem *pode* publicar livros. Trabalhadores e mulheres, por exemplo, deslocados do universo da ação política e meios universitários, são grupos que pouco figuram na produção literária no *corpus* de pesquisa da referida autora:

O mesmo se pode dizer da expressão literária. Aqueles que estão objetivamente excluídos do universo do fazer literário, pelo domínio precário de determinadas formas de expressão, acreditam que seriam também incapazes de produzir literatura. No entanto, eles são incapazes de produzir literatura exatamente porque a definição de “literatura” exclui suas formas de expressão. Ou seja, a definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 17).

Contudo, é preciso considerar o viés legitimador dessa produção, que, em parte, passa pela academia. Conforme Schmidt (2017), desde a década de 80, pesquisas que se concentram na autoria feminina do século XIX vêm descobrindo acervos de obras escritas por mulheres esquecidas em prateleiras. Isso leva a questionamentos sobre os mecanismos de controle exercidos sobre a produção e a publicação, que se configuram em violências simbólicas. Excluindo-se determinadas vozes para determinar o que é literário, gera-se uma regulamentação. Esta, por sua vez, estabelece, ainda que subliminarmente, “[...] as condições de recepção e circulação de obras e, assim, definem quais são as obras que merecem ser distinguidas como representativas da singularidade discursiva e simbólica da cultura nacional” (SCHMIDT, 2017, p. 33).

Kirchof (2016) acrescenta que, diante da cultura digital, o comportamento de produção, distribuição e consumo de literatura também passa por modificações. Trata-se de um impacto que revoluciona a sociedade e cultura, tal como o advento da imprensa (século XVI) e fotografia (século XIX). Um dos aspectos diz respeito justamente à regulação do mercado editorial, na medida em que não apenas os custos são reduzidos, mas também entra em cena a liberdade de publicar. A qualquer interessado, é legítimo criar um espaço virtual e postar textos. Enquanto soa o alarme de quem teme o desaparecimento do livro de papel, Kirchof (2016) pondera:

Ao contrário do que apregoam tanto as previsões eufóricas quanto as pessimistas, o que parece estar ocorrendo é uma convergência entre a cultura do suporte impresso e a dos meios digitais. Esse fenômeno pode ser exemplificado, entre outros, pelo fato de que alguns escritores hoje iniciam suas atividades literárias no ciberespaço e acabam chamando a atenção da crítica especializada, o que lhes rende a publicação e a divulgação de suas obras também em suporte impresso. (p. 205).

Nesse sentido, a transgressão da via tradicional abraça uma convergência das linguagens da literatura, cinema, televisão e internet. Assim, o potencial de leitores de literatura é amplificado no conjunto de consumidores de produtos culturais. Contudo, há uma diferença importante, afirma Kirchof (2016), no que se refere à literatura digital – *obras digitais* seriam as produzidas com recursos computacionais específicos, enquanto as *obras digitalizadas* têm o modelo discursivo do livro tradicional, porém com a possibilidade de serem lidas *on-line* e/ou suportes eletrônicos. Apesar de

ambas serem pertinentes ao fenômeno da literatura contemporânea, as segundas são o foco da presente discussão.

O mercado do livro, nesse ínterim, equivale ao *establishment*, enquanto os escritos que emergem pela via das novas tecnologias funcionam do mesmo modo que funcionam as margens sociais. Estas não se contêm mais no lugar a elas reservado socialmente pelos que têm recursos para comprar livros, tempo e condições para ler após uma jornada de trabalho. Schøllhammer (2009, p.13) exemplifica com o caso da própria Ana Paula Maia, citando, mais especificamente, a obra *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, ao dizer que “[...] Existem casos de escritores que iniciaram seus experimentos aí [nos meios *on-line*] e só depois foram integrados às editoras”.

2.4.3 Personagens, Tempo e Espaço na Literatura Contemporânea

Mais que mover o verbo e dar vida à trama, esses seres feitos de palavras, dizem Candido *et al.* (1968) e Forster (1974), têm a função de conectar pessoas emocionalmente à realidade proposta no universo do texto¹⁵. Desse modo, propõem-se não como cópias de humanos, e sim como possibilidades existenciais, ainda que sua verossimilhança esteja restrita ao plano ficcional, através de uma coerência percebida ao longo da narrativa: “[...] um romance é uma obra de arte, com suas próprias leis, que não são as da vida diária, e que uma personagem dum romance é real quando vive de acordo com tais leis” (FORSTER, 1974, p. 48).

Dalcastagnè (2005) lembra que o leitor, ao abrir as páginas de uma obra, busca “se conectar a outras experiências de vida” (p. 14). Nesse sentido, vivenciar uma narrativa significa também experimentar processos de alteridade. Isso ocorre em duas vias: a da identificação e a do distanciamento. No primeiro caso, a obra proporciona o sentir-se representado no *outro*. No segundo, entende-se que se trata de uma forma de viver, na trama, algo que está distante da realidade do sujeito. “Mas pode ainda querer entender o que é ser o outro, morar em terras longínquas, falar uma língua

15 A visão estruturalista dá conta de dois tipos básicos de personagens. No entanto, optou-se por uma explanação breve dos conceitos, reservando maior atenção às questões concernentes à personagem na literatura contemporânea. Conforme Candido *et al.* (1968) e Forster (1974), as personagens esféricas, ou redondas, são multifacetadas. Guardam mais semelhanças com pessoas reais, porque vivenciam os conflitos da trama, reagindo a eles de formas que surpreendem o leitor e estabelecendo laços de identificação. São, ainda, mais complexas do que as personagens planas, geralmente representativas de uma ideia que não se modifica no decorrer da narrativa.

estranha, ter outro sexo, um modo diferente de enxergar o mundo” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 14).

Importante citar que os estudos da personagem, na perspectiva dos anos 60 e teorias sobre narratologia, passaram a uma espécie de segundo plano, como resposta a um certo excesso. Trata-se da associação com a biografia do autor, aplicação de teorias da Psicologia para a compreensão da personagem e a busca por elementos que permitissem encontrar nelas a representação de uma figura real. Por outro lado, as correntes formalista e estruturalista também tenderam à redução da personagem à funcionalidade narrativa. Todavia, as personagens integram um todo engendrado pelo universo ficcional e, exercendo o seu papel de sofrer ou praticar a ação do verbo que leva a trama adiante, são figuras significativas, interpretáveis pelo receptor (REIS, 2006).

Diante disso, há ainda a questão da representação. Se, por um lado, a literatura exime-se do compromisso de fidelidade ao mundo real, por outro, é inegável a perspectiva da cultura na construção e recepção (REIS, 2003). Nesse sentido, a institucionalização, nos termos de Reis (2003), da literatura contemporânea pode ser vista como problemática na associação com os resultados do estudo de Dalcastagnè (2005). Essa pesquisadora compartilha certa inquietação com a representatividade de grupos sociais nos romances de ficção publicados de 1990 a 2004¹⁶. A *realidade* ficcional também é mais cruel para determinados grupos sociais.

Em uma espécie de censo demográfico das personagens do referido recorte (que totaliza uma *população* de 1.245 seres fictícios habitando 258 romances), Dalcastagnè (2005) identificou 54 bandidos ou contraventores do sexo masculino e seis presidiários, somando 7% do total, sendo que os criminosos são majoritariamente negros. Chama atenção a prevalência de mulheres que são donas de casa (25,1%), empregadas domésticas (7,4%) e prostitutas (5,1%). A autora complementa:

Os dados são congruentes com a análise, realizada em texto anterior, que apontou a ausência da mulher na representação do espaço urbano na narrativa brasileira recente. A personagem que caminha pela cidade é, via de

¹⁶ Recortes da pesquisa: romances, publicados por três editoras (Companhia das Letras, Record e Rocco), entendidas pelo público como as mais importantes do País. A escolha das mesmas se deu a partir de pesquisa de opinião com 30 ficcionistas, críticos e pesquisadores em diferentes estados do Brasil. Dalcastagnè (2005) desconsiderou obras do tipo romance policial, ficção científica, literatura de autoajuda ou infanto-juvenil.

regra, o homem. Às mulheres, cabe a esfera doméstica, o mundo que a ficção lhes destina. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 43).

No que se refere à cor da pele, 79,8% das personagens são brancas, sendo que 56,6% dos romances analisados não têm nenhuma personagem negra importante. Negros (7,9%), mestiços (6,1%) e indígenas (1,2%) podem até ser maioria na população brasileira, mas não figuram como tal no levantamento de Dalcastagnè (2005). Quando o assunto é protagonista ou narrador, os números são ainda mais inquietantes para quem espera ver, na literatura, a diversidade de vozes da nação brasileira. São 84,5% de protagonistas brancos contra 5,8% de negros e 1,5% de indígenas. Já os narradores são 86,9% brancos, 2,7% negros e nenhum indígena. Ainda, no referido estudo, foi localizada apenas uma mulher negra narradora e três na condição de protagonista. “Assim, os brancos não apenas compõem a ampla maioria das personagens identificadas no corpus; eles quase monopolizam as posições de maior visibilidade e de voz própria” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 45).

Outro dado diz respeito à cor de pele e posição social dessas personagens. Enquanto 46,9% das personagens brancas pertencem a uma elite intelectual, somente 19,7% e 17,3% de mestiços e negros, respectivamente, foram assim considerados. Pobres (73,5%) e miseráveis (12,2%) são as condições econômicas das personagens negras, mestiças (52,6 e 5,3%, respectivamente) e indígenas (50% pobres). Para Dalcastagnè (2005, p. 51), “[...] a literatura segrega os negros nos segmentos de menor renda, mais do que ocorre na realidade [...] nos romances estudados, os negros são (quase sempre) pobres, mas os pobres não são necessariamente negros”.

A morte violenta é o desfecho de 61,1% das personagens negras dos romances analisados pela pesquisadora. É mais que o dobro da letalidade de personagens brancas por assassinato (28,1%) e quase duas vezes o índice verificado entre mestiços (34,5). Vale lembrar que a pesquisa, de cunho quantitativo, não analisa o contexto dessas mortes. Todavia, a associação entre cor de pele e violência vem pelo dado de que 22,4% das personagens negras morrem por homicídio. Além disso, o envolvimento com a criminalidade é expressivamente maior entre personagens negras (20,4%) do que brancas (3,2%). Numa espécie de *ranking* da ocupação nas narrativas, a categoria bandido/contraventor é a primeira entre personagens negras e a última entre brancas (DALCASTAGNÈ, 2005).

O cenário urbano, sobretudo o das grandes metrópoles brasileiras, é o *locus* de enunciação de narradores comprometidos com a deflagração de uma realidade social (SCHØLLHAMMER, 2009). A matéria dessa “denúncia” é o que vem se observando no próprio noticiário, que dá conta das violências subjetivas, a brutalidade intolerável (ŽIŽEK, 2014). Todavia, enquanto obra literária contemporânea, o foco recai sobre os resultados da violência objetiva que se materializa em miséria humana, na forma de crimes brutais, ou seja, “[...] as consequências inumanas da miséria humana” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 22).

Estéticas da precariedade e da resistência ao esquecimento são marcas da arte contemporânea, lugares discursivos que assumem a precariedade como temática e como modo construtor de suas excêntricas (fora do centro, marginais) enunciações. (CURY, 2017, p. 53).

Para Dalcastagnè (2005), a representação desse espaço pode estar relacionada com a própria realidade de autores analisados em levantamento de obras publicadas por grandes editoras. Há uma coincidência, revelam os dados quantitativos da referida pesquisadora. Os autores são majoritariamente habitantes de capitais e as narrativas se desenrolam em metrópoles. Conforme Dalcastagnè (2005, p. 34), dos 165 autores analisados, “Nada menos que 82,6% dos romances têm a grande cidade como um de seus cenários, enquanto 37,2% passam por cidades pequenas e apenas 14,3% pelo meio rural”. A autora relaciona essa característica também com a predominância da urbanização no cotidiano dos brasileiros desde a década de 60.

No que tange à localização dos romances analisados em um tempo histórico, Dalcastagnè (2005) descobriu que 60% das obras analisadas são ambientadas após o período da redemocratização do Brasil, justamente no período que coincide com a vertiginosa incrementação da violência no cenário urbano (ou a sua medição) (OLIVEN, 2010). Em segundo lugar, com 21,7%, estão os anos de chumbo, durante a ditadura militar de 1964 a 1985.

Diante do exposto até o momento, serão necessárias poucas linhas para especificar a temática da literatura brasileira contemporânea. A violência é parte constituinte dessa estética, que é retroalimentada pelo interesse massivo no assunto, inclusive pelos meios de comunicação. Além disso, está no cinema e nas produções culturais de um modo geral, exercendo fascínio e provocando rejeição pelo público

(SCHØLLHAMMER, 2007). Nesse sentido, o espetáculo da violência borra certas fronteiras, como se observa:

Assim a virada do milênio se caracterizou pela penetração da realidade documental da violência na ficção e da ficção na violência espetacularizada num coquetel perigoso. Lembremos apenas o sequestro do ônibus 174, na Rua Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, em junho de 2000, quando um assaltante provocou um drama em que os reféns foram mantidos durante horas sob a mira de uma arma e das câmaras da imprensa. O resultado trágico foi a morte de uma das vítimas, provocada pela arma do assaltante, seguida da morte deste por vingança ou despreparo policial. O assaltante Sandro do Nascimento era um sobrevivente, ressurgido como um fantasma terrível, da chacina da Igreja da Candelária. Ninguém conseguiu afirmar sua identidade nem seu nome verdadeiro. A cena emblemática foi quando o assaltante, com a pistola encostada na cabeça de uma vítima, em delírio de droga e do stress do assalto, gritava para as câmaras da televisão: **“Isto não é um filme, não é um filme”**. (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 45, grifos nossos).

Em suma, o cenário social associado à produção cultural é uma espécie de tempestade perfeita que faz chover obras literárias permeadas por violências subjetivas intoleráveis (ŽIŽEK, 2014) e de caráter sistêmico no Brasil. Assim, tais circunstâncias prenunciam o que se observa na terceira seção desta dissertação, que analisa a representação da violência em um objeto de pesquisa específico, *Enterre seus mortos*, de Ana Paula Maia. Com vistas a explicitar processos de adesão e transgressão da referida obra literária no tocante à estética contemporânea, é necessário adiantar considerações sobre o texto de Ana Paula Maia, situando entendimentos aqui propostos num raciocínio indutivo. Isso posto, destaca-se que a representação da violência nesse romance revela a pujança de uma estética da violência, que se edifica em um novo patamar: a brutalidade escrachada e absolutamente naturalizada nas mais diversas vertentes.

2.5 À GUIA DE SÍNTESE DO CAPÍTULO

A fim de amarrar as pontas deste capítulo, convém retomar brevemente a linha de raciocínio estabelecida. Na revisão teórica sobre a Estética da Recepção, buscaram-se pressupostos da corrente crítica que subsidia a abordagem do objeto. Além disso, no exercício hermenêutico, parte-se do texto rumo à interpretação pelo leitor. Nesse sentido, o referido arcabouço teórico abre-se para a dimensão cultural do fenômeno literário de ambos os lados: o autor e o leitor, sendo o contexto de

ambos, mas sobretudo o do receptor, o instrumento que cria condições para a fruição do texto.

Na trajetória da construção do presente estudo, o caminho natural foi compreender conceitos de cultura e as relações simbióticas que estabelece com linguagem e identidade. É pela via da linguagem, verbal ou não, que se observa a representação, conceito importante aos estudos em humanidades de uma forma geral. Ademais, a partir dos processos de identidade e alteridade, tão caros à interpretação da literatura, pode-se tecer considerações acerca do contexto cultural do qual o objeto emerge. No caso da brasileira ou, melhor dizendo, das culturas brasileiras, no plural, há uma constância histórica: a violência estrutural. São marcas que incitam análises inadiáveis, pois

As iniciativas civis de combate à violência que surgiram durante os últimos anos oferecem um caminho absolutamente compreensível e justificado, porém não suficientemente eficazes diante do vácuo simbólico resultante da desagregação social. Apesar da intensa produção artístico-cultural, esse problema parece ainda exigir novas soluções. Uma discussão sobre violência e cultura deve, em primeiro lugar, enfrentar esse desafio: se a violência é a brutal expressão de uma ausência de negociação social, ao mesmo tempo é a demanda impotente de outra forma de simbolização, cuja energia pode ser um poderoso agente nas dinâmicas sociais. (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 51).

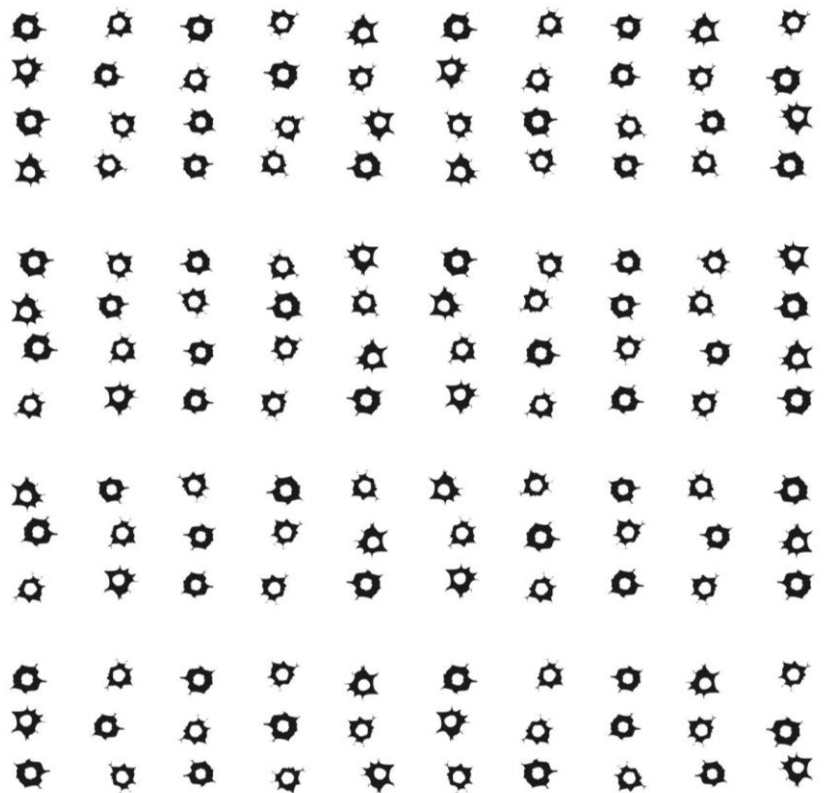
Não é obra do acaso que as representações da violência urbana contemporânea sejam observáveis em diversas manifestações literárias ao longo de diferentes períodos das letras brasileiras. Do mesmo modo, percorrendo esse caminho, entende-se o quanto é difícil separar a estética da literatura contemporânea da cultura da violência no País. Os números recentes são chocantes, mas não *deveriam* causar estranheza diante de uma história pautada pela brutalidade. Igualmente, é preciso renunciar a uma visão, talvez ingênua, de que seria possível encontrar, nessa conjuntura, um refúgio na ficção produzida nas últimas décadas. Pelo contrário, ela não apenas é representativa da miséria humana hodierna, mas também somatiza negações constantes às alteridades que constituem o corpo social da nação brasileira. O belo é, assim, ressignificado diante da própria ressignificação do conceito de representação – da *mimesis* de Aristóteles (2008) à emergência de se repensar a representação do *outro*, bem como a ruidosa ausência de representantes de sujeitos marginalizados socialmente e no fazer literário.

Dalcastagnè (2005), analisando a representatividade e a exclusão no processo literário brasileiro, provoca profundas reflexões. Uma delas é destacada no excerto a seguir:

[...] o problema de se idealizar a arte e a literatura é o que essa idealização acaba escondendo. Negar a literatura como prática humana, presa a uma complexa rede de interesses, é escamotear um processo em última instância autoritário: aquele que define o que pode ser considerado literatura em meio a tudo o que é escrito ou que se pensa escrever um dia. De um modo geral, se dissocia a ideia de produção da de controle, como se todos fossem livres para escrever o que bem entendessem, desde – é claro – que se sujeitem às regras “estéticas e universais” da Literatura (com L maiúsculo para diferenciá-la de outras atividades mais corriqueiras). (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 62–63).

Essa ponderação inibe qualquer olhar romantizado para o objeto de pesquisa, ainda que a obra *Enterre seus mortos*, de Ana Paula Maia, inscreva-se num *lócus* de enunciação peculiar, assunto tematizado no capítulo 3. Se a recepção da arte literária não se limita à “fruição ingênua do belo”, como disse Jauss (1994), o estudo da literatura brasileira contemporânea na interface com a violência também não pode ser pautado por esquemas redutores de análise, que, no seu último ato, prestam-se mais ao deleite do pesquisador do que à função social da literatura.

Soneto das Ditaduras



3 A OBRA E A AUTORA: PERSPECTIVAS ENTRE SOMBRAS E LUZES

Neste capítulo, procede-se inicialmente à revisão da produção de Ana Paula Maia, a começar pelo próprio trajeto da escritora. As obras que integram as análises por se relacionarem com *Enterre seus mortos* são apresentadas em ordem cronológica de publicação e discutidas, recorrendo-se a produções científicas que versam sobre os textos. Busca-se articular esses achados com os teóricos revisados nos capítulos sobre cultura, violência e literatura contemporânea. Para tanto, parte-se dos pressupostos da Estética da Recepção enquanto método de análise, reservando-se para o subcapítulo sobre *Enterre seus mortos* a demonstração de como o texto opera na construção de potenciais de significação no que tange às representações das violências visíveis e invisíveis. Por fim, com vistas à sistematização dessas representações, este capítulo traz um panorama da violência nos textos de Ana Paula Maia, evidenciando como, em consonância com os teóricos analisados, a cultura da violência brasileira é perceptível na produção da autora.

3.1 SOBRE ANA PAULA MAIA

A escritora e roteirista fluminense Ana Paula Maia, nascida em 1977, lançou seu primeiro livro impresso, *O Habitante das Falhas Subterrâneas*, em 2003 pela Editora 7 Letras. Desde então, observa-se o processo de integralização da obra da autora na instituição literária no sentido que descreve Reis (2003). Em 2018, foi vencedora do Prêmio São Paulo de Literatura na categoria melhor livro de 2017 com o título *Assim na Terra como Embaixo da Terra* (GIANNINI, 2018). Em 2019, *Enterre seus mortos* rendeu novamente o mesmo prêmio à autora.

A produção de Ana Paula Maia, que já tem seus livros publicados em francês, italiano, espanhol, alemão e sérvio, também recebe críticas positivas nas editorias de cultura. Em noticioso do jornal *O Globo* sobre o lançamento de *Enterre seus mortos*, observa-se o seguinte:

Sem subterfúgios, retratando um cenário masculino (não se rendendo, benzadeus, à censura do tal “lugar de fala”), Ana Paula Maia reforça com “Enterrem seus mortos” um projeto literário consistente, que já mereceu tradução para cinco idiomas. Mais que isso, a escritora, nascida em Nova Iguaçu há 41 anos, parece devidamente inscrita na linhagem de João Gilberto

Noll, Rubem Fonseca e outros nomes da pesada. Baita responsabilidade. (VASCONCELOS, 2018).¹⁷

Necessário comentar e discutir o trecho “[...] não se rendendo, benzadeus, à censura do tal ‘lugar de fala’” [...] do excerto anterior, uma vez que o autor da crítica jornalística parece estar se referindo ao fato de Ana Paula Maia ser uma autora cujas personagens são do sexo masculino e violentas, como se este não fosse o *lócus* de enunciação *apropriado* a uma voz feminina. Apesar do tom elogioso e de ser um ponto de vista que não se prende ao rigor teórico-científico acerca do “lugar de fala”, representação e representatividade na literatura, a percepção de Vasconcelos (2018) leva a ponderações sobre o que seria a escrita feminina no contexto específico da produção de Ana Paula Maia.

Assim, no que concerne à representação da violência, Losada Soler (2017) refere que imagens brutais, apesar de não serem novidade na literatura brasileira, espantam quando vêm de uma mulher. A pesquisadora lembra que a “[...] cultura patriarcal identifica e justifica o uso e a representação da violência como parte da construção normativa da masculinidade”. Por outro lado, quando a violência parte de uma mulher, trata-se de transgressão que desafia o patriarcalismo “[...] que denega à mulher a capacidade de atuar com violência [...]” a não ser para a proteção da prole. (LOSADA SOLER, 2017, p. 140).

Em entrevista a Vicelli (2018), em que responde a questões sobre o seu processo criativo, Ana Paula Maia explica que sua preocupação não é levantar bandeiras, e sim escrever boas histórias. Acerca da representatividade feminina, concorda com adjetivos “masculino” e “brutal” associados à sua obra. Todavia, deixa claro seu entendimento de que o universo feminino não se restringe ao que socialmente convencionou o que é cabível à escrita de uma mulher: falar sobre filhos, triângulos amorosos e o lar. São tipos de textos que, refere a escritora, não a agradam enquanto leitora.

Nesse sentido, a produção literária de Ana Paula Maia afronta determinados conceitos de feminismo, que, na visão de Losada Soler (2017, p. 140) “almejam uma espécie de ‘anjismo feminino’”. Complementando o exposto, também vale observar as considerações de Pietrani (2011, p. 118):

17 Recurso digital, disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/em-novo-romance-ana-paula-maia-recheia-131-paginas-com-realismo-bruto-22479158>. Acesso em: 25 mai. 2019.

Subversora da ditadura dicotômica dos gêneros, que requisita um lugar para a escrita masculina e outro para a feminina, a ficção de Ana foge aos lugares instituídos e prontos cultural e literariamente à escritura de mulher, distanciando-se da atmosfera doce, meiga e delicada que, por vezes, tantas vezes, se convencionou atribuir à narrativa de autoria feminina.

Dessa maneira, observa-se que, à medida em que textos como os de Ana Paula Maia circulam, questões sobre a representatividade feminina na literatura emergem. Ou seja, a escritora, intencionalmente ou não, transgride uma normativa social ancorada em uma cultura patriarcal, que não demora a emergir ao causar espanto sobre como uma mulher é capaz de representar a violência brutal em um universo ficcional eminentemente masculino.

Com vistas a uma revisão de estudos sobre a produção de Ana Paula Maia no âmbito da literatura brasileira contemporânea, realizou-se levantamento de artigos, dissertações, teses e livros que tratam das obras da autora. Para tanto, optou-se por proceder a buscas *on-line* no *Google*, em que foi digitado o nome da autora e títulos das obras, ampliando a capacidade de indexação de resultados, uma vez que conteúdos disponíveis em repositórios científicos também são localizados pelo referido serviço de busca. Quanto ao recorte temporal, foram consideradas todas as publicações em língua portuguesa localizadas em setembro de 2020. O Quadro 1 sintetiza a fortuna crítica¹⁸ da autora:

Quadro 1 – Fortuna Crítica de Ana Paula Maia

Autor	Título	Periódico	Ano
Anélia Montechiari Pietrani	Um espaço (ainda) para o afeto, a utopia, a literatura	Miscelânea	2011
Ricardo Araújo Barberena	A trilogia do refugio humano: o imaginário abjeto de Ana Paula Maia	Iberic@I	2012
Christian Grönnagel	"Ir aonde ninguém quer ir": entrevista com Ana Paula Maia	Estud. Lit. Bras. Contemp.	2015
Maria Fernanda Garbero	A brutalidade como lugar: os bastardos de Ana Paula Maia	LL Journal	2015
Daniela Cristina Lea Meireles	Rinhas de humanos: violência e negação de cidadania em Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos de Ana Paula Maia	Krypton	2015
Christiane Quandt	Efeitos do medial em A guerra dos bastardos (2007) de Ana Paula Maia	Brasiliiana	2015
Karina Kristiane Vicelli	Sangue e hambúrgueres – o novo realismo e o romance policial na obra "De gados e homens"	E-escrita	2015

¹⁸ Em língua portuguesa, não foram localizadas análises sobre *Enterre seus mortos*.

Autor	Título	Periódico	Ano
Vagna Mendes e Adenize Franco	Entre linhas e rinhas: As construções identitárias no folhetim Pulp de Ana Paula Maia	Revista Garrafa	2015
Ricardo Araújo Barberena	A hipercontemporaneidade ensanguentada em Ana Paula Maia.	Letras de Hoje	2016
Ana Paula Teixeira Porto	Submundo e desumanização do sujeito em Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos, de Ana Paula Maia	Brasil Brazil	2016
Elena Losada Soler	Representações da violência em A guerra dos bastardos, de Ana Paula Maia	Estud. Lit. Bras. Contemp	2017
Sonia Maria Chacaliza Cruz	Além dos estereótipos. A construção dos marginalizados em Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos	[Dissertação] Universidade Federal de São Carlos	2017
Jéssica Casarin	Violência, crueldade e desigualdade social na literatura brasileira contemporânea: De gados e homens, de Ana Paula Maia, e O matador, de Patrícia Melo	Opiniões	2017
Maria Fernanda Garbero	“– É irmão. A vida é dura”: a bastardia em desalma, de Ana Paula Maia	Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa	2017
Rafael Lucas Santos da Silva	Destroços da consciência de seres não humanos embutidas como carne de hambúrguer: especismo e ética animal em “de gados e homens”, de Ana Paula Maia	Revista Ininga	2018
Lucas Bandeira de Melo Carvalho	Zonas desconhecidas da realidade: Permanências do naturalismo na literatura brasileira contemporânea	[Tese] Ciência da Literatura Universidade Federal do Rio de Janeiro	2018
Ornella Erdós Dapuzzo	Liberdade e Absurdo em Carvão Animal, de Ana Paula Maia	Revista Athena	2018
Karina Kristiane Vicelli	Melhor que ser escritora brasileira, é ser latino-americana	Revell	2018
Eduarda Dutra de Deus Ferreira	Nós, os homens do gado: a subjetividade contemporânea na obra De gados e homens, de Ana Paula Maia	[Monografia] de Graduação em Letras - UnB	2018
Andre Rezende Benatti	Sobre a representação ou o homem em seu estado bruto	Revista Sapiência	2018
Maria Angélica Amâncio	Mulheres que flertam com a morte no romance contemporâneo brasileiro	Plural Pluriel	2019
Lígia de Amorim Neves	Entre Bandos e Bestas: A literatura PANC de Ana Paula Maia	[Tese] Universidade Estadual de Maringá	2019
Pâmela Teles e Marinês Andrea Kunz	A desagregação da personagem e o espaço narrativo em Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos e O trabalho sujo dos outros, de Ana Paula Maia	Entrelaces	2020

Fonte: a pesquisadora.

Já análises feitas por Nina (2013), sob o título *Delicados Abismos*; Silveira, (2011), *Uma visita ao Naturalismo e aos valores humanistas, em Ana Paula Maia*; e Resende (2008), *Literatura sem papel: a virtualidade poética de Maira Paula e o*

folhetim eletrônico de Ana Paula Maia, elencadas pela própria autora em seu blog (MAIA, 2019), foram publicadas em capítulos de livros.

Basta percorrer os títulos dos estudos mencionados para ter uma visão, ainda que incipiente, sobre a obra da autora. Violência e brutalidade são pontos constantes nos textos literários de Ana Paula Maia, concordam Grosso (2019), Porto (2016) e a própria autora, em entrevista concedida a Grunnagel (2015) e a Vicelli (2018). Trata-se de uma produção que abraça a estética contemporânea e provoca reflexões acerca da cultura brasileira urbana das últimas décadas, como se observa:

Ao buscar iluminar estes sujeitos nacionais sujos, as novelas propõem releitura de uma identidade nacional não mais orquestrada por um sentido de brasilidade pura. À medida que se admite que o sujeito nacional possa ser não-masculino, não-branco, não-burguês, abre-se um leque crítico para revisitar as crises e os combates de uma cotidianidade marcada por várias esferas de poder e por múltiplos pertencimentos identitários. Há, portanto, que se notar como o imaginário abjeto deflagra uma estratégia de narrativização para reificar uma dada identidade agenciada num lúgubre espaço de exclusão dos matizes nacionais. E isto quer dizer várias coisas: além de projetar uma narrativa excessiva para mimetizar o humano brutalizado, a escritura de Maia busca uma investigação no tocante à catastrófica velocidade de uma linguagem do sangue. (BARBERENA, 2016, p. 463).

Ana Paula Maia também é um nome que frequenta diversas matérias de jornais e revistas, nas editorias de cultura. Em 2020, destacaram-se notícias sobre a série *Desalma*, criada e escrita por Ana Paula Maia. A produção, original Globoplay, disponível na plataforma de *streaming* homônima, tem no elenco atrizes como Cassia Kis, Cláudia Abreu e Maria Ribeiro. *Desalma*, com segunda temporada confirmada para 2021, narra a história de uma pequena colônia de imigrantes ucranianos no interior do Brasil abalada por uma morte violenta e suas implicações sobrenaturais (GSHOW, 2020).

Embora o foco, no presente estudo, não seja especificamente a autora, e sim o texto na perspectiva da teoria da recepção, a sua biografia chama atenção no cenário da estética contemporânea. Como visto na investigação de Dalcastagnè (2005), o perfil do escritor brasileiro¹⁹ é diferente de Ana Paula Maia. Ela é uma

¹⁹ O referido estudo foi abordado na subseção 2.4 desta dissertação. Trata-se de pesquisa em que Dalcastagnè (2005) fez um levantamento de autores que lançaram obras por três grandes editoras entre 1990 e 2004, revelando que a maior parte dos que publicaram livros são homens, brancos, vivendo em grandes metrópoles do Brasil. Na visão de Dalcastagnè (2005), é um problema de representatividade, sendo que a maior parte dos protagonistas dos romances por ela analisados são homens, brancos, vivendo em espaços urbanos.

mulher, não-branca, nascida e criada na periferia de Nova Iguaçu (RJ). Desse modo, a voz de Ana Paula Maia e sua crescente expressão na produção cultural brasileira respondem a uma inquietação de Dalcastagnè (2005), compartilhada pela autora deste estudo e brevemente discutida no início desta seção, acerca dos processos de representatividade e representação da violência na literatura brasileira.

Em busca de informações sobre a autora, dadas por ela mesma, chegou-se a um vídeo do *YouTube* do programa de debates sobre literatura *Sempre um papo*²⁰. Na conversa com o mediador Afonso Borges, Ana Paula Maia conta que é filha de uma professora de língua portuguesa e literatura e de um dono de bar. Com pai negro, mãe branca e ancestrais de origem indígena, Ana Paula Maia define-se como mestiça. Ela também conta sobre sua infância: no local onde morava, conviviam matadores de aluguel, milicianos e matava-se por qualquer motivo – um botijão de gás, o não ir com a cara de alguém ou uma galinha eram *justificativas* para homicídios. Assim, afirma que a sua infância e adolescência foi em um lugar onde a brutalidade da violência estava por todos os lados, sendo que livros e filmes eram o seu refúgio (ANA..., 2017).

Nas próximas subseções, são analisadas obras precedentes a *Enterre seus mortos* e que têm Edgar Wilson como personagem. A investigação centra-se em elementos no entorno desse sujeito, tais como outras personagens, espaço das ações e, é claro, as violências presentes nas obras. Além disso, estudos elencados na fortuna crítica da autora são citados com vistas à discussão dos achados de pesquisa. Por fim, as análises se concentram em *Enterre seus mortos*, sendo também a subseção em que os preceitos teóricos abordados no primeiro capítulo são empregados a serviço da interpretação do texto. Apesar de o objeto de pesquisa subsidiar, em si, o propósito deste estudo, entende-se indispensável situá-lo em um universo ficcional mais amplo e interligado. Isso porque diversas nuances do texto, ou as suas lacunas, são melhor percebidas no conjunto da trajetória de Edgar Wilson.

3.2 EDGAR WILSON: PERSONAGEM RECORRENTE

A presença da personagem Edgar Wilson em parte significativa²¹ da produção literária de Ana Paula Maia, entende-se, é um elemento que deve ser levado em consideração na análise do objeto desta pesquisa, o romance *Enterre seus mortos*.

²⁰ Recurso digital, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zY_GAyDXB8o

²¹ Dos sete romances e novelas publicados por Ana Paula Maia, Edgar Wilson está em quatro textos.

Isso porque tal recorrência erige intertextualidades, isto é, referências em uma obra a outras produções culturais. Assumindo que nada é ao acaso em uma obra literária, percebe-se a intertextualidade como um dos recursos do texto para colocar o jogo em movimento. Em outras palavras, as referências intertextuais movimentam repertórios conhecidos, em menor ou maior grau, pelos leitores, colaborando para a construção de sentidos via *deciframento* de outros sentidos subjacentes. Estes, vale lembrar, jogam também com a interpretação, que, como visto, propicia múltiplas leituras de um texto (RICOEUR, 1976).

No contexto dos estudos da Estética da Recepção, portanto, a intertextualidade é uma forma de o texto criar lacunas a serem decifradas pelo leitor via processo de interpretação. Ou seja, ao apontar para a dimensão extratextual, o texto cria os hiatos de que fala Iser (1979), sendo este um dos dispositivos do jogo do texto. Ademais, convém reforçar o exposto por Gadamer (1997): a análise hermenêutica não se confunde com hermética. Assim, observa-se uma convergência entre tais entendimentos e os estudos de cultura. Na visão de Hall (2016, p. 77), “[...] o sentido frequentemente depende de unidades maiores de análise – narrativas, afirmações, grupos de imagens, discursos completos que operam por uma variedade de textos”. Por essa razão, e encarando Edgar Wilson como um elemento de intertextualidade, busca-se estabelecer as relações entre as obras no próprio universo ficcional de Ana Paula Maia, bem como analisar as referências a outros textos.

Nesse sentido, destaca-se que o nome Edgar Wilson é um jogo: Edgar Allan Poe e William Wilson, protagonista do conto homônimo. Essa coincidência de iniciais poderia ser apenas isso, uma coincidência que permite estabelecer relações entre ambas as produções literárias. No entanto, a escolha desse nome para a personagem recorrente é uma espécie de homenagem ao escritor norte-americano, confirmada por Ana Paula Maia em entrevista no programa *Sempre um papo* (ANA..., 2017). Ademais, a autora também refere que a personagem deverá figurar em obras futuras e que não morrerá, mas que, como criadora, não sabe se Edgar Wilson irá envelhecer algum dia nem de outros detalhes do seu destino.

Reforça-se, desse modo, a necessidade de analisar essa personagem de Ana Paula Maia a partir da construção de sua identidade. No conto de Edgar Allan Poe (2015), a história é narrada por William Wilson já em sua vida adulta, versando sobre o primeiro encontro e reencontros do narrador com o seu duplo, um sujeito com nome

e características físicas idênticas, mas de personalidade distinta. O narrador conta que se tornara, muito jovem, um sujeito de caráter duvidoso e o seu duplo tem o papel de contrapor suas más atitudes, expondo-o aos grupos sociais que frequenta ao longo da sua existência ignóbil. É assim que fora desmascarado quando punha em ação um plano para vencer partidas de um jogo de cartas, trapaceando um adversário rico. Ao final da narrativa, Willian Wilson, atormentado pelos estranhos e inconvenientes surgimentos do seu duplo, decide matá-lo:

Um vasto espelho – em minha perturbação pareceu-me assim, a princípio – erguia-se no ponto onde antes nada vira; e, enquanto me dirigia, tomado de horror, para esse espelho, minha própria imagem, mas com o rosto pálido e manchado de sangue, adiantou-se ao meu encontro, com um passo fraco e vacilante.

Foi o que me pareceu, repito, mas não era. Era meu adversário, Wilson, que diante de mim se contorcia em agonia. Sua máscara e capa jaziam sobre o soalho, no ponto onde ele os lançara. Não havia um fio de sua roupa – nem uma linha em toda a sua figura tão característica e tão singular – que não fossem *meus*: era o absoluto na identidade. (POE, 2015)²².

Nota-se que a relação de identidade entre ambos se dá não apenas pelas características físicas, mas também pela imagem que vê refletida no que supunha ser um espelho. William Wilson, ao mirar a imagem que julga ser reflexo da sua, vê a própria falência moral de seu ser, agora representado pelos sinais da violência, o sangue e um apagamento de feições. Ao eliminar o seu duplo, acaba por eliminar também os últimos resquícios de virtude, pois deixara de ser um reles golpista para se tornar um assassino. As últimas palavras do outro Willian Wilson são:

Venceste e eu me rendo. Contudo, de agora por diante, tu também estás morto... morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu vivias... e, na minha morte, vê por esta imagem, que é a tua própria imagem, quão completamente assassinaste a ti mesmo! (POE, 2015).

Pode-se interpretar que a história versa sobre a rendição de um sujeito à sua porção mais sombria e narrá-la é uma forma de redenção para o protagonista, em um exame de consciência. Assim, matar o duplo não traz a paz almejada por William Wilson; pelo contrário, deflagra um processo de tormento ainda maior. No que tange à produção da autora brasileira, sobressai uma característica singular de Edgar

²² Recurso digital, disponível em: https://www.amazon.com.br/dp/B018SSS1MO/ref=dp-kindle-redirect?_encoding=UTF8&btkr=1

Wilson, assim como outras personagens cujas iniciais são E.W. Trata-se de um *Fio de Ariadne* que guia os leitores pelas cavernas submersas e escuras da ficção de Ana Paula Maia.

Dito isso, entende-se que a personagem Edgar Wilson se relaciona com o autor de contos de terror, na medida em que pode ser o duplo de si mesmo – ou de outras personagens com iniciais E.W nos textos da autora (MENDES; FRANCO, 2015). Acrescenta-se que Edgar Wilson pode ser entendido como o duplo do próprio leitor, com identidades e alteridades, que se vê diante de um sujeito que se rende ao sombrio de sua alma. Ademais, assim como o duplo de Willian Wilson, Edgar Wilson aparece em contextos distintos no universo ficcional de Ana Paula Maia, sempre envolto em acontecimentos que tencionam noções de ética. Por fim, antes de adentrar o subterrâneo existencial dessa personagem, vale referir que Ana Paula Maia também analisa a sua criação sob o ponto de vista das influências estéticas de sua juventude. Ela lia e assistia a narrativas de terror (ANA..., 2017). Nesse sentido, as intertextualidades presentes na obra da autora colocam em jogo um repertório de produções culturais nacionais e estrangeiras, como se observa nas subseções a seguir.

3.2.1 O Fosso

Edgar Wilson está presente no conto *O Fosso*, que integra a obra da autora *Javalis no Quintal e Outras Estórias*²³. Na abertura da narrativa, há uma inscrição que explica que se trata de conto inédito para a antologia *Todas as Guerras*, organizada por Nelson de Oliveira, com o tema da guerra do Vietnã. Diferente das demais subseções desta parte da dissertação, as análises que seguem limitam-se a discorrer sobre esse conto, sem, contudo, discuti-las, uma vez que não foram localizadas produções científicas específicas sobre este texto.

A trama versa sobre dois soldados americanos que dialogam em um fosso enquanto aguardam ordens superiores em solo vietnamita, recorte espaço-temporal

²³ A obra foi publicada na Amazon Kindle, sem versão impressa. Dessa forma, os excertos desta subseção não têm numeração de página. O recurso digital está disponível em: https://www.amazon.com.br/Javalis-no-Quintal-outras-est%C3%B3rias-ebook/dp/B00H2SYQLC/ref=sr_1_1?__mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=Javalis+no+Quintal+e+Outras+Est%C3%B3rias&qid=1612451302&s=digital-text&sr=1-1

que ambienta o conto. No texto, o primeiro em que esta personagem aparece no projeto literário de Ana Paula Maia²⁴, Edgar Wilson é apresentado como Edgar *Brian* Wilson, um sobrenome que não é retomado nas produções subsequentes. Todavia, a personagem já dá mostras de sua personalidade: “Atolado num fosso até o peito Edgar Brian Wilson de prontidão segura um fuzil com o olhar sereno que lhe é peculiar. Os pingos de chuva batem contra a água do fosso e beliscam o seu rosto. Ele não se move” (MAIA, 2016).

Edgar Wilson, arrancando uma sanguessuga do braço, contracenando com Jeremiah, colega de trincheira na qual ambos, sujos, cansados e famintos, estão quase imersos em um fosso pelo qual passam cadáveres, pedaços de membros humanos, galhos e toda a sorte de coisas abjetas, o “esgoto de uma guerra” (MAIA, 2016), diz o narrador heterodiegético e onisciente. A trama debruça-se sobre o passado de Jeremiah, um jovem texano que se alista no exército americano pelo senso de patriotismo, deixando para trás a lida na fazenda da família. Tais circunstâncias são dadas a conhecer pelo narrador, que complementa: “Jeremiah conversa sobre todo o tipo de coisa com Edgar B. Wilson e este parece nunca se aborrecer” (MAIA, 2016). E é nesse ínterim que discorre sobre os horrores da guerra e, no diálogo direto transcrito a seguir, percebe-se o taciturno que recobre a personalidade de Edgar Wilson:

Essas desgraças acontecem em todo lugar, não é Edgar?
Sim. Está por toda parte. O mundo está afundado no fosso.
– Assim como a gente?
– Pior, bem pior. (MAIA, 2016).

A personagem está na narrativa numa posição, aparentemente, secundária. E assim talvez seguiria caso não fosse retomada pela autora ao longo do seu projeto literário. Jeremiah, apresentado nas suas relações com a guerra, é quem discorre sobre as violências sofridas e praticadas, bem como sobre os traumas oriundos dessas circunstâncias, sem, contudo, conhecer os motivos reais pelos quais lutava, conforme explica o narrador. Da história de Edgar Brian Wilson pouco se sabe, uma vez que a própria personagem, respondendo ao colega que pergunta sobre como viera parar na guerra, responde: “– Não me lembro. Acho que sempre estive aqui.”

²⁴ Foram realizadas leituras de todas as produções literárias de Ana Paula Maia, exceto *O Habitante das falhas subterrâneas*. Da produção fílmica, assistiu-se à série *Desalma*.

(MAIA, 2016). Edgar Wilson também conta que já matou “toda a espécie necessária” e que foi como “cumprir ordens” (MAIA, 2016).

Na sequência, o capitão Greenleaf chega até o fosso e inicia um diálogo com Jeremiah. Este havia descumprido ordens e seu superior o cobrava. O soldado fora incumbido de *desminar* um local pelo qual o comandante Cleaver passaria. Para fazer o serviço conforme demandado, Jeremiah deveria ter matado crianças, algo que seus escrúpulos não permitiram. Como resultado do trabalho mal feito, o comandante explodiu em uma mina, detonando também material para que a imprensa e a opinião pública criticassem a permanência dos soldados americanos em solo vietnamita. Ao superior, declara que não deixara escapar crianças, e sim anões, verdadeiros responsáveis, afirma a personagem, pela morte do comandante. Quando o capitão vai embora, Edgar Wilson ressurgue na narrativa: “Edgar B. Wilson que permaneceu quieto e invisível por todo o tempo manifesta alguma inquietude e pigarreia.” (MAIA, 2016).

Jeremiah segue sustentando a história de que o responsável pela morte do comandante era um anão e, nos diálogos que desenvolve, bem como a partir das observações do narrador, percebe-se que este sujeito não pudera matar um ser que se parecia com uma criança, frágil e indefesa. Assim, o leitor toma ciência de que essa personagem também fora *Point Man*, soldado que vai à frente de todos os demais, a fim de prevenir emboscadas, ou seja, o primeiro a morrer. No excerto a seguir, o narrador conta sobre como carregara um combatente ferido nos ombros para dar-lhe a chance de sobrevivência. “Durante três horas, Jeremiah fez o que pode. E o que pode, continuou achando muito pouco. Durante todo o tempo ele vivia a morte lenta do amigo e a sua também” (MAIA, 2016). Além disso, compartilha reminiscências de sua vida familiar, cujos antepassados foram perseguidos e assinados pela Ku Klux Klan.

Recitava um poema e lembrava de uma morte de guerra do dia anterior quando repara que Edgar Wilson não está mais ao seu lado. Nesse momento, diz o narrador, sente:

Uma mão por trás de sua cabeça tapa os seus olhos com força, porém o toque é suave. Jeremiah tenta se desvencilhar. Algumas palavras são sussurradas em seu ouvido para em seguido seu pescoço ser cortado. Ele desliza sobre o fosso que o traga. Edgar B. Wilson enquanto caminha para fora do fosso lava a faca com a água da chuva. (MAIA, 2016).

No parágrafo seguinte, o narrador afirma que sujeitos como Jeremiah não são talhados para a guerra e que não devem morrer pelas mãos de outros homens. “O que muitos não sabem é que existem homens que devem morrer apenas pelas mãos dos anjos” (MAIA, 2016). Nesse sentido, Edgar Wilson é um anjo da morte, cuja violência letal, antes de horrorizar, é libertadora – uma dádiva concedida a poucos: “uma espécie de serial killer divino, continuará eliminando homens em silêncio”. O narrador segue dizendo que Edgar Wilson ainda tem “homens a resgatar” (MAIA, 2016).

Na ação subsequente, separada graficamente no conto, o narrador relata uma cena em que o capitão Greenleaf recebe um soldado. Quem entra no escritório é Edgar Brian Wilson, que entrega os documentos de Jeremiah ao superior e relata que o colega fora encontrado morto pela manhã, quando as águas do fosso baixaram. É o próprio Edgar Brian Wilson que revela, ao capitão e ao leitor, que já passavam de 200 mortos nas mesmas circunstâncias desde o início da guerra e afirma que a inteligência acreditava que os autores desses crimes eram os russos.

3.2.2 A Guerra dos Bastardos

Em *A Guerra dos Bastardos*²⁵, primeiro romance publicado pela escritora, em 2007 pela editora Língua Geral, Edgar Wilson, um matador de aluguel, é uma personagem secundária, irmão do narrador Dimitri, ambos envolvidos nos conflitos da obra. A trama, ao longo de 20 capítulos, narra histórias de personagens que se cruzam a partir de diversas coincidências que as mobilizam na busca de um objeto valioso. Assim, o texto versa sobre a história de um ator pornô, Amadeu, que pega uma bolsa com drogas que encontra junto ao chefe morto, Salvatore, quando iria pedir um empréstimo ao mesmo. Ao ouvir sons de dentro do escritório de Salvatore, Amadeu entra e o encontra morto (por um mal súbito) e, ao seu lado, o cadáver de um homem baleado (por Salvatore, pouco antes de infartar). Amadeu vê a bolsa e acredita que a oportunidade de levá-la consigo é uma espécie de sorte.

Na saída do prédio, ele encontra um homem, ainda não nominado na trama: “Quando alcança o terceiro andar, um homem alto, cerca de 35 anos, bem-arrumado,

²⁵ Nesta dissertação, foi consultada a versão e-book Kindle da obra e, portanto, as citações desta subseção não são paginadas. Recurso digital, disponível em: <https://www.amazon.com.br/Guerra-dos-Bastardos-PAULA-MAIA-ebook/dp/B00HR5PZ6A>

vestindo calças e paletó pretos, de olhar severo, o encara por alguns instantes enquanto sobe as escadas sem pressa” (MAIA, 2007). Trata-se de Edgar Wilson, que estava no local para recolher o corpo fabricado por Salvatore, mas o leitor só saberá disso em ponto mais avançado na narrativa. Vale ressaltar que, ao longo do projeto literário de Ana Paula Maia, as descrições físicas de Edgar Wilson são raras e escassas, restringindo-se à idade, a cor da pele (branca) e cabelos castanhos.

Na sequência, Amadeu esconde a bolsa no sótão da casa do velho Lozoni, que fica em frente ao apartamento de Horácio, um produtor de filmes que passava por dificuldades e com quem Amadeu fora morar depois de fugir com a droga. Após vender parte da cocaína, cujo resultado da venda seria dado à Gina, lutadora e namorada de Amadeu que devia dinheiro ao bando de Zeferino, Amadeu sofre um grave acidente e morre. Por uma série de estranhas coincidências, que surpreende inclusive as personagens, criando uma espécie de álibi para os improváveis acontecimentos que amarram a trama, Gina vai morar no apartamento de Horácio, fugindo do bando de Zeferino, que a chantageara para lutar contra um jovem lutador rico, mimado pelos pais e que desejava bater em mulheres diante de uma plateia de amigos. Horácio descobre que Gina era a destinatária do conteúdo da bolsa de Amadeu, conforme as últimas palavras da personagem após ser atropelado por um táxi em que estava Horácio.

Edgar Wilson entra em cena quando, a serviço de uma espécie de escritório do crime com ramificações em inúmeras ilegalidades e brutalidades, comandado por Zeferino, passa a procurar pela bolsa desaparecida. O primeiro contato do leitor com essa personagem de Ana Paula Maia acontece apenas no sexto capítulo da trama. O narrador, Dimitri, irmão de Edgar Wilson e que participa dos acontecimentos da trama, reproduz falas de Edgar Wilson e Pablo.

“Cigarros? “Não.” “Deixou mesmo de fumar?” “Tenho me esforçado bastante, mas se você continuar com isso: ‘cigarros? Cigarros?’ a cada cinco minutos, acredito que todo o meu esforço vai por água abaixo. E, por favor, não jogue essa fumaça na minha cara, você já deve ter secado por dentro, cara. Não tem mais nada aí. Quando você morrer, acredite em mim, Edgar Wilson, a cremação será automática. Combustão espontânea. Você vai virar fumaça e entrar no pulmão de mundo durante o velório. Vai ser uma merda ter que te respirar pro resto da vida”. (MAIA, 2007, grifos da autora).

No trecho subsequente, o narrador explica que Edgar Wilson e o colega Pablo Sasaki foram incumbidos de encontrar o sujeito que sumira com a cocaína de um

chefe do tráfico. O espaço da ação é um ambiente urbano, no sudoeste do Brasil, de clima quente e violento, onde há morros superpovoados por favelas, com maior índice de criminalidade, mas uma bela vista para o mar. Apesar de remeter ao Rio de Janeiro, a capital carioca não é explicitamente citada. Como em outras obras de Ana Paula Maia, o texto cria imagens de degradação e estas se relacionam com as personagens. No excerto a seguir, notam-se descrições que exemplificam o exposto:

Sereno, Edgar Wilson traga seu cigarro e dirige seu Santana preto, cravejado de balas, com revestimento plástico nos bancos. Novamente reclama do calor e do ar-condicionado com defeito, e Pablo, do revestimento de plástico. “Esses bancos deixam a minha bunda suada. Olha isso! Molha tudo. Não sei pra quê isso. É ridículo, Edgar”. “Mas é eficiente. Se você tivesse de arrastar alguns corpos pelo mato, depois de colocá-los dentro do seu carro, limpinho e perfumado, você entenderia. Sangue mancha tudo”, diz Edgar Wilson. “A lavagem a seco estava me levando à falência.” (MAIA, 2007).

É neste texto também que a infância de Edgar Wilson é revelada pelo narrador. Abandonado embaixo de um viaduto, essa personagem recorrente de Ana Paula Maia fora criado em um convento de freiras e entregue para adoção a uma viúva aos 12 anos de idade, em estado lastimável: feridas de piolho, sinais de má nutrição etc. ao crescer, “[...] Foi trabalhar de empacotador e **moedor de ossos** no mercadinho” (MAIA, 2007). Ao descrever a personalidade de Edgar Wilson jovem, o narrador comenta: “Continuava **calado** e **sereno**, forte e **imperturbável**, comedor de abóboras e leitor das pilhas de **revistinhas** de **fotonovela** guardadas num quarto nos fundos da casa” (MAIA, 2007, grifos nossos).

Assim, o Edgar Wilson de *A Guerra dos Bastardos* é um sujeito coerente com as suas ações ao longo do projeto literário de Ana Paula Maia em geral, e em *Enterre seus mortos* em particular. A relação com as demais obras fica por conta não apenas do nome Edgar Wilson, mas também por diversos elementos do universo literário de Ana Paula Maia, tais como as ocupações de personagens, os cenários degradados, animais como ratos, pombas, porcos e urubus e a estranha noção de ética entre sujeitos que vivem à margem das leis que regem a convivência social.

Desse modo, Edgar Wilson é retratado como um sujeito limitado intelectualmente e impassível diante da aspereza da vida desde a tenra idade. Isso é evidenciado no excerto a seguir, em que o narrador revela que Dona Betinha, a proprietária do mercadinho em que Edgar Wilson fora trabalhar, tinha “implicância” com ele.

Dizia que era um imbecil, que colocava as latas de óleo por cima dos ovos, que esmagava os tomates com os dedos truculentos ao colocá-los na sacola e que não servia nem para recolher as porcarias deixadas pelos cachorros nas ruas. (MAIA, 2007).

Na sequência, a narrativa detalha o primeiro assassinato cometido por Edgar Wilson. Ele mata Dona Betinha com uma pancada na cabeça dentro do frigorífico do mercado quando ela o xingava mais uma vez. A reação tem origem em um aparente descontrole da personagem diante dos insultos da patroa. Todavia, no trecho a seguir, não há qualquer indício de emoção ou mesmo de repulsa pela cena brutal descrita no texto, em que o corpo da mulher recém morta se mistura aos cortes dos porcos precariamente armazenados no local. Losada Soler (2017) assinala que essa personagem tem uma verdadeira obsessão por “cortar, por despedaçar” e isso se torna um traço da sua personalidade. Ao relatar que Edgar Wilson busca um rádio a pilha para ouvir a missa, o narrador dá a dimensão da sua serenidade:

[...] não pode deixar de ouvir a missa do padre Sebastião Anchieta. Um hábito adquirido com as doces irmãs do convento. Amolou o cutelo com esmero e, durante as Salverainhas, desossou Dona Betinha. Padre Sebastião Anchieta repetia várias vezes a salve-rainha, o que o aborrecia um pouco. A mulher resultou em robustos e gordurosos bifés sangrentos, pois seus largos quadris produziam alimento para muitos dias de festa. (MAIA, 2007).

Ao estudar as referências intermidiais em *A Guerra dos Bastardos*, isto é, a forma como outras mídias se fazem presentes nas expressões literárias, Quandt (2015) volta-se para as imagens que o texto cria usando de recursos que referem e/ou se assemelham a outros meios de comunicação. Nesse sentido, observa que nessa obra há contaminações de outros meios, o que também ocorre no excerto anterior. Na análise de Quandt (2015), o emprego desse recurso narrativo confronta o que Edgar Wilson ouve no rádio (uma missa) e o que faz (desossar a patroa), insinuando ironia. Em uma narrativa fílmica, seria como a câmera detalhar a desossa feita por um sujeito de expressões serenas, enquanto a trilha sonora intradieética de cunho religioso contrasta com a cena.

Também chama atenção o trecho em que o narrador conta como Edgar Wilson conheceu o seu colega Pablo. Este último era um estudante de medicina que vendia órgãos humanos e Edgar Wilson faz a encomenda de um rim para a filha de um empresário turco. Pablo é descoberto, suspenso do emprego e faculdade, mas Edgar Wilson o chama para trabalhar. Nesse ponto, há outra relação com *Enterre seus*

mortos, uma vez que, no romance mais recente de Maia, Edgar Wilson e o colega Tomás são confundidos com negociantes de partes humanas em um necrotério.

Após uma série de acontecimentos que unem as personagens, Horácio, Edgar Wilson, Gina, Pablo e Dimitri estão no sótão de Lozonni, onde a bolsa com o dinheiro e a cocaína estava escondida sob o assoalho devastado por cupins, ratos e pombos. O objeto que todos buscavam é descoberto quando o piso desaba e, na sequência, provoca a morte acidental de Lozonni. Quando um policial bate à porta, buscando investigar um assassinato que ocorrera no prédio da frente, em que todos também estavam envolvidos, Edgar Wilson e Gina escondem o corpo do velho na biblioteca, onde julgaram que o policial não iria. Por obra de mais estranhas coincidências, o tenente Miranda entra na biblioteca e inicia um falatório sobre exemplares que encontra até chegar em *Crime e Castigo*: “Crime e castigo, o russo”, diz. “Minha santa mãe do céu! O Melhor” (MAIA, 2007).

Conforme o narrador, este era o único livro que escondia o corpo de Lozonni. Mas o tenente Miranda concentra toda a sua atenção em resumir o romance russo. “A história é sobre um sujeito que mata uma velha a machadadas pra poder roubá-la”, diz o policial” (MAIA, 2007). Nota-se que a personagem trata do crime e o modo de operação de Raskolnikov, e não sobre a tese do protagonista de *Crime e Castigo* (DOSTOIÉVSKI, 2016) e a longa agonia que o mesmo vive na trama após cometer o duplo homicídio. O tenente Miranda acrescenta que o fato de a vítima ser uma agiota, de mau caráter, torna o crime mais fácil para Raskolnikov. “‘Porém’, salienta com o dedo em riste, ‘houve um imprevisto’” (MAIA, 2007), assim como na narrativa de Ana Paula Maia. “‘Alguém aparece na hora, a irmã da velha’, diz o tenente. ‘É aí que ele precisa matá-la também e isso não estava nem de longe em seus planos’” (MAIA, 2007). Ao final de sua fala, o policial analisa: “Mas ele paga por seu crime, no fim todos pagam” (MAIA, 2007).

Antevendo um novo problema, Pablo acerta o policial com um cutelo na cabeça, matando-o de forma muito semelhante ao assassinato retratado em *Crime e Castigo*. Nesse sentido, o narrador compara Edgar Wilson com o protagonista de Dostoiévski: “Edgar Wilson pena entre golpes severos com o desajeitado cutelo cego; e assim como Raskolnikov, também já não confia mais em suas forças, esgotado, chegando ao fim de um dia tão exaustivo, mas que ainda havia de se concluir” (MAIA, 2007).

Desse modo, no romance Dostoiévski, o protagonista Raskolnikov é torturado pela culpa. Doente, febril e em estado de extremo desequilíbrio, agravado pelas suspeitas do juiz que se ocupa do caso, Raskolnikov decide confessar e aceita o castigo por ter assassinado uma velha agiota e sua irmã. A personagem, estudante de Direito, acreditava-se um sujeito extraordinário, tese que defendera em um artigo, dizendo que transgredir as normas vigentes é dada apenas a algumas figuras, como Napoleão. Assolado por uma vida de fracassos, penúria e um desejo de realizar grandes feitos, resolve colocar a sua tese em experimento. Mata para se provar capaz de transgredir e escolhe uma vítima que, julga, nada de bom faz à sociedade. A obra compartilha com o leitor a angústia do medo de ser descoberto e, por fim, o arrependimento de Raskolnikov, que, incentivado pela religiosidade de Sônia, uma prostituta por quem se apaixona, confessa o crime e sofre o castigo: a prisão na Sibéria (DOSTOIÉVSKI, 2016).

Desse modo, ao estabelecer uma relação intertextual com *Crime e Castigo*, o narrador de *A Guerra dos Bastardos* demarca uma diferença entre os assassinos de ambas as obras. No romance russo do século XIX, a consciência do certo e errado gera o drama e a confissão do crime inicia um processo de redenção do protagonista. Já no texto de Ana Paula Maia, não há dúvidas de que os matadores não fazem parte do grupo dos extraordinários. Losada Soler (2017), ao analisar esse texto de Ana Paula Maia sob o ponto de vista dos romances policiais, afirma que *A Guerra dos Bastardos* é um romance criminal, com temática que o aproxima da temática urbana e marginalidade. Nesse sentido, acrescenta:

O romance criminal, com ou sem pesquisa, com ou sem – geralmente sem – restituição da ordem social atacada pelo crime, gera sempre uma reflexão sobre a realidade social. É sempre, de uma maneira ou de outra, uma reflexão sobre: a inocência – a da vítima, inocente ou talvez não –; a culpabilidade – a do criminoso, culpado ou talvez não –; o entorno coletivo dessa inocência e dessa culpabilidade; e as obscuras formas do mal na condição humana. Raramente, porém, o mal no romance policial/urbano/marginal/criminal é absoluto, grandioso ao modo dantesco ou dostoyevskiano; costuma ser um mal cotidiano, comum, que tem as suas raízes na cobiça e no sexo, um mal banal. (LOSADA SOLER, 2017, p. 139).

Ainda acerca da relação das personagens de Ana Paula Maia com Dostoiévski, entre eles Edgar Wilson, Pietrani (2011, p. 119) traz uma definição que se coaduna com o observado neste estudo: “homem dostoyevskiano do mundo subterrâneo”. Assim, a mediocridade de Edgar Wilson e a sua relação com a morte são um

importante ponto para compreender a personagem. Trata-se de um sujeito que sequer chegaria a um drama de consciência e cuja religiosidade não serve de freio moral para os assassinatos que comete, ambientado em um espaço narrativo que se exime de apontar e castigar os criminosos, como se observa: “em uma cidade como essa, seus crimes são sempre superados assim que você os comete” (MAIA, 2007).

Ao analisar o modo como a linguagem deste texto contribui para a construção de sentidos, Losada Soler (2017) aponta que a forma como a matéria verbal é trabalhada reflete também uma forma de violência:

O uso do grotesco como forma de comicidade, quando aplicado a um contexto tão violento como o desse romance, gera um efeito semelhante ao impacto da violência verbal, por seu turno, onipresente sob a forma de gritos, palavrões e insultos trocados entre as personagens. (p. 149).

Ademais, a pesquisadora pontua outras formas de violência que eclodem ao longo do projeto literário de Ana Paula Maia. Entre elas, destacam-se a violência homem-animal, presente sobretudo em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* e em *De Gados e Homens*. Já as violências invisíveis em *A Guerra dos Bastardos* elencadas por Losada Soler (2017) são de ordem “estrutural e cultural”, tais como: corrupção policial, homofobia, machismo, pornografia, violência econômica e a desvinculação urbana. Como refere a pesquisadora, “As personagens falam umas com as outras, cruzam-se nas ruas, moram no mesmo prédio, mas a comunicação é nula e a preocupação com o outro inexistente” (LOSADA SOLER, 2017, p. 150).

Interessante notar que, em *A Guerra dos Bastardos*, há o germe da ideia que dá título a *Enterre seus mortos*. Isso porque o grupo exige que Horácio os acompanhe na desova dos corpos. Para Edgar Wilson, é impensável deixar os dois mortos para trás. Horácio fora o causador da morte acidental de Lozonni, mas acaba envolvido em uma série de crimes. Nesse ponto, Edgar Wilson e Pablo não têm dúvidas: a responsabilidade pelo cadáver é de quem o gera. Nesse sentido, questiona: “‘Eu não participo de tradições. Não pertencço a guetos. Não sou religioso. Que tradição?’, pergunta Horácio. ‘Quem fabrica o cadáver abre a cova’, diz Pablo” (MAIA, 2007). Trata-se de uma ética possível entre sujeitos que comungam uma cultura de violências brutais e naturalizadas. Losada Soler (2017, p. 142) assim analisa as personagens da trama:

Apesar da sua condição de deslocados do sistema e de serem suas vítimas, essas personagens trasladam às suas condutas um dos traços essenciais da modernidade e do capitalismo: o individualismo e a dissolução dos vínculos sociais, o que os torna ao mesmo tempo agressores e vulneráveis.

Ao final da narrativa, Horácio, que consegue fugir com parte do dinheiro, é morto por um dos policiais que o aborda. Este policial também mata seu próprio colega, ficando com o dinheiro furtado de Horácio, que, por sua vez, havia se aproveitado do furto aos criminosos. Assim, o título da obra se justifica: trata-se de uma guerra entre *bastardos*, no sentido mais pejorativo possível da palavra, o que se relaciona também com a origem de Edgar Wilson, um órfão. Garbero (2015), que investigou a bastardia em produções de Ana Paula Maia, lembra: “Ilegítimo, o bastardo não tem nome, não pode ser nomeado e, mais que um cuidado com a sua identidade, o que se certifica nesse nascimento é bem mais o desejo de apagamento que o de preservação” (p. 3). Ainda, a pesquisadora refere que os bastardos de Ana Paula Maia não têm, necessariamente, uma espacialidade onde se exilar, uma vez que “[...] estão entre nós, sendo uma reprodução especular – em sua melhor distorção – de nossa rasura violenta” (p. 4). A partir dessa perspectiva, pode-se interpretar que o duplo de William Wilson, o sensor moral do protagonista, não conseguiu apagar o sombrio de seu caráter, assim como não se consegue silenciar as expressões da violência na sociedade. Desse modo, entende-se, são bastardos que não podem ser apagados e, por isso, são perenes no projeto literário de Ana Paula Maia.

A narrativa encerra com o desfecho que Edgar Wilson dá aos corpos: o destino final de Lozonni e o policial Miranda é em um chiqueiro, onde porcos devoram os restos mortais. “Dentre alguns de seus princípios, quando os homens não dão conta, os porcos se encarregam, é o seu predileto” (MAIA, 2007), diz o narrador sobre essa personagem recorrente de Ana Paula Maia. Todavia, em *A Guerra dos Bastardos*, ele tem outra peculiaridade revelada pelo narrador, que, vale lembrar, é seu irmão adotivo: “Edgar Wilson apaixonado era uma grande novidade, sentimentalismo ou sacrifício por amor, isso eu desconhecia nele” (MAIA, 2007). Trata-se de Gina, de quem fora namorado e a quem ajudara a fugir de Zeferino. Por essa razão, Edgar Wilson também precisa se esconder. Ele e Dimitri fogem, então, para algum lugar na Cordilheira dos Andes, evocando inúmeras imagens da neve, em contraposição ao calor da cidade brasileira em que moravam.

Nas últimas páginas da obra, o narrador conta sobre a volta de Edgar Wilson ao refúgio após dois dias de ausência. Assim, descreve como os sapatos ensanguentados de Edgar Wilson contrastam e maculam a brancura da neve: “e sangue é o que deixa quando passa”, finaliza o narrador. De fato, Edgar Wilson é um matador ao longo de sua trajetória nos textos de Ana Paula Maia e a neve é retomada nas narrativas subsequentes, sempre contrapondo o branco ao vermelho do sangue ou as cinzas dos mortos, como se observa em *Carvão Animal*.

3.2.3 Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos

A obra *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*²⁶ foi publicada em 2009, pela editora Record. São duas novelas, sendo que a primeira tem título homônimo e seus capítulos foram disponibilizados semanalmente ao longo de 2006 em um *blog* de Ana Paula Maia (VICELLI, 2015; BARBERENA, 2012; AMÂNCIO, 2019), uma vez que a escritora decidira não esperar pelo interesse das editoras e, assim, foi formando público, sem necessidade de mediadores (RESENDE, 2008). A segunda novela do mesmo livro é *O Trabalho Sujo dos outros*. Assim, esta subseção concentra-se na narrativa *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, que tem Edgar Wilson como personagem. Novamente, ele é caracterizado pelo narrador como um sujeito bruto, cuja ocupação profissional é abater porcos. Nesse sentido, observa-se no excerto a seguir o primeiro contato do leitor com o Edgar Wilson de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*:

À espera de porcos, Edgar Wilson suspira pela oitava vez nessa sexta-feira quente e abafada. Por seu olhar vago, perdido, parece que não se incomoda em esperar o tempo que for preciso, mas apesar da frieza permanente ele anseia, a seu modo. Era o segundo atraso do carregamento em quatro dias e por isso precisaria comunicar o ocorrido ao seu patrão. (MAIA, 2009).

Nota-se que o narrador, onisciente e heterodiegético como na maioria dos textos analisados, apresenta Edgar Wilson como alguém frio o suficiente para se

²⁶ Nesta dissertação, foi consultada a versão e-book Kindle da obra e, portanto, as citações desta subseção não são paginadas. Recurso digital, disponível em: https://www.amazon.com.br/Entre-rinhas-cachorros-porcos-abatidos-ebook/dp/B00A3D10DU/ref=sr_1_1?__mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=Entre+rinhas+de+cachorros+e+porcos+abatidos&qid=1612452654&s=digital-text&sr=1-1

ocupar de um trabalho brutal e que a sua angústia se dá, na verdade, pelo atraso do carregamento e pela necessidade de levar o assunto ao chefe. Na sequência, o leitor saberá o motivo do aborrecimento da personagem. Ele esperava assistir a uma rinha de cães e encontrar a sua noiva Rosemary. Assim, toma-se ciência do universo desse sujeito: no trabalho e fora dele, Edgar Wilson se ocupa de brutalidades. Além disso, a personagem, diz o narrador, não se importa com a rotina em que vive e considera que tem uma vida boa.

Também chama atenção outra peculiaridade sobre Edgar Wilson. Em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, ele tem uma noiva, ou seja, um vínculo afetivo visto apenas em *A Guerra dos Bastardos*. Entretanto, desconfia da fidelidade de Rosemary e descobrirá, em trecho mais adiantado, que ela o traía com o colega de abatedouro, Pedro.

No que tange ao espaço narrativo, observa-se:

[...] Aqui no subúrbio, quente e abafado, esquecido e ignorado, nos fundos de um mercadinho cheirando a barata, não existe desconforto maior do que o carregamento de porcos atrasar e expectativa maior do que vê-los, todos, pendurados por ganchos no frigorífico. (MAIA, 2009).

Nota-se que o calor, tematizado também em outros textos de Ana Paula Maia, é uma condição que incomoda as personagens. Associado a isso, a precariedade do espaço em que vivem esses sujeitos é evidenciada pelas baratas, moscas e a consequente falta de higiene do frigorífico. Trata-se de um lugar que não permite o exercício da cidadania, como ocorre nos subúrbios brasileiros (MEIRELES, 2015). A cidade se assemelha ao inferno, na avaliação da personagem, sendo que essa semelhança se dá pelo que Edgar Wilson acredita ser o ambiente que se contrapõe ao paraíso. Assim, toda a carga de significações do espaço "inferno" é levada para o ambiente da obra, caracterizando-o como um lugar distópico, destinado ao castigo dos maus seres humanos. Em trecho mais adiantado da obra, o narrador comenta: "Ao menos por aqui, a morte não tira a fome de ninguém. Aprende-se a lidar com ela desde cedo. Aqui os bueiros não têm tampas, ficam expostos e tragam o primeiro descuidado. Ao menos aqui funciona assim" (MAIA, 2009). Vale lembrar que, em 2009, uma série de explosões de bueiros no Rio de Janeiro, causadas por falha na rede elétrica e na exaustão de gases das câmaras subterrâneas, vitimaram transeuntes (LAUDOS..., 2011).

Barberena (2016), ao analisar produções de Ana Paula Maia com base em Agamben (2009), traz a ideia de *hipercontemporaneidade*. Trata-se de uma estética que potencializa a visão sobre “[.] um mirar-através-do-sombrio da margem, do remoto, do subalterno, do ex-cêntrico” (BARBERENA, 2016, p. 460). Dessa forma, mais do que enxergar o escuro de seu tempo, a hipercontemporaneidade da autora promove “[...] um mergulho na escuridão dos lugares esquecidos, das identidades subjugadas, das amnésias institucionais” (BARBERENA, 2016, p. 460). A esse respeito, Garbero (2015) acrescenta que:

Os habitantes dessa ilha urbana onde se abriga o continente literário de Maia conduzem, também, a um olhar atento às relações com esse lugar inóspito, com o qual não há mediações afetivas e, no espaço do vazio, a irrupção da rasura violenta parece inevitável. (p. 5).

No que tange à relação entre espaços e cenas narradas, Porto (2016) chama atenção para o uso de frases curtas, diretas e construções que também remetem à brutalidade na linguagem, entendimento que também se observa em Losada Soler (2017). Nesse sentido, o que se passa a seguir na narrativa é de absoluta barbárie. Gerson, colega de Edgar Wilson, sofre de insuficiência renal. Ele tem apenas um dos rins porque doara o outro à sua irmã. Como ela está com câncer, Edgar Wilson sugere a Gerson tomar o órgão de volta. “Parece que não vai precisar dele por muito tempo” (MAIA, 2009), comenta Edgar Wilson em diálogo direto. No mesmo trecho, as personagens citam narrativas fílmicas de Chuck Norris, de uma coleção de fitas pertencente a Gerson que estaria com Edgar Wilson. Dessa forma, a intertextualidade aponta para o universo das personagens, tendo em vista que tais filmes de ação são conhecidos pela violência explícita.

A narrativa também evidencia a relação das personagens com a morte. Pedro, colega de Edgar Wilson, beijava e acariciava um porco prestes a ser abatido. Assim, o gesto carinhoso contrasta com a brutalidade da morte do animal, que acontece a seguir. O porco foge, é apanhado por Pedro e gera uma confusão:

O animal debate-se desesperado, correndo angustiado, esbarra na mesa com a bacia de miúdos e joga tudo no chão. Um dos ganchos deixado sobre a mesa por Edgar Wilson cai sobre o animal e finca-se em sua rosada carne, enterrando-se numa de suas costelas. Ainda assim, o bicho consegue fugir pela cerca de arame farpado, ainda que se cortando, espreme-se e, pouco antes de atravessar, o gancho prende-se na cerca, e os grunhidos de dor e angústias ficam cada vez mais altos. Com cuidado, Pedro tenta soltá-lo da

cerca, o porco sente o calor de Pedro em seu cangote e torna-se mais arredo. Consegue se libertar da cerca, quando o gancho rompe sua carne e expõe uma costela suculenta. (MAIA, 2009).

O texto cria imagens que evidenciam a dimensão da brutalidade e o modo como os humanos são animalizados na obra de Ana Paula Maia. Para Edgar Wilson, lidar com sangue, o cheiro da morte e a imundície dos espaços que habita é algo mais natural do que para o próprio animal, que luta em vão pela vida. Barberena (2012, p. 20), entende que, via construção de alteridades, há um processo de identificação: “Afiml, como os porcos, os dois personagens vivem no lixo e numa área onde as táticas de amnésia social são presentificadas através do não reconhecimento dos valores daqueles que transitam na periferia”. Em suas análises sobre a obra, Teles e Kunz (2020) corroboram esse entendimento transitando para o texto não verbal, que também potencializa sentidos. A capa do livro, primeiro contato do leitor com a obra, é, nesse sentido, um elemento que representa, em imagens, o conteúdo verbal:

Violência social, que condena parcela da população a um processo de desumanização, evidenciado já na capa do livro, onde podemos ver representações anatômicas de um ser humano, um cachorro e um porco se fundindo a ponto de compor uma coisa só. Ser humano, cachorro e porco são colocados no mesmo nível de degradação, revelando uma sociedade que coisifica o homem, sacrifica-o, por ser considerado insignificante e dispensável. (p. 103).

A animalização do homem é observada também no excerto a seguir, em que o narrador conta como Edgar Wilson descobre que Pedro era o amante de Rosemery.

Desliga o telefone e toma um gole de café com um pedaço de pão dormido. Mastiga por alguns segundos e retorna para a oficina, é assim que ele chama o matadouro improvisado nos fundos do mercadinho. No chão, o sangue do animal; no ar, um odor fêrrico. Contra o muro, Pedro encostado alivia-se no animal que ele chama de Rosemery entre gemidos prolongados. Enquanto ele come o porco por trás, a cada golpe, escorre um líquido amarelado do peito rasgado. (MAIA, 2009).

O narrador também caracteriza o espaço da ação ao falar que o abatedouro era improvisado, sugerindo que o mesmo não teria as condições ideais de um matadouro. O cheiro de morte e o sangue ambientam o leitor na cena grotesca em que Pedro mantém relações sexuais com o porco já abatido, a quem chama de Rosemery. Ainda, provoca ojeriza não apenas pelo ato libidinoso, mas também pelas secreções que saem do animal morto. Teles e Kunz (2020) inferem que essa cena

dialoga com a lascívia humana, “[...] que, silenciosamente e às escondidas, permeia a vida de muitos brasileiros” (p. 104), ultrapassando um limite entre relações humanas e animais, interdito na maioria das culturas. Entretanto, Díaz-Benítez (2012), ao estudar a temática da pornografia com zoofilia, evidencia que, a despeito dos pudores e tabus, existe uma indústria que investe no “pornô bizarro”, evidenciando que, apesar de ser uma prática não aceita na superfície das culturas, ela é uma face velada da cultura patriarcal. A forma como o texto é construído adiciona elementos que, apesar das poucas palavras, levam o leitor a perceber a naturalidade com que a personagem pratica o ato. A resposta de Edgar Wilson é brutal. Ele mata o colega sem, no entanto, perder a serenidade:

Edgar Wilson volta para a oficina, e Pedro, calado, raspa o couro do porco. Ele apanha o machado do chão e aproxima-se do rapaz. Acende mais um cigarro, dá uma baita tragada e sente-se revigorado. Enquanto olha para Pedro, pensa em Rosemary. Suspende o machado e arrebenta sua cabeça, que gira velozmente para a direita. Pedro cai se debatendo. Talvez ela goste de ímãs de frutinhas. Ele poderia providenciar sem problemas. Mas não consegue se lembrar de suas frutas preferidas. Fica um pouco chateado. Pedro continua debatendo-se. – Qual a fruta favorita dela? Edgar debruça-se sobre Pedro e faz a pergunta novamente. Enquanto toca sua orelha esquerda esfacelada, ele olha piedosamente para Edgar, que espera friamente por uma resposta. Seu olhar insistente provoca uma resposta sussurrada.

– Morangos silvestres.

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

– É coisa da patroa.

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

– Qual a segunda fruta favorita dela?

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

– Não se deve meter em porcos que não te pertencem. Pedro fecha os olhos quando percebe o segundo golpe, que esmiúça seu rosto transformando-o em uma massa disforme, o que imediatamente remete a Edgar Wilson o que será o rim de Gerson se ele não tomar algumas providências imediatas. (MAIA, 2009).

Matar um animal ou matar um homem são equivalentes para Edgar Wilson, que, no universo ficcional de Ana Paula Maia, vive da morte. Na visão de Garbero (2015), existe uma funcionalidade no exagero de imagens que evocam a extrema brutalidade, o que aproxima essa leitura do sensacionalismo. Assim, a exacerbação da violência é acrescida de “[...] um hiper-realismo que, embora se disponha às

rupturas e acarrete novos sentidos, não deixa de representar um traçado inseguro sobre o qual se edificam rentáveis discursos na contemporaneidade”. Por seu turno, Meireles (2015) e Amâncio (2019) entendem que a violência dessa cena é uma reação de Edgar Wilson quando sua masculinidade e é posta em xeque por Pedro: “Edgar usa a violência como forma de restabelecer sua identidade de homem viril” (p. 211).

Nesse sentido, compreende-se que esta personagem até confere maior gravidade ao assassinio de humanos, mas por se tratar de um crime. Todavia, no ato de tirar a vida, Edgar Wilson tem um comportamento perene em ambos os casos. Isso pode ser observado no excerto a seguir, que traz a imagem da mistura do sangue de Pedro com o do porco e a ideia de Edgar Wilson para compensar a perda de um dos porcos, o que reduziria seus ganhos.

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

O modo como Edgar Wilson remove as entranhas do homem que matara e o destino que dá ao corpo também são elementos de intertextualidade. No excerto supracitado, estão presentes a brutalidade e praticidade de Edgar Wilson em lidar com os cadáveres, assim como a imagem do triturador de ossos, equipamento que se faz presente em *Enterre seus mortos*, em *A Guerra dos Bastardos*, em *Carvão Animal e De Gados e Homens*. Todavia, em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, Edgar Wilson não tem preocupação com o sepultamento e dignidade dos corpos de falecidos, seja por sua obra, seja por outras circunstâncias. Ainda, a naturalidade com que comete um crime conduz ao Edgar Wilson de *A Guerra dos Bastardos* e, conseqüentemente, a *Crime e Castigo*, como discutido na subseção anterior.

Na sequência da narrativa, Edgar Wilson acompanha Gerson à casa de sua irmã. Este resolvera, afinal, pegar o rim doado de volta e, conseqüentemente, matá-la.

Marinéia é agarrada por Edgar Wilson, que mantém sua boca tapada. Ela esperneia e derruba o chiuaua, que com um latido agudo cai no chão enfiando-se velozmente debaixo da mesa. Gerson tira uma fita adesiva da

mochila e rapidamente amordaça a irmã. Ela não para de se remexer, o telefone toca, ela se debate ainda mais brutalmente. O cachorro faz xixi enquanto treme de pavor. Com um soco no maxilar, ela aquieta. Deixam-na estendida no chão. Gerson arranca o fio do telefone. Um enorme silêncio invade o pequeno apartamento. Aproximam-se da estante com CDs. A maioria, eles nunca ouviram falar. (MAIA, 2009).

Observa-se que o pavor de Marinéia e do cão não demovem as personagens. Gerson, que conseguira um canivete emprestado com o porteiro para abrir a irmã e extrair o rim, caminha pelo apartamento em busca de algo para marcar o local de corte, como pedira Edgar Wilson. Sem motivo aparente, ele apenas chuta o cão que se desesperava com a ação. Do mesmo modo que extrai órgãos dos porcos e de Pedro, Edgar Wilson retira o rim da mulher.

[...] Retalhar Marinéia nunca foi sua intenção, mas era difícil conduzir precisamente o canivete e abrir cortes com mão de cirurgião. Corta o tubo fino e longo que sai do rim, seguido de um espirro, deslizando desgovernadamente o canivete à aorta abdominal, que se rompe. (MAIA, 2009).

A cena é também de extrema violência, porém envolta na tranquilidade de sempre dessa personagem. Apesar da brutalidade do que acabaram de fazer, Edgar Wilson e Gerson não se abalam. Pelo contrário, com o órgão retirado da irmã no gelo e ela morrendo, ambos simplesmente sentam para beber uma cerveja e assistir ao filme *Braddock*. Na sequência, o narrador descreve outra cena abjeta:

Terminado o filme, os dois saem do apartamento, não antes de irem ao banheiro, onde o pequeno chiuaua de olhos esbugalhados lambuzava-se no sangue de Marinéia, permanecendo dentro da grande cavidade exposta. Ele mastiga sua robusta carne com lágrimas nos olhos enquanto a devora em pequenas dentadas no que parece um ritual ou um fardo por demais pesado, que levará anos para se concluir. (MAIA, 2009).

Apesar de recuperar o rim, a saúde de Gerson se deteriora. Ao passo que a trama evolui para a rinha de cães, ele conta a Edgar Wilson que deixara o órgão no *freezer* de casa e o pai o comera com cebolas, acreditando tratar-se de carne bovina. Na visão de Barberena (2016, p. 461), a “cena absurdista exemplifica a animalização humana no tocante à perda absoluta de afetos”. Amâncio (2019, p. 4) acrescenta que “O absurdo da situação é acentuado pela linguagem árida, despreocupada, empregada pelos personagens”. Ademais, via diálogos das personagens, a trama tensiona a relação entre homens, animais e alimentação. O consumo de carne animal

por humanos é natural, assim como é natural, nas tramas de Maia, que os porcos comam os restos mortais de humanos, recurso que Edgar Wilson utiliza com frequência para se livrar das evidências de seus crimes. Mas não é natural, para as personagens, que os cães devorem os humanos. Nesse sentido, observa-se:

É essa deformidade digestiva que marca essa comunidade distópica de bichos humanos, bichos escrotos (porcos) e bichos bárbaros (cães de rinha). Ao naturalizar a violência, a novela se articula através de uma escritura excessiva que hiperboliza uma retórica do sangue e das tripas na qual imagens ignóbeis são fetichizadas como uma forma de linguagem carnalizada. (BARBERENA, 2016, p. 461).

Percebe-se o exposto em diálogo que o narrador registra como uma conversa aparentemente banal entre Gerson e Edgar Wilson. No excerto a seguir, o segundo contava ao primeiro que conhecera um idoso cujos próprios cães o devoraram depois de morto:

Então eu estava falando... quando ele viu os cães carregando as partes desmembradas de seu pai... simplesmente enlouqueceu – conta Edgar Wilson.
– Eu também ficaria louco. Descarregaria um cartucho nos vira-latas.
– Foi exatamente isso que ele fez. Um conseguiu fugir, o outro morreu. Vivemos dias difíceis. Até os cães comem os próprios donos em plena luz do dia – completa Edgar Wilson, dando mais uma tragada. – Já ouvi falar que é bem normal de acontecer. (MAIA, 2009).

Percebe-se que ambos consideram inadmissível a inversão dessa relação alimentar, o que justifica a ação violenta de matar o cão que comera um humano. Ainda, nota-se que o relato, além de sugerir a animalização do homem, conota o que Edgar Wilson pensa acerca do meio em que vive, tempos difíceis, em que o melhor amigo do homem não é confiável. Em contrapartida, quando Edgar Wilson conta a Gerson que matara Pedro e a noiva Rosemary, recebe apoio. Na visão de Gerson, seu irmão merecera ser morto, ter seus restos mortais dados aos porcos e a confissão não modifica em nada a relação dos dois. A ótica de Porto (2016) ajuda a compreender essa coisificação do humano. A pesquisadora associa vidas humanas a refugos humanos, como visto na seção que trata da estética contemporânea. O refugo humano, com o perdão da repetição dos termos, nesse sentido, está atrelado à ideia de que há sujeitos que podem, ou devem, ser descartados. Nesse sentido, entende-se, o conceito de refugo aplica-se tanto a Pedro quanto às demais personagens:

Os “refugos humanos” ainda podem ser vistos como metáfora para explicitar a invisibilidade de sujeitos que, vivendo em um subúrbio qualquer e trabalhando em busca da sobrevivência, são acometidos por práticas de violência constante e levados a agir com frieza e desafeto. (PORTO, 2016, p. 57).

O narrador também conta que o protagonista ganha o troféu de ouro Porco Abatido, uma espécie de concurso entre abatedores, que premia os que conseguem matar mais porcos em menor período de tempo. Chama atenção a marca atingida por Edgar Wilson, 33 porcos, que a personagem relaciona com a idade de Cristo e a sua própria – neste texto, o narrador conta que o protagonista completara essa idade poucos dias antes. Vale notar que esta é outra das poucas ocasiões em que os narradores de Ana Paula Maia dão algum indício sobre características físicas de Edgar Wilson – em *A Guerra dos Bastardos*, é um homem branco na casa dos 30 anos; em *Carvão Animal*, também tem a pele clara e conta 23 anos; em *De Gados e Homens*, consta que sua idade é 25 anos.

A frieza da personagem é uma constante nos universos ficcionais que habita. Contudo, isso não significa que Edgar Wilson seja incapaz de sentir empatia, ainda que a seu modo. Nesse sentido, o protagonista, revela o narrador, é um importante apoio para Gerson, o que Silveira (2011) compara à amizade e fidelidade entre os meninos de *Capitães da Areia*.

As sessões de hemodiálise estão se tornando quase diárias e seu rendimento no trabalho tem sido pequeno. Não fosse Edgar Wilson e sua amizade, Gerson já estaria desempregado há muito tempo. Edgar tem trabalhado pelos dois e nunca reclama de nada. Sabe o que é ser amigo e se sacrifica por isso. (MAIA, 2009).

A empatia também se manifesta em Edgar Wilson quando um homem desconhecido procura a dupla, propondo a simulação de um sequestro. O sujeito, que avaliava pedir a mão da namorada em casamento, queria uma prova de amor e, sabendo que a mulher dispunha de economias, seu plano era testar se ela pagaria pelo resgate. Edgar Wilson, traído por Rosemary, “[...] entende perfeitamente as razões do homem e é tomado de uma humanidade nunca antes compartilhada” (MAIA, 2009). Em troca da quantia oferecida pelo homem, que daria muito mais do que recebem por uma hora de trabalho no abatedouro, aceitam executar o serviço, que, afinal, era apenas uma encenação. Assim, o sujeito vai para o porta-malas do seu próprio carro, que é atingido por uma carreta, matando-o acidentalmente. Apesar

da *humanidade* de Edgar Wilson, como diz o narrador, com relação ao homem, ele não titubeia diante do recém criado problema: o cadáver é dado aos porcos e o carro do sujeito vai parar em um ferro velho.

Porto (2016) discorda dessa visão sobre a humanidade de Edgar Wilson, pois entende que essas personagens de Ana Paula Maia têm papel ativo em práticas que os marginalizam enquanto sujeitos. Dessa forma, diz a pesquisadora, não apenas praticam a violência, mas também a defendem como forma de resolver conflitos. Ainda, refere que: “Agem de forma consciente e sem culpa, sem camuflar suas ações ou procurar esconder seus objetivos que não são, em nenhum dos casos, livres de más intenções ou baseados em valores éticos” (PORTO, 2016, p. 60). Todavia, à guisa de discussão dessa questão, entende-se que a noção de ética e de boas intenções é diferente em Edgar Wilson. Ademais, pontua-se que a vida de Edgar Wilson, ao longo do projeto literário de Ana Paula Maia, foi forjada pela violência e desprezo pela vida. Em *De Gados e Homens*, Edgar Wilson é 10 anos mais jovem do que na história de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* e, em uma análise cronológica de sua trajetória, que não corresponde à cronologia de publicação das obras, Edgar Wilson deixa o emprego de abatedor de gado por não suportar matar ruminantes e, então, aceita o trabalho que ocupa em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* por considerar que os porcos são impuros e, portanto, sente menos remorso em matá-los.

Outro ponto que permite conjecturar acerca da noção de ética e empatia de Edgar Wilson refere-se a um acidente de trânsito, causado por ele e seu colega. A caminhonete que usavam para levar uma carga de porcos vivos a um cliente da empresa em que trabalham quebra, e um dos animais se solta. Então, percebem o carro batido com uma mulher agonizando e pedindo por socorro. Eles tentam ajudá-la, embora a prioridade fosse localizar o leitão desaparecido na confusão, uma vez que o patrão esperava pelo valor da venda dos porcos e este é o foco do subserviente Edgar Wilson. Nesse sentido, há uma clara prioridade: o aspecto financeiro em detrimento do socorro à mulher. Com o celular da acidentada, que acaba falecendo, Edgar Wilson conversa com o patrão e dá ordens a Gerson:

Seu Zé, teve um acidente na estrada e preciso chamar o socorro.
– Mas vocês já deviam ter chegado no Abelardo. Ele odeia atrasos.
– Eu sei, senhor. Mas a gente tá tentando ajudar.
[...]

- Gerson, que tu tá fazendo?
- Conversando um pouco com a dona ali.
- Chega de papo e vai procurar o porco fugido. (MAIA, 2009).

No telefonema, o protagonista pergunta ao chefe qual o número de emergência, a fim de solicitar atendimento à moribunda. Lembra-se apenas do 911, que sabe ser o número da polícia estadunidense, como vê nos filmes. O patrão não sabe informar e pergunta a outras pessoas à sua volta, que também desconhecem o código local (o 190 brasileiro). Então, Seu Zé fala a Edgar Wilson justamente sobre o número norte-americano e recebe a informação de que se refere a outro país, ao que responde: “Ah, sei. Então acho que é isso – diz Zé do Arame. – A gente ainda não deve ter isso aqui” (MAIA, 2009). Ou seja, a tentativa de auxílio de Edgar Wilson, que aponta para a humanidade da personagem, resume-se ao telefonema, mas ela existe.

Entretanto, não são apenas o descaso com a vida e as prioridades das personagens que impressionam nesse trecho da narrativa. O fato de cinco pessoas não saberem a quem recorrer nesses casos e a conclusão de Zé acerca da ausência de um serviço de emergência onde moram evidencia a ausência do Estado e o desamparo de cidadãos. Meireles (2015) acrescenta que essa cena usa de ironia para evidenciar a influência norte-americana sobre a cultura brasileira. Sem atendimento, a mulher acidentada morre, sem que Edgar Wilson e Gerson comprometam a sua missão. A precariedade do poder público é evidenciada também quando policiais, investigando o desaparecimento do homem que Edgar Wilson e Gerson sequestraram, chegam para fazer perguntas aos abatedores:

Uma viatura com pneus carecas, carroceria perfurada por balas, estaciona do outro lado da rua debaixo de muita poeira. Estranham a polícia por esses lados. Ninguém havia sido morto ou coisa parecida. Quer dizer, não ouviram nada sobre alguém morto em alguma esquina, um roubo seguido de morte ou coisa assim. É que por esses lados a polícia só aparece quando alguém de fato está morto. Só vêm mesmo para fazer a ocorrência, tomam um café enquanto esperam o rabeção e depois vão embora. Aqui, dificilmente se salva uma vida. É longe. Ninguém sabe direito onde fica. Se perdem no caminho. É o que dizem para justificar a demora. Por isso cada cidadão tem seu facão, amolado ou não. A polícia só chega mesmo para fazer a ocorrência dos fatos perante os mortos. (MAIA, 2009).

Trata-se de um lugar em que ninguém se importa com a vida ou mesmo em esclarecer as circunstâncias da morte. A esse respeito, Pietrani (2011) ressalta que a narrativa traz desassossego, o que se relaciona com a capacidade de a arte literária

suscitar reflexões. Nesse sentido, escreve que “[...] a literatura não jogará o lixo para debaixo do tapete: é na observação do feio, do perverso, do monstruoso que – desassossegadamente – se mostrará o belo da arte, e será na sua desarmonia que aparecerá a harmonia” (PIETRANI, 2011, p. 124).

Após alguns minutos de conversa, em que o policial refere o nome do desaparecido, o carro que tinha e que fora visto conversando com Edgar Wilson e Gerson, nenhum dos dois se lembra da morte acidental do homem cujos restos mortais deram aos porcos. Nesse sentido, não se pode dizer que ao menos tentaram mentir para a polícia, impressão que o leitor pode ter no início do diálogo. Alegam que costumam encontrar diversas pessoas diariamente e a conversa é interrompida quando Edgar Wilson é chamado para terminar de matar os porcos. O próprio policial é quem afirma que ambos são gente de bem, que trabalham duro.

Não será aquele sujeito do sequestro, Edgar?

– Pode ser.

– Lembra do nome dele?

– Não me lembro nem da cara dele.

– Que se dane. Como disse o policial, somos gente de bem e que trabalha pesado.

– Isso mesmo, Gerson. Isso mesmo. Agora, segura esse bicho aí. (MAIA, 2009).

Ou seja, a morte do homem sequer é lembrada e, mesmo diante dos indícios, o policial se convence rapidamente, sugerindo que se trata de um profissional tão precário quanto os equipamentos que utiliza. Nesse ponto da narrativa, a dupla quer apenas se preparar para acompanhar a rinha de cães da noite. Edgar Wilson costuma apostar nos animais, quase sempre em Chacal, sendo esta uma fonte de renda extra para a personagem. Trata-se de uma diversão pela qual ambos anseiam, como diz o narrador: “Para homens como Gerson e Edgar Wilson isso é recompensa: o fim do dia. A trégua do sol. A sensação de dever cumprido. Sentem-se dignos de desfrutar das coisas simples e práticas da vida” (MAIA, 2009). No excerto a seguir, há um contraste entre a ação de Edgar Wilson e seus pensamentos:

Ele tomba, agonizando, e o segundo da fila é arrastado para o abate. Edgar seca o suor da testa, apanha outro maço de cigarros atrás do balcão do escritório da oficina, acende um e volta às cacetadas nos porcos. “Somos gente de bem e que trabalha pesado”, é o que pensa quando atea fogo num dos porcos até fazer crepitar sua pele, antes de abri-lo de uma ponta a outra. (MAIA, 2009).

Como é possível notar, na visão do protagonista, ser gente de bem é algo atrelado ao trabalho pesado, porém isso não o torna menos capaz de brutalidades se estas forem um ofício ou uma violência *justificada*. Tanto é que, já na rinha de cães, Edgar Wilson reage com agressões físicas a um homem que o incomodara.

Edgar levanta-se e vai até o homem que o atingiu com a lata. Levanta-o pelo pescoço e joga-o dentro do cocho dos cavalos. A plateia vibra ainda mais e quase tudo vem abaixo. Gostam de ver Edgar brigar, o que é raro, salvo certas provocações. Eles aplaudem Edgar, que volta para o seu lugar. (MAIA, 2009).

Assim como os cães, Edgar Wilson é um homem de rinha e, diz o narrador, fora criado como um cão de briga. Barberena (2016), ao analisar a trajetória de Edgar Wilson em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, nota que esta reflete “a melancólica jornada de um sujeito assujeitado pelas suas não-escolhas de existir” (p. 462) e, assim, ambos os seres são “espectros identitários”. Ainda, o pesquisador refere que se trata de um sujeito condicionado à impossibilidade de escolhas – desde criança, Edgar Wilson fora treinado pela vida para lidar com a morte. Meireles (2015), por sua vez, ao relacionar cães e homens de rinha, entende que os animais estão para sujeitos como Edgar Wilson assim como esses sujeitos estão para os que representam o poder público, que “[...] assistem impassivelmente ao sacrifício de humanos, simbolizado pela penúria econômica e falta de acesso aos benefícios da cidadania” (p. 213). Já Porto (2016) oferece uma visão contrária ao afirmar que *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* traz um outro ponto de vista sobre a marginalização. Para ela, a narrativa de Ana Paula Maia “[...] alerta para a contribuição efetiva desses personagens para a marginalização em que se encontram” (PORTO, 2016, p. 60).

Talvez pela identificação de Edgar Wilson com os cães de rinha, a aposta que faz na noite é a mesma de sempre, Chacal, desafiado por um cachorro argentino, em quem Gerson investe. Este dissera ao protagonista que o desafiante tinha mais chances, mas, mesmo pressentindo que daquela noite Chacal não passaria, Edgar Wilson mantém sua aposta por fidelidade ao cão. O cachorro argentino, como previsto por Gerson, vence a rinha e, com isso, o enfermo recebe um valor substancial. Entretanto, a sua saúde está cada vez pior e as dores o atormentam. Por essa razão, decide dar fim à vida, sem comunicar previamente Edgar Wilson. No excerto a seguir, o narrador relata a morte de Gerson:

[...] cai no chão em convulsão. Envenenou-se. Edgar agacha e segura seu corpo.

– Eu te venci, não é, Edgar?

Edgar senta-se no chão e apoia a cabeça do amigo sobre o peito. Abraça-o e diz:

– Venceu sim, seu filhodamãe. (MAIA, 2009).

Já nas últimas linhas da narrativa, a fidelidade de Edgar Wilson ao amigo é novamente edificada. Gerson, prestes a morrer, é acalentado pelo colega, que se torna também o herdeiro do dinheiro obtido com a aposta na rinha de cães. Mas há um último pedido a Edgar Wilson:

– Faz uma viagem. Eu nunca viajei.

– Pra onde eu vou?

– Ver a neve.

– É muito longe.

– Eu ganhei bastante.

– Me promete que vai ver a neve?

– Eu prometo que acho essa desgraçada dessa neve. E ele não diz mais nada. Edgar não sabe o que fazer, então decide ficar abraçado ao corpo de Gerson até o dia amanhecer. (MAIA, 2009).

A história termina com o narrador contando que Edgar Wilson sai do emprego, vende objetos, faz a mala e ruma para a rodoviária. O destino dele é o Sul, para onde o protagonista continuará indo até encontrar alguma neve. Trata-se de uma referência semelhante ao final do texto *A Guerra dos Bastardos*. O gélido, o frio, o céu sem cores acompanham essa personagem recorrente, sendo a neve, cujas significações são melhor exploradas na análise de *Enterre seus mortos*, um ideal a ser alcançado.

3.2.4 Carvão Animal

*Carvão Animal*²⁷, publicado em 2011 pela editora Record, é um romance que integra a trilogia *A Saga dos Brutos*, composta pelos títulos *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, narrativa analisada anteriormente, e *O Trabalho sujo dos outros*. Na apresentação deste romance, Ana Paula Maia (2011) refere que *Carvão Animal* se passa dez anos antes das outras histórias e “[...] assim encerra uma saga que teve

²⁷ Nesta dissertação, foi consultada a versão e-book Kindle da obra e, portanto, as citações desta subseção não são paginadas. Recurso digital, disponível em: https://www.amazon.com.br/Carv%C3%A3o-animal-Ana-Paula-Maia-ebook/dp/B00A6OF6KE/ref=sr_1_1?__mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=Carv%C3%A3o+Animal&qid=1612452982&s=digital-text&sr=1-1

por fundamento expor como o caráter do ser humano pode ser moldado pelo trabalho que executa, como o meio intervém na construção das identidades e como essas identidades modificam o meio” (MAIA, 2011).

A narrativa versa sobre homens brutos que têm suas vidas atreladas a objetos em comum: fornos e moedores. O protagonista da trama é Ernesto Wesley, um bombeiro que, por uma rara condição física, não sente a dor das chamas e por isso é bom no que faz. Ele mora com o seu irmão, Ronivon, funcionário de um crematório. Ambos estão distantes de outro irmão, Vladimilson, depois que este causara a morte de sua sobrinha, filha de Ernesto, por dirigir embriagado com a criança no carro. Preso, cumpre pena em uma prisão distante, onde trabalha junto aos fornos da olaria da penitenciária. Assassinado por outro presidiário, tem sua morte vingada por Erasmo Wagner, seu amigo no local. Já Edgar Wilson está apenas no quinto capítulo de *Carvão Animal*, quando o narrador conta sobre a explosão em uma mina que vitimara dezenas de trabalhadores.

Assim como nas demais obras de Ana Paula Maia, o ambiente de *Carvão Animal* é degradado e mortes brutais fazem parte do cotidiano das personagens, que estão acostumadas com aquela distopia. É o que se observa no excerto a seguir, quando Ernesto Wesley é chamado para atender a um acidente:

- Quantas vítimas?
- Seis.
- Bêbados?
- Dois deles.
- Me sinto mais a porcaria de um catador de lixo – murmura Ernesto Wesley, que estava calado até o momento.
- Não deixa de ser – diz o homem. (MAIA, 2011).

Humanos são como lixo, com o qual Ernesto Wesley tem de lidar. Na sequência, ele conversa com um colega, que diz detestar motoristas bêbados, irresponsáveis, que causam acidentes. Nesse sentido, as personagens demonstram o repúdio a sujeitos que, por seu comportamento inconsequente, geram violências. Já no local do acidente, outro desdobramento trágico: um colega de Ernesto Wesley morre em uma explosão enquanto serrava as ferragens do veículo para retirar vítimas. Apesar da necessária frieza para lidar com o dia a dia de um bombeiro, este E.W. sofre com a dor da perda e se comove com as vítimas. Diferente do outro E.W., Edgar Wilson, Ernesto Wesley não é indiferente à morte.

Outro espaço em que ocorrem as ações da trama é o crematório onde trabalha Ronivon. Observa-se a seguir a descrição do local:

Bem cuidado na parte destinada aos parentes para espalhar as cinzas dos seus mortos, local conhecido como cendário. Na parte dos fundos, o mato alto, as flores murchas e as moscas amontoadas em valas fedorentas recebem esses restos lançados num córrego que segue para os esgotos. É exatamente nos esgotos que vão parar os restos mortais, ou seja, as cinzas fabricadas na carvoaria. Respeitosamente, aquilo que já foi humano é lançado às fezes. Para os mortos resta das cinzas voltarem ao pó. E, para os menos afortunados, resta-lhes a imundície dos esgotos como túmulo. (MAIA, 2011).

Nesse sentido, a narrativa oferece uma visão de como mortos são tratados de formas diferentes dependendo de sua condição social. Ou seja, a morte é uma continuação de uma vida em que esses sujeitos são meros dejetos. O “respeitosamente” dá o tom irônico de como aqueles homens lidam com os restos humanos e o assujeitamento sistêmico que persegue a vida e a morte. A esse respeito, Barberena (2016, p. 461) acrescenta:

A partir dessa poética da identidade abjeta, a escritora começa a expandir o banco de figurações nacionais. Esse mecanismo de reativação de áreas lacunares na negociação de uma brasilidade é capaz de rerepresentar uma funesta história na esfera de circulação dos bens simbólicos.

Assim como os bombeiros, os funcionários do crematório têm uma grande preocupação com a preservação dos dentes. Trata-se de suas identidades, a garantia de que seus cadáveres poderão ser reconhecidos e, conseqüentemente, terem um destino digno. Ademais, trata-se de permitir que suas dignidades em vida sejam identificadas, uma vez que, após o fogo corroer todas as feições humanas, incinera também as suas memórias (BARBERENA, 2016). Dapuzzo (2018) acrescenta que tal subtração, bem como a aniquilação de outros elementos que conferem identidade, como profissão, documentos e afetos, reduz o sujeito a nada e que: “[...] para além dessa negação, estamos diante da formação de um homem absurdo” (p. 121).

Como dito anteriormente, a figura do moedor de ossos está presente em *Carvão Animal*. Após o procedimento de cremação, restos que não foram totalmente incinerados são triturados e acrescentados às cinzas dos falecidos. Trata-se de um elemento intertextual, uma imagem que perpassa o projeto literário de Ana Paula Maia, fazendo-se presente em *Enterre seus mortos*, em *A Guerra dos Bastardos*, em

Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos e em *De Gados e Homens*. Outro trecho que remete às demais obras da autora diz respeito aos acidentes de trânsito que vitimam pessoas e animais:

Um cavalo havia sido morto fazia três dias, provavelmente atropelado por um veículo grande. A estrada tem pouca movimentação, o que facilita a fuga de responsáveis por acidentes. [...] Os pedaços do cavalo estavam espalhados em alguns pontos da estrada. Não havia nenhum abutre sobrevoando. Fato curioso é que em *Abalurdes* nunca se veem abutres. A população se responsabiliza por devorar seus mortos e restos. (MAIA, 2011).

Observa-se que os acidentes de trânsito em *Carvão Animal* são corriqueiros, fazendo com que os moradores convivam naturalmente com a morte e, por vezes, com a impunidade. Porém, ao contrário do local em que se passa *Enterre seus mortos*, em *Abalurdes* são as pessoas que fazem o serviço destinado às aves de rapina, animalizando esses sujeitos. Nesse sentido, enquanto trata do cotidiano das personagens, o narrador de *Carvão Animal* tece análises sobre o seu universo:

O planeta é mensurável e transitório. Assim como o espaço para armazenar lixo está se findando, para inumar os cadáveres também. [...] O solo e a água estarão contaminados por necrochorume, um líquido que sai dos corpos em decomposição e possui substâncias tóxicas. A morte ainda pode gerar morte. Ela se espalha até quando não é percebida. (MAIA, 2011).

Esse excerto evidencia a relação dos sujeitos com a morte. Ela está em todo o lugar e se estende ao mundo dos vivos. Todavia, assim como ver-se-á em *Enterre seus mortos*, ela tem uma função vital na cidade de *Abalurdes*, um lugarejo esquecido, que há cinco anos tem *blackouts* no sistema de energia elétrica. A queima dos corpos nos crematórios gera a energia necessária para manter a cidade funcionando e, desse modo, a morte é funcional na garantia da vida:

O calor dos mortos ajuda a suprir parte da energia usada tanto no crematório quanto no hospital que fica a um quilômetro dali, além de em alguns estabelecimentos comerciais da redondeza. Os mortos do hospital, principalmente os indigentes, são cremados no Colina dos Anjos e seu calor transformado em energia para abastecer os vivos. Os vivos de *Abalurdes* sabem aproveitar bem os seus mortos. (MAIA, 2011).

O narrador deixa entrever um futuro ainda mais sombrio ao contar que tal prática tornar-se-á corriqueira. Afinal, comenta: “As cidades estão em colapso. Os solos encharcados de inumados” (MAIA, 2011). Corroborando o exposto, Neves

(2019, p. 78) analisa: “Nos romances de Ana Paula Maia, a biopolítica surge na reflexão sobre a gestão da vida e da morte, em que viver e morrer podem ser apostas diferentes, mas são contínuas na operação do capital”. O fogo, nesse sentido, é um elo que não apenas une as personagens da trama, mas também aponta para um estado de coisas em que humanos voltam ao primitivo. A *incivilidade*, apontada pelo narrador, esculpe o *modus operandi* de sujeitos que se brutalizam em uma realidade árida e cruel. Ademais, Abalurdes é um lugar frio e a trama se passa no inverno mais frio dos últimos 30 anos. Sendo assim, o gélido do entorno contrasta com a ocupação das personagens, que lidam diretamente com o calor dos fornos.

Nessa trama, Edgar Wilson trabalha em uma mina localizada em Abalurdes, descrita pelo narrador como:

[...] uma cidade encravada na face alcantilada de um penhasco. O rio é morto e espelha a cor do sol. Não há peixes e as águas estão contaminadas. O céu, mesmo quando azul, torna-se carvoento nos fins de tarde. Uma região lamacenta e gelada nos dias de inverno. Nas áreas mais afastadas, ainda existem casas de alvenaria que são simples e desbotadas. A pavimentação é precária em algumas partes isoladas da cidade, com resquícios de um antigo asfalto. A estrada principal é mal iluminada, sem sinalização e com curvas acentuadas que margeiam longos despenhadeiros.

[...] A lavagem do carvão ainda é feita nos rios, e ao longo dos anos as águas se tornaram alaranjadas devido à oxidação do ferro que compõe a pirita, material extraído das minas com o carvão. [...] Grande parte do solo é improdutivo [...] a água potável para o consumo está se extinguindo [...] mais de cinquenta por cento da população apresenta alguma disfunção das vias pulmonares. (MAIA, 2011).

Entende-se que a contextualização do espaço narrativo é também uma contextualização dessa personagem recorrente de Ana Paula Maia. Edgar Wilson é um sujeito que vive em ambientes inóspitos, de paisagens degradadas e habitados por brutos. Garbero (2015), referindo-se à bastardia em personagens da autora, assim relaciona os sujeitos ficcionais de Ana Paula Maia aos cenários que habitam: “Sem casa, sem margem e sem desabrigo, é das ausências de uma filiação e de uma identidade capaz de legitimar ou integrá-los a uma comunidade de pertencimento que esses bastardos rumam sem destino” (p. 10).

Chama-se atenção para a contraposição de frio e calor no entorno de Edgar Wilson. Como ele passa a maior parte do seu tempo no interior da mina, o seu cotidiano é marcado por escuridão, umidade e calor. Assim, o ambiente frio pouco tem influência na composição desta personagem. Todavia, a frieza de sua personalidade

resiste ao calor do seu entorno, como observado também em *A Guerra dos Bastardos* e em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*.

Como dito no início desta subseção, a história de *Carvão Animal* se passa 10 anos antes de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. Dessa forma, Edgar Wilson tem 23 anos de idade e

[...] vive junto de outros homens num alojamento a um quilômetro da mina. Sua pele branca tornou-se encardida com o tempo. Edgar Wilson possui um tom amarelado, com fuligem na saliva e cinzas nos olhos. Cinza é a cor do seu olhar desde que passou horas incontáveis a duzentos metros de profundidade respirando fumaça tóxica, privado do sol e do céu. O dia em que deixar esse trabalho, ele está decidido a contemplar o céu todo o tempo que lhe for possível. (MAIA, 2011).

Esta é mais uma das poucas descrições que os narradores de Ana Paula Maia fazem sobre os aspectos físicos de Edgar Wilson. Entretanto, como é possível notar no excerto anterior, as características da personagem são apresentadas enquanto metamorfose, a pele branca que amarela, e como metáfora: o olhar cinzento, como vê também em *Enterre seus mortos*.

Edgar Wilson passa a contracenar com Ernesto Wesley quando este último resgatava mineiros de uma explosão na mina. Ele é um dos poucos sobreviventes de uma tragédia que vitimara mais de 50 homens. O motivo da explosão foi um vazamento de gás imperceptível, que se acumulou em razão de os exaustores estarem desligados por escassez de energia elétrica na cidade de Abalurdes. Ao recobrar os sentidos no meio da escuridão, sua lanterna fora lançada longe na explosão, o narrador conta que Edgar Wilson “[...] apavora-se pela primeira vez em toda a sua vida” (MAIA, 2011).

O narrador de *Carvão Animal* também faz digressões acerca da relação entre humanos e oxigênio em comparação com a relação com o fogo e o oxigênio. Trata-se de um elemento indispensável à vida de ambos. Nesse sentido, ao falar sobre as mortes dos mineiros, comenta: “A morte por sufocamento é lenta e causa desespero. Comprime o peito e permite à vítima muito tempo para sofrer. É uma morte cheia de dor” (MAIA, 2011). Desse modo, a narrativa aproxima o leitor de um cenário de horror, cuja brutalidade fica mais patente à medida que se toma conhecimento de que tais

mortes poderiam ser evitadas²⁸, como comenta uma mulher que fornece água e alimento aos bombeiros que trabalham no resgate:

Eu sabia que isso ia acontecer um dia. Todo mundo sabe o perigo do gás que fica lá embaixo. Graças a Deus, o meu filho Douglas pediu as contas semana passada, senão ele estaria lá embaixo também. Já agradei tanto a Deus que vim aqui ajudar os outros como posso. Deus livrou meu filho da morte. (MAIA, 2011).

A violência aqui representada diz respeito à omissão de um poder público que não fiscaliza, não previne e que conta com o acostumar-se de uma comunidade, à qual não cabem outras alternativas²⁹. A cidade, que esquece de seus vivos e apaga os vestígios de seus mortos, sobrevive às custas de sacrifícios humanos. Estes não apenas geram carvão, pelo esforço laboral, durante a vida, mas também se tornam carvão na morte. Trata-se de um exemplo do regime de exploração e a indiferença da lei para com as vidas desses sujeitos (NEVES, 2019).

A participação de Edgar Wilson é encerrada em *Carvão Animal* após ele contar a Ernesto Wesley que sepultara o chefe na própria mina, como ele queria. Uma fresta na parede e entulhos da explosão foram os recursos usados por Edgar Wilson para dar a dignidade que o falecido desejava para o seu descanso final. Desse modo, vislumbra-se uma imagem que acompanha essa personagem recorrente de Ana Paula Maia: a sua praticidade e frieza ao lidar com restos mortais. Nesta narrativa, assim como nas demais em que Edgar Wilson está presente, ele se preocupa com os cadáveres à sua volta. Na sequência, Ernesto Wesley considera que a experiência de Edgar Wilson no desastre “[...] interferirá em seu caráter e fortalecerá o seu espírito”. Por fim, conta a Ernesto Wesley que aceitará um novo emprego: “– Vou abater porcos e nunca mais perder o céu de vista. Edgar Wilson vira-se e segue em direção ao

²⁸ A primeira leitura da obra foi realizada em dezembro de 2019. Já na segunda leitura, em fevereiro de 2021, associou-se o trecho à crise do oxigênio em Manaus. Isso evidencia os preceitos da interpretação, que, na visão de Ricoeur (1976), modifica-se ao passo que o próprio receptor se transforma.

²⁹ Em janeiro de 2021, o colapso no sistema de saúde de Manaus diante do aumento vertiginoso de doentes por covid-19 levou à falta de oxigênio hospitalar, resultando na morte por asfixia de dezenas de pacientes internados. Diante da repercussão do horror dessas mortes, a pergunta que surgiu foi como as autoridades públicas, das esferas municipal, estadual e federal, não previram que faltaria o recurso, haja vista que os indicadores de internação versus a capacidade de fornecimento de oxigênio demonstravam claramente que uma crise sem precedentes se avizinhava. Nesse ínterim, todo um cenário de esquecimento da cidade amazônica foi deflagrado: a precariedade do serviço de saúde, a dificuldade de acesso por causa das vias intransitáveis e, é claro, as condições de vida e de morte de uma população marginalizada no mapa brasileiro (SOUZA, 2021).

alojamento, onde apanhará seus pertences e o dinheiro que conseguiu juntar. Ele nunca mais perdeu o sol de vista”. (MAIA, 2011).

Nos cinco capítulos restantes após a participação de Edgar Wilson na narrativa, um outro acontecimento oriundo da negligência altera a rotina das personagens. O forno do crematório, sem manutenção, explode porque Ronivon não removera o marca passo de um dos mortos. Ele sabia que era preciso retirar dispositivos do gênero dos corpos, mas não o fizera porque o detector de metais usado na tarefa estava estragado há tempos. “A ninguém foi atribuída culpa pelo acontecido” (MAIA, 2011), conta o narrador. A precariedade do local também é observada quando um dos funcionários leva um liquidificador para o crematório, a fim de auxiliar na trituração de restos mortais, já que moedor não dava conta, também por falta de manutenção.

Com a explosão, o local fica interditado, impossibilitando a continuidade dos serviços. Os corpos se acumulam no frigorífico e isso gera um problema para o gerente, já que, em alguns dias, investidores visitariam o local e era preciso mostrar como tudo funcionava bem. Então, ele reúne os funcionários e explica a situação, dizendo que seus empregos estavam ameaçados. Se dessem uma solução, qualquer que fosse, poderiam receber aumento salarial por conta dos recursos dos investidores. Lembra que mais “mercadoria”, como se refere aos mortos, está chegando e não pode recusá-la. Todavia, adverte que não deseja saber o que os homens farão, evidenciando que as questões econômicas estão acima da humanidade da vida e da morte e esta é apenas um produto a ser administrado.

Ronivon e os colegas levam os 87 cadáveres empilhados em um caminhão para uma carvoaria. Em troca de garrafas de bebida, o encarregado do local aceita que os fornos do espaço sejam usados à noite para o procedimento de cremação. Ao amanhecer, encontra Ernesto Wesley – ambos visitariam o irmão Vladimilson, que estava prestes a morrer. Ele fora esfaqueado na prisão, por conta de uma discussão sobre futebol, e jogado ainda vivo no forno da olaria. Entretanto, Ernesto Wesley decide não acompanhar a visita, pois Vladimilson fora o responsável pela morte da sua filha. A morte dessa personagem não fica impune porque Erasmo Wagner, colega de prisão, vingasse. Já o crime deste último jamais será cobrado pela justiça.

A neve, presente em *A Guerra dos Bastardos* e *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, também é evocada no final de *Carvão Animal*, em cena a qual Ernesto Wesley assiste:

A chuva de cinzas foi contínua por um longo tempo, e, assim como a neve branca e delicada que embranquece a paisagem e a torna feérica, dá-se o oposto com o derramamento de cinzas, que torna tudo sombrio e devasta qualquer resquício de esperança. (MAIA, 2011).

Assim como nas demais narrativas analisadas, trata-se de um ideal que se contrapõe à imagem criada pelo texto. Em *A Guerra dos Bastardos*, Edgar Wilson macula a sua brancura com as manchas de sangue em seus sapatos. Em *Carvão Animal*, a contraposição vem pelo uso da palavra feérica, associada à neve, e pelo uso de sombrio. A coloração das cinzas, resultado do “carvão animal”, também erige um contraste de cores e ideias: de um lado a paz do branco e de outro, a gravidade do cinza. Lembra-se, novamente, que tais simbolismos e significações são aprofundados na análise de *Enterre seus mortos*, a que se procede após o subcapítulo a seguir, que versa sobre a obra *De Gados e Homens*.

3.2.5 De Gados e Homens

Na obra *De Gados e Homens*³⁰, publicada em 2013 pela editora Record, Edgar Wilson, protagonista, é um atordoado de gado, isto é, abatedor. A história se passa dois anos depois de *Carvão Animal* e, na linha do tempo da trajetória de Edgar Wilson, está situada antes de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. O romance versa sobre o desaparecimento de 22 cabeças de gado do abatedouro em que esta personagem recorrente de Ana Paula Maia trabalha. Flertando com o mistério e o sobrenatural, a trama revela um atípico acontecimento: o suicídio de 57 animais, que se atiram de um despenhadeiro.

Edgar Wilson é apresentado ao leitor logo no início da narrativa, quando este dirigia-se ao patrão que mandara chamá-lo. O narrador descreve a personagem como um sujeito passivo e subserviente, que obedece a ordens dos chefes, como se observa: “[...] não é seu costume buscar soluções, a não ser que seja solicitado. [...] Também não é costume de Edgar Wilson deixar de cumprir o que pedem” (MAIA, 2013). O dono do abatedouro pede que Edgar Wilson faça uma cobrança, mas este

³⁰ Nesta dissertação, foi consultada a versão e-book Kindle da obra e, portanto, as citações desta subseção não são paginadas. Recurso digital, disponível em: https://www.amazon.com.br/gados-homens-Ana-Paula-Maia-ebook/dp/B00GJYPZV0/ref=sr_1_1?__mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=De+Gados+e+Homens&qid=1612453271&s=digital-text&sr=1-1

argumenta que o setor de abate irá parar. Além disso, comenta que Zeca, seu colega, não é qualificado para a tarefa, pois “[...] ele deixa o bicho acordado ainda. O boi sofre muito, Seu Milo. O Zeca não tem uma pegada boa” (MAIA, 2013).

Nesse sentido, observa-se que Edgar Wilson, apesar de viver da morte desses animais, demonstra humanidade ao repudiar o modo como o colega é cruel com o gado. Ao contrário de Edgar Wilson, que tem o dom de acalmar os bichos antes do abate, como numa espécie de hipnose, Zeca sente prazer em observar o sofrimento e, por isso, não segue as instruções do protagonista: “Quando o animal fica frente a frente com ele, a marretada propositalmente não é certa, e o boi, gemendo, caído no chão, se debate em espasmos agonizantes” (MAIA, 2013). Trata-se de uma violência não justificada na visão de Edgar Wilson, que se compadece de seres livres de culpa por seus atos.

Alguns abatedores não se importam. O que Edgar Wilson faz é encomendar a alma de cada animal que abate e fazê-lo dormir antes de ser degolado. Não sente orgulho do trabalho que executa, mas se alguém deve fazê-lo que seja ele, que tem piedade dos irracionais. (MAIA, 2013).

A generosidade no ato de matar é um resquício de humanidade nesse sujeito bruto. Silva (2018), ao abordar o especismo em artigo sobre *De Gados e Homens*, afirma que a temática desta obra ficcional “[...] propicia uma discussão a partir do prisma da Ética Animal”. Ademais, entende que o texto de Ana Paula Maia constitui uma “[...] escritura que atualiza e problematiza a catástrofe da naturalização e perpetuação dessa concepção do especismo antropocêntrico e logocêntrico” (p. 117).

Em *O Fosso*, vale lembrar, Edgar Wilson é apresentado como um anjo da morte, que mata soldados a fim de livrá-los de uma vida de martírios. Essa generosidade, no entanto, não está disponível a todos os seres dos quais Edgar Wilson já tirou a vida. Em *A Guerra dos Bastardos*, em que Edgar Wilson é matador de aluguel, o narrador conta como fora o primeiro assassinato dessa personagem, quando, ainda jovem, matara a patroa que o insultava. Já em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, Edgar Wilson mata o colega que era amante de sua noiva. São seres humanos que, na sua visão, assim como na de outras personagens com as quais contracenam, *merecem* uma morte brutal. É o mesmo que se observa no excerto a seguir, em que Edgar Wilson de *De Gados e Homens* chega ao abatedouro, onde Zeca ficara trabalhando:

No boxe de atordoamento repara na quantidade excessiva de sangue e em pedaços de crânio esfacelado. [...]

Edgar Wilson entra no banheiro do alojamento. Espera que reste apenas o Zeca no banho. Com a marreta, sua ferramenta de trabalho, acerta precisamente a frente do rapaz, que cai no chão em espasmos violentos e geme baixinho. Edgar Wilson faz o sinal da cruz antes de suspender o corpo morto de Zeca e o enrolar num cobertor. Nenhuma gota de sangue foi derramada. Seu trabalho é limpo. No fundo do rio, com restos de sangue e vísceras de gado, é onde deixa o corpo de Zeca, que, com o fluxo das águas, assim como o rio, também seguirá para o mar. Cumprido seu dever, ele vai para a cozinha do alojamento e frita os hambúrgueres. Com os colegas comem toda a caixa, admirados. Assim, redondo e temperado, nem parece ter sido um boi. (MAIA, 2013).

Na sequência, o matadouro recebe a visita de um grupo de universitários, que gostariam de conhecer todo o processo de produção da carne. Edgar Wilson, até poucos dias, nunca comera um hambúrguer, cujo preço é muito maior do que recebe por um boi abatido. Silva (2018) lembra que esse tópico é capaz de gerar intensas reflexões sobre o fato de que muitos trabalhadores, como Edgar Wilson, não têm acesso a itens que, com a força de seu (sub)trabalho, ajudam a produzir. A autora assinala que essa personagem não é vegetariana, “[...] de modo que o fato de ele nunca ter comido um hambúrguer demonstra a factualidade alienada e alienante de seu trabalho, que faz as mercadorias serem mais valorizadas do que o ser humano” (SILVA, 2018, p. 121). Essa perspectiva ajuda a compreender por que Edgar Wilson gosta de saber que os estudantes verão a brutalidade que precede o consumo de carne:

Estar diante de bois e vacas pendurados de cabeça para baixo pelas patas traseiras e com os pescoços cortados jorrando litros de sangue em tonéis fétidos, misturado a vômito e outros excrementos, não era o que eles tinham em mente. Ninguém sairá impune. Este pensamento deixa Edgar Wilson satisfeito. Aumenta o ritmo de suas passadas em direção ao boxe de atordoamento quando Tonho o chama, apresentando-o para a turma. (MAIA, 2013).

Nesse sentido, a personagem evidencia a distância entre dois mundos, mostrando também que sujeitos como ele não são os únicos responsáveis por violências que tendem a ser ignoradas. Silva (2018) lembra que matadouros costumam ficar distantes dos espaços urbanos, o que resulta em “[...] um modo de mitigar a compaixão dos consumidores” (p. 123). O choque ao conhecer tal espaço pode ser observado quando uma das estudantes questiona Edgar Wilson sobre a sua profissão: “– Como é matar boi o dia inteiro? O senhor não acha que isso é

assassinato? O senhor não acha que sacrificar esses animais é crime?” (MAIA, 2013). Conforme o narrador, Edgar Wilson, então, observa os sapatos de couro da mulher e, na sequência, concorda com ela, dizendo que se considera um assassino, ao que a aluna replica:

– O senhor não se envergonha disso? – a mulher manifesta-se outra vez, agora mais incisiva. Edgar olha para ela. Olha para todos que estão a sua volta. Respira o perfume do matadouro e enche o peito. Tira o boné da cabeça e ajeita os cabelos com os dedos. Algumas moscas pousam em seus cabelos curtos e enebados. (MAIA, 2013).

– Senhora... Faz uma pausa. Edgar Wilson conhece o seu lugar e entende bem quais são as suas obrigações. Jamais foi questionado quanto às suas tarefas. Lida com homens de gado e mulheres miseráveis todo o tempo. Está habituado ao calor, à poeira, às moscas, ao sangue e à morte. É nisto que consiste um matadouro. Mata-se. Jamais tentou cruzar a cidade e ir do outro lado questionar a maneira como preparam os filés que ele jamais comerá. Ele não se importa com isso. Não se importa com quem comerá o boi que abate, importa-se em encomendar a alma de cada ruminante que cruza o seu caminho. Acredita que eles possuem uma e que ele dará conta de cada uma delas quando morrer. De cada quinhentos uma alma. – A senhora já comeu um hambúrguer? A mulher responde que sim com a cabeça. (MAIA, 2013).

Então, Edgar Wilson entrega à estudante uma marreta para que ela mesma matasse um animal de cuja carne se alimenta. Todavia, a universitária não consegue executar uma tarefa que poucos se habilitam a fazer. Para Casarin (2017, p. 87), a narrativa coloca sob holofotes uma “[...] sociedade que está totalmente suja de sangue e envolta pela violência, seja ela direta ou indireta”. Chama atenção a naturalidade com que Edgar Wilson lida com a morte, de forma prática e objetiva. Seja por ofício, seja para punir quem acredita que merece, Edgar Wilson é, por diversas vezes ao longo do projeto literário de Ana Paula Maia, apresentado como um predador. Ele não busca disfarçar esta identidade e, com a mesma naturalidade com que matara Zeca, confessa ao chefe, Seu Milo, o seu crime.

Assim como o protagonista, o dono do abatedouro está seguro de que o caso não trará maiores consequências, pois sabe que ninguém se importará com o sumiço e destino de Zeca. Ou seja, trata-se de um ambiente de impunidade, em que eliminar sujeitos que não prestam, concordam Edgar Wilson e Seu Milo, é uma forma de justiça. Ao analisar este romance, Vicelli (2015) discute uma possível classificação dos textos de Ana Paula Maia no gênero policial. A pesquisadora lembra que essa espécie de romance surge a partir do pressuposto de que há uma investigação para cada crime, que conduz as ações da trama. Assim, ao descartar tal denominação à

produção da autora brasileira, Vicelli (2015, p. 6) fornece uma análise que complementa a interpretação da cena descrita no início deste parágrafo:

Como no Brasil a maioria dos crimes não é investigada, e como muitos dos assassinados, por serem pessoas que não fazem a menor diferença se desaparecerem, ninguém vai notar ou sentir a falta, essa parte tradicional do típico romance policial se dissolve e não faz o menor sentido.

De fato, nos textos de Ana Paula Maia analisados, nenhum crime é desvendado e punido. Destaca-se, no entanto, que Edgar Wilson tem consciência sobre seus atos, pelos quais acredita que pagará: “[...] Edgar Wilson sabe que Deus está nos lugares altos e que Ele se ergue todos os dias com o sol. Sua fé permanece, mas sabe que sua própria violência nunca permitirá que um dia veja a face do criador” (MAIA, 2013). O narrador segue dizendo que a personagem jamais se esforçou para se redimir e sabe que irá para o inferno. Como analisa Dapuzzo (2018, p. 124): “O homem absurdo, consciente de sua situação solitária frente à indiferença do mundo, não acredita nas possibilidades de transcendência”. Ainda, o narrador conta que Edgar Wilson acredita que “[...] Lá, será como estar dentro de uma mina de carvão, soterrado nas profundezas, sem jamais ver a luz do dia” (MAIA, 2013). Trata-se de uma intertextualidade com *Carvão Animal*, que, como visto anteriormente, também compara o inferno com uma mina de carvão. Todavia, Edgar Wilson, que “[...] depois de dois anos ainda não se esqueceu da mina onde trabalhou e de como a escuridão o afetou para sempre” (MAIA, 2013), resigna-se com o mundo em que viverá depois de sua morte. Afinal, entende-se, isso não parece ser tão diferente dos mundos em que habita.

Como nas demais narrativas de Ana Paula Maia analisadas, o ambiente de *De Gados e Homens* é degradado, com solo infértil, poeirento e lamacento. O rio que corta a cidade é poluído, sujo e repleto de restos mortais de humanos e animais, pois “[...] desde que os matadouros cresceram na região conhecida como Vale dos Ruminantes, suas águas limpas encheram-se de sangue” (MAIA, 2013). Trata-se de uma representação da inoperância estatal no que tange à preservação do meio ambiente, em um contexto de capitalismo predatório (SILVA, 2018), o que se observa também em *Carvão Animal*. A imagem criada neste excerto assemelha-se à da paisagem do rio de *Enterre seus mortos* e é também o lugar onde Edgar Wilson deposita os corpos que localiza, como é abordado na seção que se dedica a esse

título. O narrador revela, ainda, que as rosas que nascem às margens do Rio das Moscas “[...] tornaram-se mais escuras ao longo dos anos, pois se alimentam da água sangrenta do rio” (MAIA, 2013). Ou seja, o que nasce nesse local vive da morte, base dos ecossistemas dos universos ficcionais da autora.

A precariedade dos espaços em que se dão as ações de Edgar Wilson é uma constante também em *De Gados e Homens*. Cheiro de sangue e excremento fazem parte do dia a dia da personagem, em um espaço dividido equitativamente por homens e animais: “O odor da bebida forte se mistura ao mau hálito e ao cheiro das entranhas que vez ou outra caem no chão e nunca são completamente removidas” (MAIA, 2013). Trata-se de um lugar quente, abafado, contrastando com as descrições que Santiago, atordoador contratado para substituir Zeca, faz da neve. O recém chegado trabalhara como matador de renas na Finlândia e trazia consigo óculos de esqui cuja utilidade seria proteger os olhos do sangue dos animais no processo de abate.

Assim, novamente a imagem da neve é um elemento de ligação das narrativas, na qualidade de um ideal distante de Edgar Wilson. No trecho a seguir, também se observa que o texto cria os contrastes entre a pureza do branco e o vermelho do sangue: “Edgar Wilson está paralisado. O olhar congelado no rapaz. Imagina a neve branquinha, nunca conheceu alguém que tivesse visto a neve. Pensa no sangue sobre a brancura do gelo. Pela primeira vez desejou ver a neve” (MAIA, 2013). Em trecho mais adiantado da trama, o diálogo entre Santiago e Edgar Wilson deixa entrever, novamente, o fascínio e curiosidade deste último pela neve:

- Eu sentia falta desse calor. Às vezes ficava meses sem ver o sol. Era só o frio, o gelo e uma brancura desgraçada que não deixava a gente ver nada.
- Como é a neve? – pergunta Edgar Wilson.
- É diferente de tudo o que a gente tem por aqui. É bonita demais.
- Eles têm porcos por lá?
- Não vi porcos não. (MAIA, 2013).

A degradação do ambiente de *De Gados e Homens* é observada também na sua população, com hordas de pessoas famintas que estão sempre à espera da carne dos animais mortos rejeitados, impróprios para consumo. Vicelli (2015, p. 11) complementa que “A referência à realidade brasileira sintomática não é geográfica, mas social; a da diferença gritante entre a miséria e a pobreza”. Observa-se o exposto quando um carregamento de gado chega com animais doentes, os que não serviam para o abate deveriam seguir para a incineração. O cheiro da carne queimada, que

atrai cães, atrai também um grupo de mulheres e crianças. Bronco Gil, colega de Edgar Wilson, é um capataz do abatedouro, que observa a aproximação dos miseráveis “[...] que moram nas redondezas e vivem de comer o gado morto nos transportes. Quando um carregamento chega, eles atravessam a porteira horas depois” (MAIA, 2013). Conforme o narrador, “[...] Bronco Gil não os tolera, mas no fundo sente pena” (MAIA, 2013). Diante da insistência das mulheres e crianças, cede. No excerto a seguir, observa-se a animalização desses moradores:

Quase uma hora depois, Tonho despeja um saco com pedaços gordos da vaca aos pés das mulheres, que precisam disputar com uma matilha de cães famintos que rodeiam o matadouro sempre que o forno do crematório é aceso. Elas agradecem e seguem de volta pela estrada repleta de sequeidão e cães raivosos. (MAIA, 2013).

A fusão das irracionalidades humana e animal também é verificada na trama em trechos nos quais o narrador refere o olhar do gado. Edgar Wilson é a última visão que eles têm:

A primeira vez que abateu uma vaca, Edgar sentiu a agitação do sangue do animal e ouviu o estalo do crânio. Nos olhos do ruminante, ainda que constantemente insondáveis, dissiparam-se toda névoa e toda escuridão. Era a imagem dele que estava diante de si, refletida nos olhos da vaca, pouco antes de morrer. A imagem da besta. Diariamente é a si que enxerga quando mata, pois aprendeu a ver sob a neblina que encobre os olhos do animal. (MAIA, 2013).

Considerando os “[...] bovinos do romance como animais que estão em um estado vivo-vazio” (SILVA, 2018, p. 129), gado e homem são, assim, o reflexo um do outro. Quando Edgar Wilson se vê nos olhos do gado, não enxerga as suas feições, mas sim o vazio que ele representa – é como William Wilson, do conto homônimo de Poe (2015), em que o protagonista mira o seu duplo julgando ser o seu próprio reflexo e, então, enxerga o vazio e a miséria de sua existência. No excerto a seguir, que endossa o exposto, Edgar Wilson respondia a outra personagem sobre como é a vida de matador de gado:

– O pior na hora de abater o gado é olhar para os olhos dele.
 – E o que tem neles?
 – Não sei. Não dá pra ver nada no fundo do olho do boi. – Edgar Wilson faz uma pausa inquietante. – Eu fico olhando, tentando enxergar alguma coisa, mas não dá pra ver nada. (MAIA, 2013).

Nesse sentido, o “olhar cinzento” de Edgar Wilson e os “olhares insondáveis” do gado se complementam e podem ser compreendidos também pela imagem do abismo em que os animais se atiraram. Após o sumiço de um lote, os homens do gado passam noites tentando desvendar o mistério, que acreditam ser obra de algum predador ou de ladrões. Edgar Wilson sabe que há algo estranho no ar, pois vira ruminantes pastando em direção incomum. Também não vira nenhum predador atrás de uma vaca que se jogara de cabeça em curral até a morte. Quando voltavam de uma busca em outro abatedouro da cidade, enfrentam uma tempestade que faz com que o veículo que dirigiam atole. Edgar Wilson desce da caminhonete e, então, vê as 22 vacas desaparecidas no desfiladeiro que costeia o Rio das Moscas.

– O que você acha disso, Edgar? – questiona Helmut.
 – Um abismo chama outro abismo.
 Os olhos de Edgar Wilson refletem a insondável escuridão que sempre há nos olhos dos ruminantes. (MAIA, 2013)

O fenômeno tem seu aspecto sobrenatural ambientado em uma cidade que teme a escuridão: “Os vultos, os vãos, as sombras compridas, tudo isso é trazido pela noite, que é imensa, e seus limites, infinitos” (MAIA, 2013). Essas sombras são indissociáveis dos homens do gado, como Edgar Wilson, pois cada um tem “[...] uma sombra que o persiga, uma sombra mais negra do que a maioria dos trabalhadores”. No conto *William Wilson*, o narrador refere: “A morte se aproxima e a sombra que a antecede lançou sobre meu espírito sua influência suavizante” (POE, 2015)³¹. Nesse jogo de sentidos, a sombra metaforiza a iminente espreita da morte. E é também nas sombras onde Edgar Wilson pode ser ele mesmo, um matador: “[...] à luz do sol há julgamento, porém, às sombras, tudo se encobre” (MAIA, 2013).

Assim, o rio sob o abismo abriga a morte, a brutalidade e o desamparo dos sujeitos de seu entorno. Por suas condições degradadas, esse rio não tem capacidade de refletir imagens reais, como águas cristalinas fariam sob a luz do sol. Porém, as águas do Rio das Moscas oferecem, metaforicamente, o reflexo perfeito dos homens que o observam. A relação de Edgar Wilson com o abismo também está presente na cena que precede o suicídio das vacas. Ao ouvirem uma movimentação estranha, os funcionários do abatedouro veem os animais saindo pelos fundos de um galpão.

³¹ Recurso digital, disponível em: https://www.amazon.com.br/dp/B018SSS1MO/ref=dp-kindle-redirect?_encoding=UTF8&btkr=1

Inicialmente, pensam que algum ladrão as estaria guiando, mas Edgar Wilson sentencia que estão sozinhas e complementa:

- Mas pra onde elas estão indo? – questiona Helmuth ao constatar que não há ninguém guiando o gado.
- Elas estão indo pro precipício que fica daquele lado lá – diz Edgar Wilson.
- Como você sabe? – questiona Bronco Gil.
- Se eu estivesse no lugar delas é pra onde eu iria. (MAIA, 2013).

Observa-se, novamente, a identificação de Edgar Wilson com os ruminantes. Entende-se que é por essa razão que a personagem tem compaixão ao matá-los. Consoante Benatti (2018), há também uma relação de identificação entre a personagem e o leitor, uma vez que este, envolvido pela piedade de Edgar Wilson com os ruminantes, também se apieda do protagonista. Na sequência, os homens seguem os animais e observam quando

A Primeira vaca pula e logo depois a segunda. Bronco Gil tenta evitar, mas é impedido por Edgar e Helmuth, que decidem apenas assistir ao espetáculo de horror. E assim, uma seguida da outra, até que todas se lancem no abismo após emitir um longo mugido.
À beira do despenhadeiro eles espiam lá embaixo, mas não enxergam nada. Somente pela manhã, quando o sol se levantar, é que poderão contemplar o suicídio coletivo das vacas. (MAIA, 2013).

Uma a uma, elas trocam a morte no abatedouro pela morte no abismo, encoberto pelas sombras da noite. Ao saber do ocorrido, Seu Milo, o proprietário, ouve de Edgar Wilson que as vacas se mataram e replica: “– São apenas animais, Edgar. Não têm vontade própria. Elas não pensam em suicídio” (MAIA, 2013). A esse respeito, observa-se a análise de Silva (2018, p. 128):

Aqui, Seu Milo, proprietário da fazenda e do matadouro, está pautado no antropocentrismo, considerando os animais como inferiores. Ele julga saber sobre o comportamento dos não humanos, porém seu discurso representa que eles são apenas “fantoques” ou “bestas”.

À argumentação de Seu Milo, o protagonista tem uma explicação simples, e que não é contrariada pelo chefe: “– Acho que se afeiçoaram a gente” (MAIA, 2013). Nesse sentido, os excertos levam ao entendimento de que, assim como homens se animalizam, animais também se (sub)humanizam. Na visão de Casarin (2017), é justamente a humanização do animal que torna a narrativa inquietante. Nesse sentido,

o animal é: “[...] mais equilibrado e dotado de sentimentos, de acordo com o protagonista, e que se contrapõe com a animalização do homem, que mostra sua face brutal e desumana, matando por motivos banais sem remorso ou consciência” (p. 87). Para Vicelli (2015, p. 12), há um zoomorfismo que estabelece a identificação entre humanos e gado no sentido de que “São todos tratados como animais a serviço das grandes companhias”.

No dia seguinte, os homens dirigem-se ao despenhadeiro para recolher as vacas mortas. Porém, encontram uma pequena multidão, os miseráveis do local, que esquartejam os animais e recolhem os pedaços do jeito que podem, em bicicletas, carroças e em sacos improvisados. Esse grupo impede Edgar Wilson e colegas de remover os restos:

- Aqui vocês não entram – diz um dos homens.
- Esse gado tem dono – diz Vladimir. – Eu preciso recolher.
- As vacas se jogaram lá de cima. Nossas preces foram ouvidas – fala outro homem do grupo, segurando um machado. (MAIA, 2013).

O improvável acontecimento é, dessa forma, uma bênção para os miseráveis. Assim, as vacas, sacrificadas para alimentar quem pode pagar pelos melhores cortes de suas carnes, ao saltarem para o abismo, oferecem um banquete do precário. O trecho também evidencia o que Neves (2019) chama de fartura entre escassez, sendo que os que detêm poder estão mais interessados no lucro do que na sobrevivência dos habitantes. Esses humanos compartilham os restos com outros animais, em uma hierarquia precisa: “Os abutres aguardam as vísceras que ficarão perdidas no chão, as migalhas deixadas pelos cães” (MAIA, 2013). Nesse sentido, observa-se que há uma organização social na obra que coloca esses miseráveis em uma escala inferior entre os demais de sua espécie e pouco acima de animais que se alimentam de restos mortais. Acerca do exposto, Garbero (2015, p. 5) analisa:

Assim, as personagens não configuram nem animais humanizados, nem humanos animalizados. Não há zoomorfismo, há uma condição que, ao não nos diferir, agrega e nos iguala numa perspectiva questionadora da sobrevivência nessa margem que é menos espacial que constitutiva dessa articulação.

Impedidos de qualquer ação, os homens do gado chamam a polícia. Todavia, assim como nas demais narrativas de Ana Paula Maia, o poder estatal é ineficiente:

“É no fim da tarde, quando restam apenas os urubus ciscando por um pedaço de tripa ou lasca de pele, mergulhando em poças de sangue, que chegam dois policiais” (MAIA, 2013). Seu Milo precisaria provar o acontecido aos seus fornecedores, mas o policial diz que registrará as vacas como desaparecidas, uma vez que os corpos não estão mais no local. Seu Milo, então, insiste:

- Agorinha mesmo um bando de homens e mulheres saiu daqui com os pedaços das vacas – fala Seu Milo. – É só vocês fazerem uma investigação, seu guarda. A casa dessa gente nunca teve tanta carne.
- Não temos homens suficientes pra fazer uma busca dessas. Alguém viu o que aconteceu? Como elas caíram? (MAIA, 2013).

Apesar de convencido de que as vacas se jogaram, o policial considera que o suicídio coletivo de 35 delas seria inverossímil para um boletim de ocorrência. Portanto, decidem relatar que a queda foi acidental. Isso resolve o problema de Seu Milo e o fato em nada interfere na volta à rotina do abatedouro:

O sangue volta a ser derramado diariamente. Em poucos meses, a produção aumentará de ritmo devido a uma nova fábrica de hambúrguer e outros derivados de carne bovina que está em construção numa área próxima ao matadouro. Dessa forma, Seu Milo finalmente poderá comprar uma nova caminhonete e até mesmo reformar o alojamento, que teve o teto parcialmente danificado durante um temporal e por isso os homens dormem ao relento. (MAIA, 2013).

Todavia, Edgar Wilson não quer mais abater gado: “Seus dias de ruminante terminaram” (MAIA, 2013), diz o narrador. Assim como nas demais histórias até aqui analisadas, o narrador conta que Edgar Wilson vai para outro lugar, sempre acompanhado pela morte. Ao final de *De Gados e Homens*, essa personagem aceita um emprego como abatedor de porcos, estabelecendo intertextualidade com a obra *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. No excerto a seguir, retirado do último parágrafo de *De Gados e Homens*, o narrador versa sobre o momento em que o protagonista está saindo do Vale dos Ruminantes:

Um dia quente, terrivelmente quente. Quando a noite chegar, Edgar Wilson já estará em seu novo emprego, conhecendo os porcos e ouvindo seus grunhidos. Sabe que seus dias de predador continuarão, e que derramar sangue ainda será seu meio de sobrevivência. É o que sabe fazer. Talvez um dia encontre outro trabalho, um que seja limpo. Por enquanto, seguirá abatendo porcos; impuro e moralmente aceitável, é assim que ele se sente. (MAIA, 2013).

A morte de porcos, animais associados à sujeira e à impureza, é tão aceitável para Edgar Wilson quanto matar humanos que têm as mesmas características. Nas últimas linhas, o narrador comenta que há poucos homens como Edgar Wilson, feitos para matar. Porém, refletindo acerca do consumo da morte, finaliza: “Os que comem são muitos e comem de modo que nunca se fartam. São todos homens de sangue, os que matam e os que comem. Ninguém está impune” (MAIA, 2013). Assim, compreende-se que, se há homens brutais como Edgar Wilson, é porque existe um contexto violento e conivente que os gera, tornando a morte funcional e a indiferença naturalizada.

3.3 ENTERRE SEUS MORTOS: DAS LACUNAS DO TEXTO ÀS SOMBRAS DA VIOLÊNCIA

O entrelaçamento das narrativas de Ana Paula Maia no que tange à presença de Edgar Wilson vem em um crescente – a cada obra, novas nuances da violência dessa personagem são reveladas. A presente investigação teve suas primeiras feições após a leitura de *Enterre seus mortos*, que foi o primeiro contato desta pesquisadora com textos de Ana Paula Maia. Todavia, no curso do estudo, percebeu-se a necessidade de trazer para o texto da dissertação o fruto de uma imersão no universo de violências representadas no entorno dessa personagem recorrente. Tal tarefa foi necessária para um processo de preenchimento de lacunas e para evidenciar como o texto performa para apontar e escamotear sentidos, convidando o leitor ao jogo (ISER, 1979).

Já nesta subseção, busca-se evidenciar de que modo *Enterre seus mortos* opera, no nível da sua matéria verbal, convida para o jogo do texto (ISER, 1979), potencializando interpretações (ISER, 1979) e atuando no alargamento do horizonte de expectativas do leitor contemporâneo (JAUSS, 1994). Assim, são descortinadas, através da estratégia pergunta-resposta, as representações de violências objetivas e subjetivas no texto. Analisa-se, ainda, os processos de *aisthesis* e *katharsis* (JAUSS, 1979), estratégias do jogo, *agon*, *alea*, *mimicry* e *illinx* (ISER, 1979), que circunscrevem as lacunas do texto. Além disso, discorre-se sobre como a obra se inscreve no horizonte de expectativas do seu tempo e de que modo ela inova e adere à estética contemporânea. Trata-se de transpor os limiares entre o juízo, ato de julgar uma obra a partir do conhecimento teórico, e o gosto, ato que se confunde com as

subjetividades do interpretante (GADAMER, 1997), estas aqui discutidas à luz da revisão de teóricos da cultura brasileira.

Dito isso, *Enterre seus mortos* é a obra mais recente de Ana Paula Maia³², lançada em 2018 pela Companhia das Letras. Nesse texto, Edgar Wilson é protagonista e seu trabalho é recolher animais mortos das vias de uma cidade não nominada na obra, onde, assim como nas demais narrativas de Ana Paula Maia, ninguém se importa com cadáveres que brotam em toda parte. Com o colega Tomás, Edgar Wilson empreende uma bizarra epopeia para dar o descanso final (merecido ou não) a dois corpos humanos. O texto acompanha a frieza das personagens, que se mostram tão impassíveis quanto a crueldade de uma realidade putrefata, já exemplificada nas análises precedentes.

A narrativa versa sobre o destino final de bichos mortos recolhidos nas estradas desse mundo onde a morte é banal. No que tange à causa da morte dos humanos encontrados por Edgar Wilson, o texto não poupa mistérios, mas não se preocupa em desvendá-los. Afinal, saberá o leitor que adentrar no universo de Edgar Wilson, a investigação de crimes não acontece nos ambientes em que habita, o que se coaduna com a realidade brasileira (VICELLI, 2015). A conformação das personagens se dá justamente no que se entende ser uma contraposição a *Crime e Castigo*, em que o processo investigativo, a culpa e a punição têm relevo diegético.

Os animais vão para um triturador, que moi ossos, pelos, dentes e que, há muito, já moera a sensibilidade de Edgar Wilson, personagem recorrente nas obras de Ana Paula Maia. Junto com o colega Tomás, um padre excomungado por ser autor de um assassinato, a personagem tem um quê de sensibilidade. Não a sensibilidade de quem se indigna com os motivos, com a violência e o descaso estatal, mas sim a única possível para sujeitos que ganham a vida recolhendo mortos. É uma sensibilidade resignada com o estado das coisas dessa *aparente* distopia engendrada na narrativa. Dar fim aos corpos de cães, pássaros, lobos etc faz parte do dia a dia da dupla. Enquanto Edgar Wilson preocupa-se com a carne, o padre excomungado preocupa-se com a alma.

³² Evidentemente, considerando as obras publicadas até a finalização desta dissertação.

3.3.1 Verossimilhança: o Texto e o Contexto

O texto é, inicialmente, perturbador, como se observa nas primeiras linhas da obra: “O imenso moedor está triturando animais mortos recolhidos nas estradas. Tanto o barulho do motor quanto o dos ossos sendo esmagados ricocheteiam nas paredes altas do galpão. A mistura de som e fedor enfurece os sentidos” (MAIA, 2018, p. 9). Aos poucos, porém, a crueza vai sendo transferida ao leitor, que, a todo instante, entra em contato com mais mortes, humanas e animais. Aqui, observa-se que o texto, naturalizando a brutalidade, confronta visões de mundo. Para as personagens, não há nada de espantoso em seus cotidianos e, assim, interpela o leitor com a seguinte pergunta: que tipos de pessoas são essas, anestesiadas e passivas diante de uma realidade cruel? Infere-se que esse confronto também promove o que Iser (1979) chama de transformação de posições, ou seja, uma estratégia do jogo do texto para fazer com que o leitor busque erradicar as diferenças entre o mundo representado no texto e o seu próprio mundo.

Remover e triturar animais das estradas, conviver com o cheiro da decomposição pouco afeta a rotina das personagens. O narrador descreve cenas que revoltam os estômagos mais sensíveis para, no parágrafo seguinte, falar do aroma do café recém torrado, das delícias de um prato de restaurante e a cerveja gelada. Boa parte da interação entre personagens acontece durante essas refeições.

Antes de sair do galpão em direção ao refeitório, Edgar Wilson verifica mais uma vez o funcionamento das engrenagens ao lançar um cachorro morto dentro do moedor, que permanece continuamente em movimento. [...] Edgar seca as mãos contra os bolsos do macacão. Apanha uma bandeja com um prato, talheres e um copo descartável e entra na fila do refeitório seguido por homens famintos e barulhentos. (MAIA, 2018, p. 10–11).

No excerto supracitado, verifica-se um texto direto e objetivo, limitando-se à narração das ações. Como efeito, essa construção transfere ao leitor o amortecimento vivido pelas personagens. Todavia, a sobreposição de imagens, com referências que interpelam os sentidos humanos, como a fome, os cheiros e os sons do ambiente, imprimem uma lógica de contradição: de um lado, a vida normal de um trabalhador que encerra uma tarefa antes da pausa para o almoço; de outro, o lidar com os restos mortais como quem manipula um produto qualquer. Na visão de Iser (1979), o texto literário, embora busque erradicar diferenças em um processo de identificação com o

leitor, também trabalha para preservá-las. Gera-se, desse modo, o estranhamento, que levará o leitor a jogar com a sua visão de mundo para transpor os hiatos característicos da arte literária. Assim, a questão que emerge nessa lacuna do texto reforça outra pergunta: que tipo de sujeito conseguiria alimentar-se normalmente depois do *espetáculo* de um moedor triturando animais mortos?

A personagem Tomás diz que não gosta de moer *depois* do almoço, pois sente enjoos. Já Edgar Wilson nada refere nesse sentido. O não-dito, aqui, é um elemento de interpretação dessa personagem, que, no entanto, não atinge toda a sua potencialidade em um olhar restrito a *Enterre seus mortos*. O silêncio de Edgar Wilson é mais ruidoso em uma leitura ampliada dessa personagem no decorrer do projeto literário de Ana Paula Maia. Em outras palavras, trata-se de uma lacuna que pode ser transposta na medida em que se conhece a história pregressa de Edgar Wilson: um sujeito brutalizado ao longo da vida. Se o leitor tiver ciência das profissões que já exercera, perceberá que as sinestésias do moedor de ossos jamais causariam náuseas em Edgar Wilson.

Nesse ponto, observa-se também como os processos de *aisthesis* e *katharsis* operam (JAUSS, 1979). No primeiro caso, o prazer estético é obtido pelo estranhamento e não há necessidade de conhecer a trajetória de Edgar Wilson para o leitor se questionar como as personagens conseguem se alimentar naquelas condições. Da mesma forma, pode-se dispensar uma revisão teórica sobre o conceito de alteridade para reconhecer que há peculiaridades no universo cultural dessas personagens que causam estranheza a um leitor que desconhece a realidade de sujeitos como Edgar Wilson. A *katharsis*, por seu turno, pode ser observada a partir do momento em que se olha para a jornada de Edgar Wilson, o que deflagra reflexões acerca de um contexto social responsável por entorpecer uma parcela da população que se pauta na ideia de que “todo trabalho é digno” para abstrair as indignidades do trabalho dos outros (SOUZA, 2009). Nesse sentido, observa-se o questionamento de Souza (2009, p. 241): “Mas por que será que nem todas as pessoas conseguem trilhar um caminho bem-aventurado em nossa sociedade competitiva, apesar de todas precisarem enfrentar tal desafio?”. Conforme o autor, cada sociedade tem certos entendimentos sobre o que esperar de seus membros, mas o acesso às ocupações *qualificadas* é desigual. Nesse sentido, complementa:

E se uma família se encontra sempre na “zona de rebaixamento”, não parece nada fácil, apenas com o incentivo comum a todos (ir à escola, não mexer em nada de ninguém, ter um trabalho digno etc.) romper a sutil, porém sólida, barreira do fracasso, ou seja, identificar a bifurcação que logo no início da vida, quando adquirimos os aprendizados mais marcantes de nosso corpo, define em grande parte os caminhos do sucesso e do fracasso. (SOUZA, 2009, p. 250).

Desse modo, percorrer as representações da violência no entorno de Edgar Wilson no plano intertextual de *Enterre seus mortos* é um exercício de compreensão do exposto por Souza (2009). Em *A Guerra dos Bastardos*, o narrador escrutina a infância desse sujeito e percebe-se que desde sempre vivera na “zona de rebaixamento” e, assim, a sua conformação identitária é balizada por assujeitamentos sistêmicos. E esta é uma das respostas possíveis às perguntas do texto: Edgar Wilson transita serenamente entre o moedor e o refeitório, entre a podridão fétida de cadáveres e o aroma do café, poque nunca conhecera outro modo de viver e, por isso, para ele, é natural. E é por isso também que ele não verbaliza a Tomás, ou ao leitor, como se sente – na verdade, não sente. Recorrendo à teoria de Jauss (1994), as cenas narradas não se prestam a uma contemplação ingênua – inclusive porque não se pode dizer que há ingenuidades numa narração que confronta os sentidos do leitor com tamanha brutalidade, em suas construções curtas, diretas e sem pruridos quanto às minúcias abjetas. Assim, o texto demarca um horizonte de expectativas – o de leitores que jamais transitariam com a serenidade de Edgar Wilson em seus ambientes – para depois contrariá-lo, conduzindo a uma revisão do próprio universo.

A estabilidade da rotina das personagens é quebrada quando Edgar encontra uma mulher morta, enforcada. Espanta os abutres que já lhe comiam os olhos e convoca o colega para encomendar-lhe o corpo. Chamam, então, a polícia, que nada pode fazer. Viaturas estragadas, excesso de mortos e escassez de recursos para recolher as carnes humanas são os motivos para que a comunidade simplesmente conviva com os defuntos deixados para apodrecer a céu aberto. Nesse ponto, o texto promove outro estranhamento e potencializa a rejeição de que fala Jauss (1979) – afinal, pode ser difícil aceitar um mundo fictício que, ver-se-á, representa de forma hiperbólica (BARBERENA, 2016) violências subjetivas e visíveis que causam medo (ŽIŽEK, 2014). Com base em Agamben (2009), interpreta-se que, ao lançar luzes sobre uma realidade que afronta o leitor, o texto leva ao reconhecimento das sombras que acompanham Edgar Wilson. Ao olhar para os ambientes das demais obras da

autora em que essa personagem está presente, corrobora-se o entendimento de Cury (2017) acerca da estética contemporânea, cujos cenários de precariedade representam a violência de um mundo globalizado que relega sujeitos à miséria ou aos espaços vazios esquecidos pelo Estado de que fala Bauman (1999).

Na sequência, o narrador conta que a dupla não deveria recolher esse cadáver, pois só podiam levar animais. Porém, Edgar Wilson se acha responsável pelos corpos que encontra e, nisso, não faz distinção entre bichos e gente. Como visto na revisão de Iser (1979), um dos estratagemas do jogo do texto é colocar diante do receptor valores conflitantes – ao que chama de *Agon*. Assim, a interpretação entra em cena na medida em que o leitor precisa decidir, dentre as normas divergentes, com as quais concorda. Nessa cena, a decisão de recolher o corpo da morta é fundamental para levar a trama adiante, mas a ação é precedida de uma escolha entre as alternativas da personagem diante do cadáver da mulher: restringir-se ao que é pago para fazer ou ser fiel ao que entende ser sua responsabilidade. Junto com Edgar Wilson, o receptor precisa pensar no que ele próprio faria diante de algo semelhante. A desfamiliarização ou a imprevisibilidade, estratégia que Iser (1979) chama de *Alea*, pode ser observada no confronto entre o que seria praxe, isto é, chamar a polícia, e o que Edgar Wilson faz: levar a defunta para um velho congelador do depósito do seu local de trabalho, frustrando as expectativas do leitor.

Edgar Wilson e Tomás desafiam a burocracia, encontram convivência e resignação numa espécie de melhor alternativa diante da impossibilidade de dar o destino digno à enforcada. No excerto a seguir, a cena versa sobre o momento em que um policial, chamado por Edgar Wilson, vai até o local em que a personagem acomodara o corpo:

Mais de vinte e quatro horas se passaram desde que tinha encontrado a mulher enforcada. [...]

Por sua vez, sargento Americo estica o pescoço e se inclina.

– Se eu deixasse ela lá na mata, os abutres iam comer tudo.

Sargento Americo olha com muita atenção para o rosto da mulher e para a corda em seu pescoço.

– Cortei a corda, coloquei ela na minha caçamba e deixei aqui.

– Fez bem. E ainda manteve a arma do crime. Muito bem.

– Se precisar de ajuda pra remover o corpo, eu posso...

Sargento Americo interrompe Edgar Wilson.

– Vamos manter ela aqui. Não há IML nesta região. O mais próximo fica a uns quarenta quilômetros. Sem contar que o rabeção está parado há semanas esperando uma peça de reposição que ainda não sabemos quando vai chegar. O jeito é deixar o corpo no freezer por mais alguns dias. (MAIA, 2018, p. 50–51).

Surge, então, o segundo corpo humano, que ambos também acomodam no *freezer* no aguardo de uma solução. Os veículos da polícia seguem estragados e os agentes da lei nada podem fazer. São tempos difíceis, informa o narrador. Aqui, observa-se que a violência não atinge somente os vivos. A ineficiência do Estado nesse universo ficcional vitima sujeitos que, *a priori*, não podem mais sofrer qualquer violência.

Trata-se de uma negação a algo que está na base do conceito antropológico de cultura. Quando as pessoas morrem, os rituais fúnebres, o respeito ao corpo e o sepultamento em um solo sagrado permitem que os descendentes cultivem sua memória (SOUZA; SOUZA, 2019). De ordem simbólica, trata-se de uma violência estrutural, naturalizada na narrativa e que provoca reflexões. O texto, no entanto, não propõe essas ponderações diretamente e o leitor precisa preencher essas lacunas com a própria interpretação (ISER, 1979; RICOEUR, 1976). Ademais, o modo como o texto joga com as possibilidades de interpretação pode ser evidenciado recorrendo-se a outras obras de Ana Paula Maia. Em *Carvão Animal*, por exemplo, os homens que lidam com o fogo têm uma grande preocupação com os dentes, que possibilitam a identificação de corpos carbonizados. A ordem dessa preocupação está relacionada com a preservação da identidade, a particularização desses sujeitos em um mundo que moi suas dignidades em vida e em morte. No que tange à estética contemporânea, nota-se aqui um exemplo do que Cury (2017) chama de tematização dos dejetos humanos – os falecidos são *apenas* rejeitos sociais.

Essa percepção é endossada em trecho da trama no qual o necrotério improvisado estraga e os corpos começam a exalar maus odores. Edgar Wilson é chamado para resolver o problema – ou os humanos acabariam no mesmo triturador dos bichos. Serenamente, ele conversa com Tomás sobre o que poderiam fazer. Edgar Wilson reforça: “– Se você encontra um morto você também se torna responsável por ele”. Mas Tomás argumenta que são pagos para recolher animais, não pessoas, e completa: “[...] não podemos simplesmente colocar elas no portamalas do carro e sair por aí procurando um necrotério. Podemos ser presos por isso” (MAIA, 2018, p. 75). Vale observar que, aqui, novamente o texto coloca o leitor diante de valores divergentes e tensiona noções de ética. A lacuna emerge de réplica limitada de Edgar Wilson a Tomás: “– o que sugere?”, uma pergunta que é transferida ao receptor. A resposta está nas entrelinhas: o poder público não se responsabilizará

pelos corpos, que estão apodrecendo no *freezer* estragado e mais ninguém se importa com o destino dos mortos.

Chama atenção o aspecto moral implicado no devir de Tomás, que se apresenta como uma cisão na sua identidade católica. O nome da personagem remete a São Tomás de Aquino, para quem a prudência é um ato moral, pois “[...] com ela se alcança a lucidez, a retidão e a firmeza das decisões que o homem é levado a tomar, na condução de sua vida. A prudência é algo que diz respeito à razão, em sua função prática, aplicando à ação singular os princípios morais” (MARTINES, 2019, p. 260). Assim, o jogo entre o nome da personagem e o do padre expoente do catolicismo pode significar, a partir da excomunhão de Tomás, o rompimento entre a moral pregada por Aquino e a moral (não) praticada pela personagem de Ana Paula Maia. Em outras palavras, a excomunhão representada no padre fictício pode estar representando a excomunhão de valores morais do catolicismo, entre eles o de não matar, no seio da cultura brasileira contemporânea.

Na sequência da narrativa, Espartacus, o dono do restaurante em que ambos discutiam as possibilidades de ação entra em cena e acompanha a conversa. Essa personagem reforça o estranhamento do receptor ao questionar o protagonista sobre o que dissera a polícia. A isso, Edgar Wilson responde:

— Eles não podem fazer nada. Simplesmente esses defuntos não têm ninguém.

Edgar Wilson volta a saborear seu jantar e sorve o agrião entre os lábios. Acena para o garçom lhe trazer mais um caneco de cerveja. Tomás indica que também quer um. O movimento do restaurante se intensifica no início da noite e mais um ajudante chega para servir os clientes. Os três homens permanecem em silêncio por alguns instantes e parecem querer ouvir a música que começou a tocar no jukebox. Espartacus deixa o semblante cair e mira um ponto da mesa.

— Que miséria. Que miséria de vida morrer e não ter ninguém que te faça uma cova — lamenta Espartacus. Ele olha o restaurante, seu empreendimento bem-sucedido e alguns rostos que considera amigos. Inspira profundamente enchendo o peito de ar e o solta com força. — Não gosto de pensar na morte, mas eu penso. Só espero mesmo que alguém me enterre e faça uma lápide com o meu nome. É tudo o que vai me restar, não é mesmo? Minha lápide. (MAIA, 2018, p. 75 – 76).

Ao contrário dos defuntos desconhecidos, Espartacus está em uma posição social diferente, o que fica evidenciado quando o narrador diz que o mesmo tem um empreendimento bem-sucedido e amigos. A personagem pode até pertencer à ralé, para usar os termos de Souza (2009), mas o seu empenho, representado no

património que construía, o torna distinto dos insepultos. Confronta-se, à guisa de discussão, o excerto anterior com as ideias de Souza (2009), a seguir:

O que assegura, portanto, a “justiça” e a legitimidade do privilégio moderno é o fato de que ele seja percebido como conquista e esforço individual. Nesse sentido, podemos falar que a ideologia principal do mundo moderno é a “meritocracia”, ou seja, a ilusão, ainda que seja uma ilusão bem fundamentada na propaganda e na indústria cultural, de que os privilégios modernos são “justos”. Sua justiça reside no fato de que “é do interesse de todos” que existam “recompensas” para indivíduos de alto desempenho em funções importantes para a reprodução da sociedade. O “privilégio” individual é legitimado na sociedade moderna e democrática, fundamentada na pressuposição de igualdade e liberdade dos indivíduos, apenas e enquanto exista essa pressuposição. (p. 43).

A recompensa, para o dono do restaurante, é olhar para a sua vida e ter expectativas com relação à preservação da sua memória em morte. Trata-se de um privilégio, pode-se ler nas lacunas do texto, que aqueles dois mortos não têm. Ao verbalizar que considera a vida desses anônimos uma miséria, leva o receptor a ponderar sobre essas representações da barbárie.

Após a conversa no restaurante, Edgar Wilson acomoda, então, as carnes já podres dos defuntos no próprio carro e, na companhia de Tomás, viaja até a cidade mais próxima onde poderia deixar os defuntos no Instituto Médico Legal. Na viagem, mais mortes na estrada. Um acidente vitimara um motociclista e uma criança cuja mãe desesperava-se. Edgar Wilson tenta auxiliá-la, puxando-a para fora do carro, mas ela se nega a sair primeiro do que a filha e a criança não poderia ser removida facilmente das ferragens. Já Tomás atende o motociclista moribundo. Sem grandes comoções, assistem à explosão do veículo e o desespero da mulher que Edgar Wilson conseguira arrastar para fora do carro. Edgar Wilson, diz o narrador, já de volta ao próprio veículo, suspira e ambos seguem a viagem. No percurso, surge um caroneiro, um policial que acabava o seu turno e não fora até o local do acidente. Essas mortes não lhe diziam respeito e precisava voltar para o quartel. No curso da narrativa, dá-se a revelação: a menina morta era filha do policial que, então, desespera-se. Mas ele fica para trás com sua dor e um breve consolo de Tomás, homem que estava acostumado a ser o mensageiro da morte.

Come do lado de fora, sob uma marquise, sentado numa mureta com a pintura desbotada. Ao longe, Tomás segura o homem abalado, que chora copiosamente e abraça-o como uma criança desamparada. A força das pernas desaparece e o homem permanece apoiado inteiramente sobre

Tomás, que suporta, além do próprio peso, todo o resto à sua volta. Edgar pode ouvir os soluços do homem mesmo com o barulho da chuva batendo no telhado, entrecortado apenas pelo som do motor de um caminhão que parte ou chega. Tomás tem esse poder confortador diante da morte, diante das piores notícias, e sabe disso. Não é um homem santo de paróquia, mas um homem de dores, um santo das estradas, disponível para Deus e para os homens, servindo da maneira que melhor sabe: vivendo no encaixo da morte. (MAIA, 2018, p. 88).

Percebe-se como a dor do *Outro* é tratada por ambos e pelo próprio policial rodoviário antes de saber que o acidente vitimara sua única filha. No que tange ao protagonista e seu colega, há certa sensibilidade, a tentativa de dar conforto ao ser humano, vivo, que sofre. Porém, o narrador, ao falar da ação de Edgar Wilson, comer, e a perspectiva do seu olhar para a cena deixa entrever o distanciamento que há entre as personagens. A sensibilidade existe, mas ela é embotada. Nesse sentido, o texto impõe questionamentos sobre sujeitos que não cogitam mudar seus planos para prestar assistência a alguém que precisa. A dupla segue com seus próprios defuntos no porta-malas até ter o carro roubado em uma lacônica parada no *cemitério de infância* de Tomás, onde ele conta como e por que se tornou assassino. Há, aqui, a dor da personagem que lamenta junto com suas memórias. Edgar, como sempre, apenas ouve. Ele pouco fala. Ele age.

“Enterre seus mortos” é o que o protagonista diz aos homens que lhe roubaram o carro quando descobre que são também os assassinos dos defuntos que carregam. “Da próxima vez, enterre seus mortos!” (MAIA, 2018, p. 109) sintetiza a responsabilidade que a personagem imputa aos homicidas, como se o homicídio em si tivesse menor gravidade do que deixar os corpos à mercê dos abutres, algo que lhe inquietava, pois seu maior medo não era morrer, e sim ter seu corpo deixado para trás. Assim, o texto, em suas lacunas, deixa entrever um código de ética próprio àquele universo: matar, tudo bem; deixar insepulto, não.

Poderia ter deixado os corpos de ambos exatamente no local onde os encontrou. Desde que os recolheu, tornou-se responsável por eles. De certa forma isso o faz se sentir menos miserável, porém não mais feliz. Nenhuma pessoa é capaz de se lembrar da hora do seu nascimento, mas o momento da morte, a todos é conhecido. Acostumado a lidar com o fim das coisas, Edgar Wilson não gosta de deixar os homens insepultos. Justiça não haveria para ambos, mas um túmulo e uma pequena lápide talvez conseguisse. (MAIA, 2018, p. 82).

A partir de uma leitura que leva em consideração a totalidade dos universos que Edgar Wilson habita nas obras de Ana Paula Maia, essa interpretação é reforçada. O protagonista jamais deixara os corpos que *fabricara* sob a responsabilidade de outros. Ademais, como visto nos outros textos analisados, investigações de crimes não são levadas a efeito pelo poder público e a justiça para os assassinados só ocorre quando uma personagem, como em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, a promove com as próprias mãos.

Cumprir observar que há um componente religioso na personalidade de Edgar Wilson, que o faz praticar ritos do catolicismo, ainda que à sua maneira – em *A Guerra dos Bastardos*, analisou-se a cena em que Edgar Wilson desmembra o corpo da mulher que recém assassinara enquanto ouve uma missa no rádio. Ao estudar a ritualização da morte na fé católica de Florianópolis na contemporaneidade, Isaia e Tomasi (2014) assinalam que há práticas diferentes em regiões distintas do Brasil. Todavia, observam que em todas as culturas, contemporâneas ou não, há etapas comuns nessa cultura religiosa no que tange à ação dos vivos para com os seus mortos: “[...] extrema-unção, tocar os sinos de morte, velar o corpo durante 24 horas, encomendar o morto na igreja, posteriormente enterrá-lo, avisar a comunidade sobre a morte através do obituário no jornal e entregar a lembrancinha de missa de sétimo dia” (p. 12).

Em *Enterre seus mortos*, a inquietude de Edgar Wilson com relação aos corpos insepultos dialoga também com *Antígona*, de Sófocles (1999)³³. Na tragédia grega, datada de 442 a.C, a protagonista Antígona, visando à lei dos deuses, insurge-se contra ordens do rei Creonte acerca dos restos mortais de seus dois irmãos:

Não conheces o decreto de Creonte sobre os nossos irmãos?
 A um glorifica, a outro cobre de infâmia.
 A Etéocles – dizem – determinou dar, baseado no direito e na lei, sepultura digna de quem desce ao mundo dos mortos.
 Mas quanto ao corpo de Polinice, infaustamente morto, ordenou aos cidadãos, comenta-se, que ninguém o guardasse em cova nem o pranteasse, abandonado sem lágrimas, sem exéquias, doce tesouro de aves que o espreitam famintas. (SÓFOCLES, 1999).

³³ Nesta dissertação, foi consultada a versão e-book Kindle da obra e, portanto, as citações desta subseção não são paginadas. Recurso digital, disponível em: https://www.amazon.com.br/Ant%C3%ADgona-S%C3%B3focles-ebook/dp/B00A3D0III/ref=sr_1_2?__mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&dc_hild=1&keywords=ant%C3%ADgona&qid=1612457127&sr=8-2

Percebe-se o conflito que assola Antígona diante da ideia de deixar o corpo de Polinice insepulto. Nesse sentido, a diferença de tratamento a ambos os cadáveres fica evidenciada na dicotomia entre o direito a uma sepultura digna, concedida a Etéocles, e o aviltante destino do corpo de Polinice. Antígona, em vez de obedecer às ordens de Creonte, segue as leis divinas, mas paga com a sua própria vida. O censurável comportamento do rei tampouco passa despercebido. Tirésias, um adivinho, adverte:

Tirésias: [...] lançaste um dos daqui entre os de lá, ao encerrar, para vilipendiar, uma pessoa viva numa sepultura, enquanto preservas aqui um de lá, propriedade dos deuses infernais, cadáver sem sepultura, ultrajado. O que fizeste não é permitido nem a ti nem aos deuses lá do alto, aos quais tu impuseste um cadáver à força. (SÓFOCLES, 1999).

Nota-se que a fúria dos deuses é desencadeada pelo ultraje a um cadáver, ato tão grave quanto ordenar a morte da protagonista. Como prenuncia o adivinho, cujos conselhos não são seguidos por Creonte, Hemon, filho do rei e noivo de Antígona, não suporta a morte da amada e se suicida. Por sua vez, a rainha, Eurídice, ao ser informada da morte do filho, também atenta contra a própria vida. O desfecho trágico é um castigo ao homem que, julgando-se mais poderoso do que as leis divinas, atenta contra uma peculiaridade da espécie humana: enterrar seus mortos.

Nesse sentido, a intertextualidade de *Enterre seus mortos com Antígona* aponta para as contradições que envolvem Edgar Wilson, sendo esta também uma forma de o texto se abrir para o jogo (ISER, 1979). Por um lado, ele comunga de um sistema cultural que valoriza a ritualização da morte para um processo de luto e para preservação da memória de ancestrais (SOUZA; SOUZA, 2019; ISAIA; TOMASI, 2014). Mas, por outro, está acostumado a contextos culturais que a banalizam e ele próprio é um assassino. É possível considerar que se trata de uma resposta a uma pergunta do texto: por que, para Edgar Wilson, era tão importante dar um destino final aos mortos se não se importava com eles?

Na trama de Ana Paula Maia, após percorrer quilômetros entre cidades vizinhas em busca de um Instituto Médico Legal para deixar os corpos encontrados, ser confundido com um vendedor de restos mortais por funcionários corruptos que comercializam pedaços humanos, Edgar Wilson vê seu plano frustrado. Nenhum dos locais ou qualquer outra instituição pública poderia ajudá-lo. O sistema é falho inclusive no pós-morte, entende-se pelas lacunas do texto. A solução? A própria dupla

fazendo a cerimônia fúnebre dos cadáveres rejeitados e não reclamados por ninguém. O leito do descanso eterno será o fundo do rio da cidade. E o padre excomungado é quem encomenda as almas. É o melhor que podem fazer e o mais digno que os defuntos podem ter. Pode-se considerar a solução como uma espécie de sincretismo: os ritos religiosos são adaptados à realidade precária desses sujeitos.

Edgar Wilson vive da morte, como explica o narrador: “nunca conheceu trabalho que não estivesse ligado à morte. Sempre esteve um passo atrás dela, que invariavelmente encontra todos os homens, de maneiras diferentes” (MAIA, 2018, p. 59). Aqui, o narrador aponta as razões pelas quais ele não se incomoda em revirar uma sala escura repleta de corpos em decomposição para localizar o corpo da prima de uma colega. Todavia, é na dimensão intertextual, na revisão de outras obras de Ana Paula Maia em que Edgar Wilson está presente, que se compreende que nada há de estranho para essa personagem recorrente na cena que se passa a seguir:

A sala não possui iluminação, salvo um resto de luz do poste da rua ao lado que entra por uma pequena janela que é mantida aberta, porém o muro alto restringe a ventilação. Ele prende a respiração e entra na sala. Os corpos estão embalados em lona preta e amontoados desordenadamente. Não são empilhados, mas lançados como sacos de batatas por um funcionário de pé diante da porta. Ninguém ousa dar um passo sala adentro há vários meses. Edgar apalpa os corpos até encontrar a cabeça. Desembrulha o primeiro, mas não é quem procura. São tantos sobrepostos que, ao puxar o segundo, uma avalanche de cadáveres desmorona sobre ele. [...]

Edgar Wilson começa a puxar alguns corpos para tateá-los. Berta, segundo Nete, tinha peitos grandes. Um dos pacotes chama a sua atenção; ele o abre mas não é ela. Joga o corpo para o lado. Escorrega no necrochorume, o líquido que sai de corpos em putrefação. Há algumas poças. Tropeça num dos corpos e na tentativa de se equilibrar afunda o pé esquerdo na barriga de um morto mal embrulhado. Com o pé atolado, preso às costelas do cadáver, ele segura a ânsia de vômito. Tomás enfia a lanterna no bolso e o ajuda a desprender o pé. (MAIA, 2018, p. 118–119).

Ao colocar o receptor na perspectiva sensorial de Edgar Wilson, o texto é capaz de causar repulsa. Esta pesquisadora, por exemplo, precisou interromper a leitura diversas vezes para cessar as náuseas que o excerto provoca. Diferente de uma cinenarrativa, em que é possível fechar os olhos nas cenas mais chocantes, o texto leva à criação de imagens táteis e olfativas, que são agoniantes mesmo para a personagem. Mas Edgar Wilson enfrenta a situação por uma boa intenção: entregar o cadáver à família. E nisso é bem-sucedido.

O absurdo de uma sala repleta de corpos em decomposição não se restringe, no entanto, ao universo ficcional. A verossimilhança, nesse caso, atravessa as

páginas do livro e as representações dessa violência dizem respeito ao horizonte de expectativas da obra em seu tempo. Como aborda Jauss (1979), ao analisar o texto literário em seu contexto de surgimento, compreende-se de que modo as representações aderem e tomam distância de seu tempo, permitindo que se analise o próprio contexto cultural do qual emerge. Embora o texto de Ana Paula Maia provoque estranhamento, ele pode ser compreendido pelo receptor como representativo de uma violência que não está distante da realidade – e neste caso, a cena que parece hiperbólica em uma primeira leitura, confunde-se com narrativas que nada têm de fictícias. Nesse sentido, cita-se reportagem publicada, em maio de 2019 pelo jornalista Rodrigo Lopes, sobre a superlotação de corpos no necrotério de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul.

Por trás das paredes amareladas do prédio de número 1.807 da Avenida Ipiranga, em edificação anexa ao complexo do Palácio da Polícia, o cenário é de filme de terror. Com vagas para acondicionar 54 corpos de vítimas de violência ou de pessoas cuja causa da morte é desconhecida, a câmara fria, local onde ficam corpos à espera de identificação ou reconhecimento por parte de familiares, abriga número de cadáveres superior a sua capacidade. Nesta sexta-feira (31), são 76 – na segunda-feira (27), o acúmulo era de 79 corpos. Como não há lugar suficiente no interior das gavetas, pelo menos 36 cadáveres estão empilhados em macas na antecâmara, espécie de corredor no interior do compartimento. (LOPES, 2019)³⁴.

O cenário desse espaço é semelhante ao descrito em *Enterre seus mortos*. Os profissionais, conta o repórter, chegam a ficar horas no interior do compartimento de acondicionamento de cadáveres para localizar corpos que devem seguir para a necropsia. A temperatura da câmara fria era de 13,7° a 18,6°C, em um dia que fazia 17°C na capital do Rio Grande do Sul, sendo que os protocolos recomendam que a temperatura desse espaço fique entre -2°C e 7°C. Como resultado, a decomposição é acelerada e o mau cheiro pode ser sentido na vizinhança do prédio localizado na Avenida Ipiranga. Além disso, denuncia o texto jornalístico, o necrochorume é despejado em esgoto cloacal comum, ralos entopem com frequência, larvas são observadas no lugar e os líquidos resultantes da decomposição dos corpos atraem roedores. Além do cenário insalubre sob a guarda do poder público, a ineficiência

³⁴ Recurso digital, disponível em:

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/seguranca/noticia/2019/05/superlotacao-de-corpos-deixa-necroterio-de-porto-alegre-insustentavel-cjwccmyqj01pz01qtri1s3q7u.html>. Acesso em: 01 jun. 2019.

estatal gera, ainda, dificuldades para elucidar circunstâncias de homicídios, identificar os mortos, localizar famílias e sepultá-los (LOPES, 2019).

O compartimento refrigerado onde os corpos são aguardados à espera de identificação ou reconhecimento está superlotado. Há 54 gavetas, mas, na sexta-feira, havia 76 cadáveres no local, muitos deles na antecâmara. As gavetas são velhas e apresentam ferrugem, inviabilizando a movimentação. A energia elétrica é instável. O local é escuro e úmido, o que favorece a proliferação de fungos e larvas. A superlotação dificulta a localização de corpos para necropsia. A temperatura era de 13,7°C e 18,6°C na segunda-feira, inadequada para a conservação dos cadáveres. Há uma cama de chorume no piso. Devido ao mau cheiro, funcionários evitam abrir a porta. (LOPES, 2019).

Quanto aos trabalhadores, são como a personagem Edgar Wilson. Segundo consta na referida matéria, uma cozinha serve de espaço para confraternizações dos funcionários, com uma pia cuja água escoava para um balde. O cômodo fica ao lado da sala de necropsia e da câmara fria. Com a superlotação, corpos são acomodados em macas no corredor que dá acesso ao refeitório desses servidores públicos, que atuam sem equipamentos de proteção individual adequado. Ainda, o necrotério do Departamento Médico Legal ocupa o térreo do Palácio da Polícia, onde a chefia da corporação e departamentos como de Homicídios e da Mulher trabalham. O lugar também recebe cidadãos, já que o prédio abriga delegacias de pronto atendimento (LOPES, 2019). Nesse sentido, o texto literário e o jornalístico representam sujeitos que, em certa medida, estão acostumados a conviver com a morte.

Já em 2020, as consequências letais da pandemia de Covid-19 levaram o mundo a assistir, abismado, ao cenário estarrecedor nas ruas do Equador. Com o sistema hospitalar e funerário colapsado em Guayaquil, famílias de vítimas do novo coronavírus passaram a deixar corpos pelas ruas, em um clima que acelerava a putrefação. Em relato ao portal de notícias G1, um engenheiro contou ver urubus rondando os cadáveres, além de sentir o cheiro da fumaça oriunda da cremação. “Os corpos são transportados por caminhões improvisados. “O líquido dos corpos em decomposição vai sendo derramado nas ruas, infectando tudo. O mau cheiro é insuportável.” (MACEDO, 2020)³⁵. Trata-se de um cenário relatado também no Brasil durante a pandemia de gripe espanhola, em 1918 (WESTIN, 2020; SCHWARCZ; STARLING, 2020).

³⁵ Recurso digital, disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/04/16/brasileiro-no-equador-relata-urubus-no-ceu-de-guayaquil-apos-acumulo-de-corpos-de-vitimas-do-coronavirus-pelas-ruas.ghtml>. Acesso em: 05 jul. 2020.

No Brasil, o colapso no sistema funerário de Manaus gerado pela pandemia de 2020 também criou cenas de horror, amplamente noticiadas e, em alguns casos, contestadas por *fake news*. Em abril de 2020, a quantidade de óbitos por Covid-19 gerou escassez de urnas funerárias, espaço em cemitérios e mão de obra para os sepultamentos na capital do Amazonas. As covas passaram a ser coletivas, uma vez que não havia espaço para acondicionar adequadamente os cadáveres à espera de ampliação de cemitérios. Pessoas chegavam a abrir os caixões para se certificar de que estavam mesmo enterrando um familiar, já que notícias davam conta da troca de cadáveres e familiares peregrinando por necrotérios e hospitais para localizar corpos de parentes (VÍDEO..., 2020).

O texto literário *Enterre seus mortos* é, no mínimo, chocante. A violência na narrativa é a norma, a regra, o estado das coisas. Desse modo, a realidade proposta no universo ficcional parece tão surreal que traz até um certo conforto se o leitor acreditar que se trata *apenas* de ficção. Vale lembrar que o livro foi lançado em 2018, portanto, escrito anos antes das matérias supracitadas serem publicadas. No que se refere à relação da obra com a pandemia de Covid-19 e o caos funerário, a própria escritora comentou no seu perfil no *Instagram*: “Quando escrevi ‘*Enterre seus mortos*’ não poderia imaginar que uma obra de ficção faria tanto sentido na vida real. Quem leu sabe do que estou falando...” (MAIA, 2020)³⁶.

Porém, ao buscar similaridades entre essa distopia e o contexto real do qual emerge a narrativa de Maia, pode-se chegar a conclusões terríveis sobre uma marca da cultura brasileira e suas repercussões na literatura contemporânea. Evidentemente, a pandemia de Sars-CoV-2 é uma situação que gerou colapsos ao redor do mundo, e as mortes são provocadas por um vírus. Ou seja, a relação desse cenário com a violência é, *aparentemente*, inapropriada. Todavia, frases como “E daí? Lamento. Quer que eu faça o quê? [...] Sou Messias, mas não faço milagre” e “No dia 8, mandei fazer o decreto, que no dia 9 abre, morra quem morrer”, em relação a vítimas do novo coronavírus, permitem estabelecer as relações entre a cultura, a negação de alteridades, violências simbólicas, sistêmicas e a obra *Enterre seus mortos*.

³⁶ Recurso digital, disponível em: <https://www.instagram.com/p/B-famIEj0VI/>. Acesso em: 05 jul. 2020.

A primeira frase foi dita pelo presidente da República do Brasil ao ser questionado sobre as mortes no País (ALESSI; ROSSI, 2020)³⁷. Ele é contrário às medidas de isolamento social que evitam a propagação do contágio em escala que inviabiliza o atendimento a pacientes que podem ser salvos se houver estrutura hospitalar. A segunda frase é de autoria do prefeito de Itabuna (Bahia), Fernando Gomes (MORRA..., 2020)³⁸. Assim como o chefe do Executivo Federal e cidadãos brasileiros, ignorar a gravidade da crise sanitária é uma postura adotada para criticar o fechamento do comércio, escolas, indústrias e outros setores que movimentam a economia. São sujeitos que representam a nação numa esfera política, mas também cultural, uma vez que escolher entre a vida e a economia numa sociedade de consumo acirra debates no desenrolar da pandemia no Brasil.

Assim, banalizar a morte, ainda que ela não seja oriunda de uma violência subjetiva, é um comportamento apoiado por parcela significativa da nação, sujeitos que entendem ser desnecessários *sacrifícios* econômicos para salvar vidas ou mesmo sepultar os mortos com os ritos que permitem o luto, a preservação da memória e a expressão da espiritualidade. Em *Antígona*, Creonte, o governante déspota, é punido. “Palavras altivas trazem aos altivos castigo atroz. Velhice ensina prudência” (SÓFOCLES, 1999), são as últimas frases da tragédia grega, quando o rei reconhece as decisões erradas que tomou. Mas não é o que acontece em *Enterre seus mortos*, em que os atozes saem impunes – os assassinos, que geram os corpos, e o poder público, que negligencia seus cidadãos na vida e na morte. Como é possível notar, tal negligência transcende a ficção.

Reis (2003) ensina que a verossimilhança é conferida ao texto literário não por representar o que aconteceu, e sim o que poderia ter acontecido. Em *Enterre seus mortos*, observa-se que a verdade interna da ficção é plausivelmente *aplicável* à verdade da vida, ainda que o texto não revele o seu tempo e espaço. Nesse caso, os paralelos entre obra e contexto são traçáveis pela via da interpretação, seja pela estranha coincidência temática no que tange aos insepultos na pandemia, seja pela naturalização da indiferença para com o *outro*. Entende-se que esse texto de Ana

³⁷ Recurso digital, disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-04-29/brasil-supera-china-em-mortos-por-coronavirus-admite-agravamento-da-crise-mas-bolsonaro-diz-e-dai.html>. Acesso em: 05 jul. 2020.

³⁸ Recurso digital, disponível em:

<https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2020/07/02/interna-brasil,868770/morra-quem-morrer-prefeito-de-cidade-na-bahia-sobre-reabrir-comercio.shtml>. Acesso em: 05 jul. 2020.

Paula Maia é representativo da estética contemporânea não apenas pela data de sua publicação. *Enterre seus mortos* representa o obscuro do seu tempo (AGAMBEN, 2009) e a sua capacidade de criação de imagens com poucas palavras adere ao conceito de novo realismo proposto por Schøllhammer (2009).

3.3.2 Tempo e Espaço: o Ambiente Narrativo

A localização da narrativa *Enterre seus mortos* em um espaço físico é imprecisa. A história se passa em uma pequena cidade, que pode ser em qualquer lugar do mapa mundial, e municípios vizinhos. O mesmo pode-se dizer do momento histórico, exceto pelas representações verossímeis e a linguagem da literatura contemporânea, explanadas na subseção anterior. Nesse sentido, percebe-se que a narrativa é ambientada em um tempo e espaço diferente do que foi mapeado pelos estudos de Dalcastagnè (2005), que verificou que a maior parte das ações de narrativas contemporâneas acontecem em grandes centros urbanos.

Já as ações da narrativa, cujo tempo também é impreciso no texto, desenvolvem-se ao longo de alguns dias. Isso porque no início da trama o narrador dá conta da rotina de Edgar Wilson e seus colegas, passando pela descoberta dos corpos e a resolução do problema: o sepultamento. Desse modo, o foco desta subseção recai sobre o espaço, os cenários que ambientam as ações.

A cidade em que Edgar Wilson reside não tem nome. Mas seus habitantes estão acostumados com uma peculiaridade. No lugar, todos aprenderam a conviver com as explosões de dinamite em uma pedreira de calcário. A contextualização das personagens nesse cenário é um elemento importante de significação, uma vez que se trata de uma espécie de condicionamento a um modo de vida. “Três vezes ao dia a pedreira de calcário é dinamitada: às nove da manhã, ao meio-dia e às três da tarde. Desde que o sino da igreja parou por falta de quem o toque, as horas canônicas são contadas pelas explosões na pedreira [...]” (MAIA, 2018, p. 25).

Chama atenção o uso da palavra canônica e, nesse sentido, o texto cria lacunas que se abrem a interpretações. Em primeiro lugar, o sino traz o simbolismo da espiritualidade – diversas culturas têm o sino como elemento de conexão com o transcendental, estabelecendo uma conexão entre o mundo terreno e o divino (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019). O ambiente de *Enterre seus mortos*, revela o narrador, também tinha uma igreja e seus moradores também eram conectados pelo

badalar dos sinos. Todavia, como se observa no excerto, não há mais um responsável por tocá-lo e o elemento de conexão e o contar das horas é substituído pelo ruído da dinamite. As explosões fazem parte da rotina dos moradores. Nesse trecho da narrativa, Edgar Wilson

olha para o seu relógio de pulso que marca um minuto para as nove horas. Deixa o cachorro morto caído no acostamento e corre para dentro da caminhonete. Fecha a porta e a janela. Olha novamente para o relógio e faz uma contagem regressiva começando em dez. Dois segundos antes de concluir, o tremor faz o veículo chacoalhar levemente. (MAIA, 2018, p. 25).

Assim, o texto cria imagens acústicas que permitem ao leitor imaginar os sons dessa cidade. Não há necessidade de o texto verbalizar que se trata de um ambiente violento para que o receptor, transportando-se para a paisagem sonora desse universo, reflita sobre como é viver em um lugar assim. Desse modo, entende-se que a arquitetura permeável do texto abre espaço para que se tente interpretar que tipo de lugar é esse e por que os cidadãos simplesmente o aceitem. Pode-se fazer um paralelo entre ruídos que ameaçam os moradores dessa cidade e os sons de disparos de arma de fogo nas comunidades dominadas por traficantes rivais, milicianos e policiais.

O narrador segue contando que a caminhonete da personagem é marcada pela “chuva de pedras” oriunda de outras explosões. Os fragmentos também atingem as edificações da cidade, como escolas e casas. Ao ouvir o som da dinamite, os moradores têm dez segundos para se proteger de uma pedrada – assim como sujeitos que convivem com tiroteios em zonas de conflito urbano. “As marcas das explosões estão nas paredes e nos muros furados, em veículos amassados, vitrines partidas, aves e outros animais caídos no chão” (MAIA, 2018, p. 26). Além disso, a mina causa problemas respiratórios nos habitantes dessa cidade. Uma das personagens, Nete, colega de trabalho do protagonista, tosse frequentemente e se queixa dos problemas respiratórios. O rio é sujo e o ambiente como um todo é degradado. Esse é o estado de coisas.

O texto não entrega o porquê de a mina ser necessária nem o porquê de os moradores a aceitam. Limita-se a narrar o *modus operandi* da comunidade. A lacuna que chama para a interpretação é erigida quando o narrador dá a entender que a brutalidade do som da dinamite e as consequentes degradações da paisagem urbana,

saúde animal e humana, bem como o meio ambiente são necessárias e toleradas porque:

Mais da metade da população local trabalha na pedreira, na mina de brita e na fábrica de cimento; tudo é originário da imensa rocha de calcário. Outras pedreiras que ladeiam o vale, após décadas de exploração, ganharam novos contornos. Uma delas, devido às explosões de dinamite para a retirada das pedras, teve o solo perfurado sistematicamente até alcançar o lençol freático, que inundou uma cratera, transformando-a em um lago limpo de cor esverdeada. Em dias quentes, é comum as pessoas irem se banhar no lago, já que o rio é sujo. (MAIA, 2018, p. 26).

Esse hiato é preenchido quando se compreende, num processo que Jauss (1979) chama de *fruição*, uma experiência estética pautada pelo prazer de *desvendar* sentidos do texto, que a mina garante a subsistência da comunidade. A *aisthesis* reside justamente nesse processo de reconhecimento do que o texto diz sem dizer. Já a *katharsis* ocorre quando o receptor passa dessa lacuna a outra, que pode ser representada na seguinte pergunta: que tipo de comunidade, ou nação, permite que o poder econômico sobrepuje o valor irrecuperável de água potável, de ar respirável e de um ecossistema que abriga a vida? Via *mimicry*, entende-se que é o mesmo país que, há mais de 500 anos, recebeu colonizadores que viram, na gente do lugar, incivilizados que não entendiam a riqueza sob seus pés, como visto na análise da Carta de Pero Vaz de Caminha (2019). É um país que se vê como mercado, como diz Souza (2009) e onde o trabalhador, descartável, tem um prazo de validade (QUIJANO, 2005).

O rio, que tem destaque na paisagem urbana da cidade, é poluído. As águas são turvas e “no fundo desse rio há milhares de renunciados, de velhos corpos e velhos espíritos” (MAIA, 2018, p. 24). A imagem criada nesse excerto remete ao Rio das Moscas, de *De Gados e Homens*. Desse modo, transitar no intertexto leva à percepção de que a degradação acompanha Edgar Wilson ao longo do projeto literário de Ana Paula Maia. E isso ocorre justamente porque essa personagem recorrente é oriunda de um contexto social que não apenas aniquila seus sujeitos, mas também aniquila a sua terra e a sua cultura, como se compreende a partir dos estudos de Schwarcz (2019), Ginzburg (1999) e Souza (2009).

O narrador relata um momento em que Edgar Wilson observa uma cerimônia religiosa de batismo no rio e as reflexões da personagem: “Pensa em como alguém pode se tornar melhor ao afundar nesse rio imundo, vasto e poluído, alimentado por

dejetos orgânicos e pelo esgoto, que encobre nas profundezas o horror dos mortos insepultos” (MAIA, 2018, p. 24). Nesse sentido, o próprio questionamento da personagem é imposto ao leitor. O narrador exime-se de entregar uma resposta objetiva, exigindo que o receptor complete os sentidos, em suas múltiplas possibilidades (ISER, 1979).

Chamado para recolher um animal morto, Edgar Wilson se aproxima do endereço. Fora enganado, pois a família que o esperava precisava, na verdade, de socorro para a filha doente e acionar os recolhedores de animais mortos era o último recurso, já que não havia ambulâncias disponíveis. Há, aqui, a representação do desamparo dessa população, que se relaciona com o desamparo observado na análise de Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos – nessa narrativa, as personagens não sabiam qual o número de emergência brasileiro e chegam a considerar que o serviço não existe no lugar onde moram.

Novamente, percebe-se a degradação da paisagem nas breves descrições dos cenários:

Edgar observa a pequena igreja de alvenaria em formato retangular com cobertura de telhas de amianto. O portão de ferro estreito e enferrujado está aberto. [...] entra na pequena igreja com uma cruz pintada na parede do fundo e um púlpito de madeira já bastante desgastado. (MAIA, 2018, p. 28).

No decorrer da narrativa, quando Edgar Wilson encontra o corpo de uma mulher enforcada, a obra contextualiza a personagem em sua cena, o que sugere não apenas o estado de espírito da mesma, mas também insere o receptor nesse contexto. O prenúncio do acontecimento que, na trama, se sobressai no cotidiano do protagonista é feito quando Edgar Wilson avista “[...] uma revoada de abutres alguns metros adiante”. A ave de rapina, que se alimenta de carne em decomposição, simboliza a morte. Desse modo, tanto a personagem, que “[...] Imagina que deve haver material para recolher”, quanto o leitor são preparados para o que vem a seguir (MAIA, 2018, p. 37).

O narrador de *Enterre seus mortos* ambienta o leitor na atmosfera que envolve a cena e, para isso, cria imagens nas quais é possível observar uma ruptura entre o local e a ação. A linguagem é trabalhada de modo duplo, na medida em que mescla símbolos contraditórios. De um lado, a normalidade do dia, representada no vento que

sacode as árvores. De outro, a brutalidade da morte violenta de uma mulher que Edgar Wilson descobre pendurada em uma corda.

Não há animal morto no chão ou entrelaçado nas grossas raízes das árvores saltadas sobre a terra. Edgar Wilson olha para o que está diante dele, a vinte metros de distância. Detém os passos antes de seguir em frente, olha para os lados e aguça os ouvidos no intuito de captar algum ruído ou sussurro. Só ele está ali, um passo atrás da morte. As folhas das árvores se movem com o vento, assim como as nuvens que cobrem boa parte do céu e impedem o Sol de brilhar com maior intensidade. Caminha com cuidado, desviando-se das raízes salientes, e olha mais uma vez para a frente quando um risco de luz ilumina o rosto da mulher enforcada que balança suavemente pendurada numa árvore. (MAIA, 2018, p. 38).

Assim, nota-se que, descrevendo que o corpo “balança suavemente” e que “a face é iluminada por um raio de sol”, o narrador traz uma sensação de tranquilidade, num quê lírico e bucólico. Vale notar que a cena é perfeitamente integrada, embora seja paradoxal, à paisagem de um céu cinzento, de nuvens que impedem o sol (grafado em caixa alta no texto) de trazer luz ao contexto de Edgar Wilson.

O céu de *Enterre seus mortos* é cinzento por causa da mina de calcário: “As águas turvas de cor barrenta se fundem em um céu cinzento” (MAIA, 2018, p. 23). A cidade é envolvida em um tom obscuro, como se observa com bastante frequência na narrativa: “Quando o sol começa a se pôr, deixando um filete estriado de cor alaranjada no céu cinzento, Edgar Wilson finaliza seu trabalho” (MAIA, 2018, p. 34). Essa ausência de cor surge em diversos elementos da trama. Está no olhar da personagem: “Edgar raramente se aflige com algo. Mantém seu olhar cinzento como o céu de julho e as mãos firmes ao volante (MAIA, 2018, p. 30). Ainda, surge entrelaçada com os próprios pensamentos de Edgar Wilson: “Em silêncio, apenas o som da própria respiração lhe dita a contagem dos segundos, enquanto observa o outro lado do precipício, para onde a ponte levaria, e seus pensamentos permanecem acobertados por um rígido céu cinzento” (MAIA, 2018, p. 73).

O padrão cromático dos cenários e objetos de *Enterre seus mortos* é branco, cinza e vermelho. Esses tons aparecem com intensidade muito maior do que amarelo, verde ou rosa, por exemplo. Nesse sentido, o texto cria imagens visuais que imprimem o tom de tristeza e melancolia à trama no que se refere ao cinza. O vermelho, que remete ao sangue, é também uma cor que simboliza a força da vida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019). A pureza do branco está nas roupas dos que participam de rituais de batismo no rio poluído da cidade: “À beira do rio há uma pequena fila de

homens e mulheres que aguardam a vez para serem batizados por imersão nas águas. Todos usam vestidos brancos, inclusive o pastor que os mergulha” (MAIA, 2018, p. 24). A imagem do branco pode ser entendida também como um ideal inalcançável, como se observa: “Olha ao longe, toda a extensão está coberta de pelo branco, como se tivesse nevado. Edgar Wilson nunca viu a neve, mas gostaria muito. Isso é o mais perto de que já chegou” (MAIA, 2018, p. 129).

A neve é uma constante nas obras de Ana Paula Maia, sendo referida em quase todas as narrativas analisadas nesta dissertação – a exceção é o conto *O Fosso*. Em uma leitura estrita a *Enterre seus mortos*, o receptor pode transpor essa lacuna sem *preenchê-la completamente* de sentidos. Pode-se interpretar que as condições sócio-econômicas da personagem não lhe permitem viajar e isso, de certa forma, é uma potencialidade significativa no entorno de uma personagem da ralé (SOUZA, 2009) e de sujeitos que assistem, a partir de sua miséria, a um processo de globalização que permite que apenas alguns desfrutem das mais deslumbrantes paisagens do mundo (BAUMAN, 1999). Dessa maneira, a referência a ela em *Enterre seus mortos*, apesar de pouco expressiva, haja vista que é citada apenas uma vez, assume potencialidades significativas em um contexto mais amplo da existência dessa personagem.

Em quatro textos analisados, *A Guerra dos Bastardos*, *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, *Carvão Animal* e *De Gados e Homens*, a neve é uma espécie de ideal a ser alcançado, que, no entanto, nunca se completa plenamente. O alvo-avura é maculado pelo sangue em *A Guerra dos Bastardos* e pelas cinzas dos mortos em *Carvão Animal*. Nesse sentido, o texto de *Enterre seus mortos* não é, necessariamente, incoerente com a trajetória de Edgar Wilson ao referir que este jamais conhecera a neve. É verdade que, em obras publicadas antes de *Enterre seus mortos*, ele sai de seu lugar rumo à neve – em *A Guerra dos Bastardos*, no último capítulo, o narrador versa sobre as pegadas ensanguentadas de Edgar Wilson sobre a neve; em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, o narrador conta que a personagem irá para o sul até encontrar algum lugar com neve. Seria um mero erro de continuidade, um descuido da escritora ou uma não correspondência cronológica entre a vida de Edgar Wilson e as publicações de suas histórias? Acredita-se que não. Interpreta-se que o que Edgar Wilson de *Enterre seus mortos* jamais conhecera não é o fenômeno climático, mas sim o seu significado.

A base da neve é a água, cujo simbolismo aponta para “[...] três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 15). Como visto, os rios que Edgar Wilson conhece são mortos e incapazes de purificar – em *De Gados e Homens*, o narrador conta que o sangue que corre junto às águas do Rio das Moscas faz com que as rosas sejam mais vermelhas, suas profundezas são insondáveis e abrigam os inumados. Em *Enterre seus mortos*, a perspectiva de Edgar Wilson que assiste aos ritos religiosos faz questionar como essa água pode purificar. Já o branco, dizem Chevalier e Gheerbrant (2019), simboliza uma ausência que “[...] coloca-se às vezes no início e, outras vezes, no término da vida diurna e do mundo manifesto, o que lhe confere um valor ideal, assintótico” (p. 141). Edgar Wilson não alcança a neve porque, entende-se, nada no seu entorno e na sua alma leva à transcendência e à remissão.

O jogo do texto (ISER, 1979) se estabelece nesse aspecto na medida em que a tônica ambiental é criada por imagens que emergem do verbal, em uma linguagem crua, violenta e veloz, que, como refere Silveira (2011), aproximam o texto literário de roteiros cinematográficos. Desse modo, os sentidos são construídos sem que o texto precise descrever as sensações dos sons, das cores, dos odores e do tátil. Nesse sentido, o texto apela para as vivências do leitor, como se observa:

A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo de presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo. (BOSI, 2000b, p. 19).

Ainda, é possível interpretar a recorrência à imagem da neve sempre distante das personagens de Ana Paula Maia sob o viés da tese determinista de *O Cortiço*. No romance naturalista de Aluísio de Azevedo, a ambientação climática do Brasil tropical está ligada às condicionantes do caráter das personagens, sendo que o calor é constantemente referido. Desse modo, retomando as análises da subseção 2.4.1, o narrador de Azevedo (2001) coloca o leitor diante da ideia de inferioridade da civilização brasileira frente ao ideal eurocêntrico (ORTIZ, 2006), onde há neve.

Como visto, Ana Paula Maia flerta com o conceito de que o ambiente influencia na personalidade dos sujeitos, o que conduz a uma relação com *O Cortiço*, em que violência e precariedade dos espaços se entrelaçam na formação de um corpo

nacional emergente no cenário urbano do início do século XX. Todavia, em tese na qual busca reconhecer os traços do naturalismo na prosa contemporânea, Carvalho (2018), após transcrever trecho retirado de *Carvão Animal*, adverte:

Na apresentação de *Carvão Animal*, ela completa que aquela é “uma saga que teve por fundamento expor como o caráter do ser humano pode ser moldado pelo trabalho que executa, como o meio intervém na construção das identidades e como essas identidades modificam o meio” (MAIA, 2011, 7). Talvez não devamos levar tão a sério essas advertências. Não estamos mais no universo de Aluísio de Azevedo ou de Émile Zola. O método de Ana Paula Maia é outro. Em vez de criar ambientes experimentais em que homens ajam como bactérias em cultura, ela une elementos em quadros heterogêneos que atijam o imaginário do leitor. (p. 158).

O estudo de Pietrani (2011), ainda que sua análise não verse especificamente sobre *Enterre seus mortos*, auxilia na visão sobre esse suposto traço naturalista no texto de Ana Paula Maia. Baseando-se em postulados de Antonio Candido, a pesquisadora refere que as obras da autora contemporânea trazem o ar de naturalidade dos homens-besta diante de ações e cenários brutais, mostrando uma realidade que é pouco provável ser a realidade do leitor – e daí os choques, os conflitos e as perguntas que se impõem ao receptor, fazendo-o expandir o seu horizonte de expectativas (JAUSS, 1994). Todavia,

A observação do mundo, a importância atribuída ao ambiente – ainda que não se possa defini-lo geograficamente na obra de Ana Paula –, a descrição minuciosa das cenas, a lentidão narrativa e o uso realista dos diálogos são, de fato, denotadores do tom naturalista. Há, no entanto, um caminho curioso a ser percorrido nas linhas dessas duas novelas, em especial quando observamos o contraste vigoroso entre o esforço de objetividade e imparcialidade que o narrador parece fazer e a ânsia de subjetividade desse mesmo narrador, não tão outro assim de seu próprio texto, não tão imparcial assim quanto parece querer ser, se se pressupõe questionável a caracterização de naturalista que a própria autora atribui à obra. (PIETRANI, 2011, p. 118).

Silveira (2011), que também investigou os traços naturalistas na obra de Ana Paula Maia, refere:

Como releitura da tradição da escola Naturalista, Ana Paula Maia cria, nas novelas que compõem sua obra, personagens pouco instruídos que realizam “toda a imundície de trabalho que nenhum de nós quer fazer”. A sujeira naturalista não está nos atos dos homens descritos pela escritora, mas nos trabalhos dos quais sobrevivem, extremamente necessários para o bom funcionamento do mundo onde vivemos. (p. 189).

Completando esse entendimento, Carvalho (2018, p. 159) acrescenta: “É um naturalismo, a rigor, sem ambiente, uma inversão no código básico da escola”. Trata-se de uma análise convergente com as observações de Schøllhammer (2009) e Pellegrini (2017) acerca da contaminação dos meios na prosa contemporânea, cujo efeito é colocar o leitor diante de imagens, apelando para os seus sentidos. Assim, verifica-se o que Jauss (1994) afirma sobre as escolas literárias e a historicidade do texto. Um período literário pode abarcar estéticas que coexistem e o texto traz consigo o legado dos cânones, mas é na desautomatização dos clássicos que as novas formas se (re)constroem. Nesse sentido, se o texto de Ana Paula Maia é condizente com alguns traços do Naturalismo, ou mesmo se leva receptores a buscarem paralelos com *O Cortiço*, ele também corresponde ao que Schøllhammer (2009) observa sobre o Novo Realismo (estilo de época próximo ao Naturalismo): a linguagem não volta à verossimilhança descritiva e seu *élan* é a descontinuidade formal de que fala Ginzburg (1999).

Assim, a sobreposição de imagens, táteis, olfativas, visuais e sonoras, aprofunda lacunas do texto. Esse é o caso do clima de *Enterre seus mortos*, que acompanha a frieza da alma das personagens, em alguns contrastes com o calor, de importância capital nas demais narrativas analisadas de Ana Paula Maia. O abafamento tropical de *Enterre seus mortos* está nas estradas: “O sol, mesmo entre nuvens, deixa enfadados as aves e os répteis, que evitam cruzar a estrada quente” (MAIA, 2018, p. 13); e é repudiado pelo protagonista “– Espero que não faça um dia quente – diz Edgar Wilson, olhando para o alto” (MAIA, 2018, p. 78).

Por seu turno, o frio, que aparece com maior intensidade em *Enterre seus mortos* com relação aos demais textos da autora analisados, é verificado no seguinte excerto: “Tomás respira fundo e abre uma fresta da janela. O vento frio bate em seu ouvido provocando um zumbido ininterrupto” (MAIA, 2018, p. 78). Ainda, trata-se de uma condição climática que permite a empreitada da dupla: “– Ao menos com esse dia frio os corpos no porta-malas vão aguentar um pouco mais – comenta Tomás” (MAIA, 2018, p. 94). Além disso, o protagonista deixara os cadáveres no *freezer*. Percebe-se que o frio da morte é uma sensação tátil constante na narrativa. Ademais, o gélido do ambiente não incomoda Edgar Wilson, como revela o narrador: “Ainda faz frio e mesmo com as roupas molhadas Edgar Wilson parece não se importar” (MAIA, 2018, p. 123).

Outra constância na paisagem desse local são os abutres. Eles prenunciam as cenas em que Edgar Wilson e Tomás encontram os cadáveres: “Tomás olha para o alto e observa a revoada de abutres” (MAIA, 2018, p. 42), mas estão por toda parte na narrativa. As aves são citadas 28 vezes na trama, em trechos como “A chuva de pedras surge segundos depois e atinge alguns abutres que devoram a mulher enforcada [...] Olha para o céu e uma nova revoada de abutres se aproxima. Sabe que não conseguirá mantê-los afastados” (MAIA, 2018, p. 44). Os abutres também são vítimas do ambiente hostil, como se observa: “Edgar retorna ao local onde a mulher estava e apanha os abutres mortos caídos no chão. Joga-os na caçamba” (MAIA, 2018, p. 46).

A presença das aves de rapina integra o ambiente de morte, mas elas não causam repulsa em Edgar Wilson, como pode ser visto a seguir, em excerto no qual o narrador revela os pensamentos da personagem:

É bonito o voo dos abutres. Alguns possuem envergadura maior que a dos demais; arremetem ora em zigue-zague, ora em linha reta, sem colidir. No chão, as sombras das suas asas em movimento acobertam esse trecho da mata, uma clareira de diâmetro médio. (MAIA, 2018, p. 63).

A relação entre o protagonista, os abutres e o contexto narrativo é estreita e as aves são aliadas de um sujeito que vive da morte, são colegas e parceiros eficientes. Em trecho no qual a personagem localiza um dos corpos humanos que recolhe, o narrador de *Enterre seus mortos* traça um paralelo entre Edgar Wilson e os pássaros:

Assim como a podridão os atrai, os que se alimentam dela atraem Edgar. Tanto as aves carniceiras quanto ele se valem dos próprios sentidos para encontrar os mortos, e ambas as espécies sobrevivem desses restos não reclamados. (MAIA, 2018, p. 71).

Ele se animaliza ao se igualar aos abutres. Edgar Wilson e as aves vivem do resto. Interessante notar que uma análise que contemple a animalização do homem no projeto literário de Ana Paula Maia leva à interpretação de que Edgar Wilson está no mesmo paralelo que abutres, cães de rinha e predadores – além de matar pessoas, essa personagem recorrente é um caçador. Mas ele se identifica com os ruminantes em *De Gados e Homens* e, por isso, deixa de matá-los. Edgar Wilson também animaliza suas presas em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, *A Guerra dos*

Bastardos e em De Gados e Homens, ora atirando corpos aos porcos, ora misturando sangue e restos mortais de espécies distintas.

Em *Enterre seus mortos*, é pelo som das aves que a personagem sabe onde encontrar a próxima tarefa de trabalho: “O grasnado de alguns abutres chama a sua atenção. Olha para o céu e imagina a direção que deve seguir” (MAIA, 2018, p. 126). A presença constante dessas aves na narrativa ajuda a compor o tom do ambiente: elas estão nesse cenário porque têm alimento farto, uma vez que a morte está em todo lugar. Além disso, já no final da obra, o narrador as coloca em uma posição de observadoras das personagens:

No horizonte delimitado pelas montanhas, uma linha brilhante reflete a luz do sol, dando a impressão de que céu e terra estão se partindo em dois. Os abutres se mantêm distantes, empoleirados nos galhos altos das árvores e assistindo quietos ao trabalho dos homens, que por vezes erguem os olhos vasculhando o céu de uma ponta à outra como se ainda esperassem pelo pior. (MAIA, 2018, p. 131).

Nota-se que o ângulo de observação é diferente dos momentos anteriores em que os abutres estão presentes. Até então, eram os homens que olhavam as aves. Aqui, são os abutres que miram, do alto, os humanos. Essa mudança de perspectiva funde olhares, uma vez que o narrador coloca o leitor e os abutres no mesmo ponto de vista para acompanhar a ação das personagens. A ave que se alimenta das entranhas é simbolizadora da morte, mas também da renovação na medida em que tem um papel no ciclo da vida, agindo como purificadora (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019). Mas os restos mortais não garantem apenas a existência desses pássaros. A morte é necessária para que Edgar Wilson, Tomás e outras personagens da narrativa ganhem a vida. Assim, a violência letal em *Enterre seus mortos* cria um ecossistema completamente funcional. Pessoas e animais fenecem banalmente para que o sistema se alimente e sobreviva – o que se observa também em *Carvão Animal*. Enquanto isso, no final da obra, as aves de rapina esperam pela próxima refeição.

3.3.3 Representações em conflito: Violências Visíveis e Invisíveis

Já nas primeiras páginas do livro, o leitor depara-se com indicativos do *modus operandi* da cidade em que se passa a trama. Edgar Wilson ouve de um colega (o amigo Tomás, até então não apresentado ao leitor) a história de um resgate. O homem

havia salvo, viva, uma égua que se enforcava à beira de um abismo e a leva para a empresa em que trabalha. Todavia, ele é advertido de que, ao local, só podem ser recolhidos animais mortos, sob pena de complicações burocráticas. O funcionário, então, devolve o animal para o local de origem e, temendo que a égua se enforcasse outra vez, deixa-a pastando livremente. Horas depois, ele é chamado novamente. Desta vez, ele a recolhe morta – a égua, solta, causara um acidente que vitimara também o motorista.

Eu sabia que era questão de tempo até um motorista se arrebrantar nela. **Disseram** que a burocracia não permitia e que a gente não pode manter um animal vivo aqui. Eu voltei lá e soltei a égua perto do barranco, mas não amarrei porque ela ia acabar se enforcando de novo, duas horas depois, fui lá recolher os pedaços da filha da puta [...]. (MAIA, 2018, p. 12, grifos nossos).

Assim, via discurso direto, a personagem dirige-se, na trama, ao seu colega, um sujeito que compartilha de um mesmo cotidiano. Todavia, a fala da personagem interpela também um leitor sensibilizado com o sofrimento do animal. De um lado, está o eticamente correto a ser feito; de outro, está a necessidade individual de um trabalhador em obedecer a regras com as quais não concorda. Nesse contexto, o leitor pode se indagar sobre o que faria em situação semelhante. Se já sabia que devolver a égua às mesmas condições que a encontrara resultaria em trágico desfecho, por que obedecer à burocracia irracional?

É interessante observar que o colega de Edgar Wilson não atribui, explicitamente, autoria a quem fala sobre as normas burocráticas. “Disseram”, com o verbo empregado na terceira pessoa do plural, refere-se a um sujeito oculto no sentido gramatical e simbólico. Trata-se de “eles”, um pronome carente de nome para retomar. São seres abstratos, desconhecidos ou que pouco importa nomear; quase uma entidade que apenas *diz* o que a personagem deve *fazer*. Em outras palavras, o “eu sabia” tem menos força do que o “disseram”. Percebe-se, nesse trecho, que a burocracia está na raiz do episódio que culmina na morte do animal e do humano.

Arendt (1994), ao relacionar o poder da violência e a violência do poder, reflete sobre as formas como ambos se entrelaçam e geram dominação e autoritarismo. Nesse sentido, a autora refere:

Hoje poderíamos acrescentar a última e talvez mais formidável forma de tal dominação: a burocracia, ou o domínio de um sistema intrincado de departamentos nos quais nenhum homem, nem um único nem os melhores,

nem a minoria nem a maioria, pode ser tomado como responsável e que deveria mais propriamente chamado de domínio de ninguém. (p. 33).

A tirania, para usar a expressão de Arendt (1994), está justamente no fato de que, no sistema burocrático, o “domínio de Ninguém”, não há alguém a ser responsabilizado. A responsabilidade é de um sujeito oculto no texto e no radar de quem espera encontrar e punir o culpado. Como visto, nos textos de Ana Paula Maia, esta sequer é uma preocupação do poder público – em *Carvão Animal*, por exemplo, os desastres que ocorrem não são investigados, em *De Gados e Homens*, o óbice para o registro do desaparecimento do gado é que não há corpos para comprovar o ocorrido. Ainda, vale lembrar que Edgar Wilson é subserviente, obedece a ordens as quais não questiona e cumpre o seu dever, o que, refere Arendt (1994), *seria* uma primeira lição de civilização. No entanto, é justamente a hierarquização do poder e o estado de coisas que jamais é questionado que leva à incivilidade das mortes que eclodem constantemente na obra.

Isso é verificado na sequência da trama, quando Edgar Wilson conta ao colega que foi ele quem estava no triturador de animais quando o *dono* de uma égua foi ao local. Tratava-se de um animal de estimação e o homem estava enfurecido em razão de os restos mortais da égua, que estava prenhe, terem sido removidos de onde a deixara. Ele insistia para levar o que sobrou do bicho, e, conta Edgar Wilson, entregou-a com a metade do corpo já triturado. Ao ouvir essa história, o colega responde: “– O filho da puta deixa a égua prenha pastando num barranco com uma corda no pescoço. Depois vem aqui reclamar como se a gente tivesse culpa – diz o homem, que volta a mastigar ruidosamente” (MAIA, 2018, p. 12). Assim, a conversa banal das personagens conduz o receptor à seguinte ponderação: por que essas personagens simplesmente fazem o que lhes é demandado, mesmo sabendo dos riscos envolvidos?

Nesse excerto, observa-se também a irresponsabilidade do dono da égua, que, como acusa a personagem, é deixada em uma situação de perigo. Esse modo de pensar, que desconsidera os efeitos da ação (ou inércia) ao *outro*, seja este *outro* um animal ou humano, é quem, numa relação de causa e consequência, germina a violência exposta no episódio. Desse modo, a lacuna é completada em um processo de *katharsis*: Edgar Wilson é representativo de sujeitos que se conformam ao estado de coisas, que não entendem o sistema em que vivem ou que apenas cumprem o seu

dever para garantir a subsistência. Edgar Wilson é um duplo do leitor, um William Wilson, “meio filho de Deus, meio filho da puta, assim como a maioria de nós” (MAIA, 2018, p. 21), que, a seu modo, aponta para as vilanias arraigadas na cultura brasileira contemporânea.

No que tange à representatividade, um tópico pode passar batido em uma análise restrita a *Enterre seus mortos*. Isso se deve à economia de descrições físicas dessa personagem – o que o torna um sujeito sem face, representativo de uma ideia. Somente recorrendo à dimensão intertextual, ou seja, reconstituindo os parcos indícios de suas feições físicas no decorrer do projeto literário de Ana Paula Maia que se encontra mais uma subversão de uma lógica vigente. Em seu estudo sobre as personagens do romance contemporâneo, Dalcastagnè (2005) constatou que a maioria das personagens criminosas em 258 obras publicadas entre 1990 e 2004 são negras. Essa pobreza de representação, que parte de um olhar autoritário para a margem, é um arremedo distorcido de índices estatísticos brasileiros (DALCASTAGNÈ, 2005). É, ainda, uma estereotipação do *outro* (BAUMAN, 1999).

Edgar Wilson, a sanguinária personagem recorrente de Ana Paula Maia, tem a pele branca, algo que é verbalizado em raras passagens ao longo do projeto literário da autora. Essa referência está em *Carvão Animal* e em *A Guerra dos Bastardos*. Assim, embora a produção da escritora brasileira contemporânea não traga explicitamente relações entre violência e cor de pele, ou violência e gênero, as representações que emergem das lacunas do texto e suas relações intertextuais com as demais obras em que Edgar Wilson figura jogam com o horizonte de expectativas do receptor. Edgar Wilson é um homem branco e, na sua jornada, encena a brutalidade masculina escrita por uma mulher negra. Assim, a sua recorrência pode estar indicando a necessidade de uma releitura cultural.

Quais figuras, afinal, protagonizam violências invisíveis na literatura brasileira? Em *A Carta de Pero Vaz de Caminha* (2019), em *O Cortiço* (AZEVEDO, 2001), em *Pai Contra Mãe* (ASSIS, 2000) e em *Órfãos do Eldorado* (HATOUM, 2008), para ficar apenas nos textos citados nesta dissertação, é justamente o homem branco, que, respectivamente: considera o *outro* um incivilizado a ser usurpado, julga sua prole superior à de uma escrava, serve-se do trabalho e do corpo de mulheres negras e indígenas para prosperar ou sobreviver. Edgar Wilson, dessa forma, hiperboliza as violências visíveis, que, no entanto, estão assentadas em violências invisíveis

protagonizadas, historicamente, pelo homem branco em uma cultura patriarcal, escravocrata, autoritária e etnocêntrica (SCHWARCZ, 2019; SCHØLLHAMMER, 2007; GINZBURG, 1999; OLIVEN, 2010). Assim, se a literatura contemporânea extravasa a violência histórica da cultura nacional, *Enterre seus mortos* oferece uma visão das consequências da inviabilização dessas violências. Por extensão, fica nítido o que Gadamer (1997) afirma: o mundo é uma experiência hermenêutica que levará à compleição do texto.

3.4 NO JOGO DE LUZES, AS SOMBRAS: AS VIOLÊNCIAS REPRESENTADAS NAS OBRAS DE ANA PAULA MAIA

A partir do momento em que se entende a violência como um *estado de coisas*, indo além do que a sociedade reconhece como transgressão da lei, é delicado propor uma classificação para as violências presentes nas obras de Ana Paula Maia. Ademais, na revisão teórica sobre violência, buscou-se compreender a temática a partir de um olhar para a cultura e a realidade da violência no País, em detrimento de uma categorização estanque.

Além disso, defende-se, sintetizar conceitos de violência esconde um risco: o da redução das violências ainda não entendidas como tal – os colonizadores, como visto na subseção 2.3.3, não consideravam o processo de colonização uma violência. Isso evidencia o quanto o texto literário se atualiza, abrindo-se a novas experiências estéticas e proporcionando novas leituras (JAUSS, 1979; ISER, 1979). Cabe, então, sem qualquer pretensão de esgotar o assunto, lançar mão das interpretações, alicerçadas no método da Estética da Recepção, para apresentar os resultados de pesquisa em forma de proposta de representação gráfica da violência nas obras analisadas.

Nesse sentido, vale lembrar, a revisão de conceitos com base na Organização Mundial da Saúde – OMS aponta para uma relação pautada no uso da força ou poder, gerando danos a um indivíduo ou a um grupo (KRUG *et al.*, 2002). Esse documento, ainda, delimita três tipos de violência: auto-inflingida, do praticante contra si mesmo; interpessoal, contra outra pessoa; e a coletiva, que atinge um coletivo, como o nome diz, e se subdivide em social, política e econômica. Os primeiros tipos são os mais fáceis de reconhecer e, no conceito de Žižek (2014), são as violências subjetivas, sentidas na pele pelos sujeitos. Já no subtipo violência social, estão inscritos atos

como crime de ódio e terrorismo. Por seu turno, na violência política, incluem-se guerras e a violência do Estado. Por fim, a violência econômica é cometida por grupos maiores, tendo como resultado o acesso a bens e recursos por parte de um coletivo. Assim, as violências simbólicas de que fala Žižek (2014) podem ser consideradas como um pano de fundo, a motivação, das violências sociais; as sistêmicas, como uma base para a eclosão de violências políticas e econômicas.

Outra categorização revisada parte das estatísticas disponíveis no Atlas da Violência (IPEA; FBSP, 2020). Os registros versam sobre violências subjetivas, dividindo-se em mortes no trânsito, homicídios, feminicídios, estupros, suicídios e seus desdobramentos quanto à faixa etária, orientação sexual, gênero e cor de pele. São as violências visíveis, métricas que forçam o reconhecimento de que as brutalidades letais estão aumentando no Brasil – muitas das quais originadas em violências simbólicas (ŽIŽEK, 2014) ou sociais (KRUG *et al.*, 2002).

Porém, entende-se que há muito a ser explorado, compreendido e ressignificado até que a sociedade brasileira reconheça a extensão da violência em seu corpo social. Isso porque a categorização estatística, embora permeável à observação de suas subjacências, cumpre um papel bastante específico: evidenciar o tamanho do problema.

Nesse sentido, o conceito de Žižek (2014) acerca da diferença entre violências objetivas e subjetivas é o norte para afirmar que as primeiras subjazem as segundas nas representações das violências analisadas nos textos de Ana Paula Maia. A fim de sintetizar as *violências visíveis*, subjetivas, nas obras da autora de forma gráfica, apresenta-se a Figura 1:

Figura 1 – Violências visíveis em obras de Ana Paula Maia



Fonte: a pesquisadora.

Nessa imagem, apresenta-se o tipo de violência nos hexágonos e as obras em que ela está presente. Assim, procede-se à explanação de cada uma, retomando-se, brevemente, algumas das análises que exemplificam como a referida violência está representada nas obras.

Apenas em *O Fosso*, que se passa na guerra do Vietnã, há representação da violência coletiva de cunho político e, como é possível observar, este é o único texto em que não há representações da violência no trânsito. Essa última espécie está presente, por exemplo, no acidente de trânsito que vitima Amadeu em *A Guerra dos Bastardos*. Em *Carvão Animal*, a filha do bombeiro Ernesto Wesley Wagner morreu em um desastre provocado por um motorista embriagado. Nessa obra, também há outras referências a vítimas de condutores alcoolizados. Em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, o choque entre uma carreta e o carro onde um falso sequestrado por Edgar Wilson estava no porta-malas acaba por matá-lo. Em *De Gados e Homens*, o carro de Edgar Wilson e colegas cai no abismo em um dia de chuva, quase causando a morte do protagonista. E em *Enterre seus mortos*, os problemas do trânsito são, inclusive, a fonte do emprego de Edgar Wilson.

Ao hexágono “desastres”, relaciona-se três obras: *Carvão Animal*, *De Gados e Homens* e *Enterre seus mortos*. Uma representação expressiva dessa violência é a

explosão da mina de carvão em que Edgar Wilson trabalha em *Carvão Animal*. Trata-se de uma *categoria* que não é explicitada nas tipologias e estatísticas revistas, mas se relaciona com a violência coletiva. A este tipo, soma-se, também, a degradação ambiental, que atinge diretamente a vida das pessoas, e está presente todos os textos analisados.

Em todos os textos, há representações de violências interpessoais (KRUG *et al.*, 2002) e subjetivas (ŽIŽEK, 2014). Os homicídios brutais, por motivações individuais diversas, como ciúmes, econômicas, vingança, discussões e até por compaixão (no caso de *O Fosso*), são as tônicas narrativas de Ana Paula Maia. O feminicídio, categoria considerada pelo Atlas da Violência (IPEA; FBSP, 2020), é representado em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, quando Edgar Wilson mata a noiva, Rosemery, que o traía. A violência contra a mulher está também em *A Guerra dos Bastardos*, em que o chefe de Edgar Wilson organiza uma luta clandestina para satisfazer o fetiche de um jovem lutador: bater em mulheres.

No que tange, ainda, às violências interpessoais e subjetivas, citam-se as agressões físicas não letais, que estão em todos os textos, exceto no conto *O Fosso*. Surgem em diversos contextos, basicamente pelas mesmas motivações dos assassinatos. Por sua vez, as violências contra o patrimônio são menos expressivas nos textos, mas estão representadas, por exemplo, em *A Guerra dos Bastardos*, quando Horácio pega a bolsa com drogas e quando duas personagens invadem o apartamento de um músico para assaltá-lo.

Não foram incluídas violências sexuais, de racismo, homofobia ou contra a infância, pois são representações que ocupam pouco espaço nas tramas analisadas. Em *A Guerra dos Bastardos*, por exemplo, há uma personagem homossexual, mas não se observa nenhuma violência em razão da sua orientação. No que se refere à violência contra crianças, na mesma obra, o narrador conta da infância de abandono de Edgar Wilson e, em *Enterre seus mortos*, uma menina doente sofre com o desamparo ao não contar com uma ambulância. Em *De Gados e Homens*, entre as hordas de famintos, há crianças que disputam junto aos animais e adultos os restos das carnes das vacas. Em *Carvão Animal*, o narrador verbaliza, brevemente, que a maioria dos trabalhadores da mina de carvão tem a pele negra. Isso sugere uma relação entre cor de pele e o trabalho insalubre, conotando uma violência estrutural e simbólica velada, que, historicamente, relega descendentes de escravos a trabalhos

invisibilizados. Já as violências verbais, sequer citadas nesta dissertação, até estão presentes nas obras de Ana Paula Maia, mas elas têm relevo menor neste recorte de pesquisa, porque xingar, insultar ou ofender não é uma prática de Edgar Wilson. Se ele se sente ofendido, não é com palavras agressivas e muito menos com diálogo que resolve os desafetos. Edgar Wilson não fala; não ameaça; simplesmente, mata.

Em consonância com a revisão teórica deste estudo, as representações dessas violências são facilmente perceptíveis e não oferecem grandes desafios interpretativos ao leitor. Isso porque tais violências, como visto, apesar de representadas de forma hiperbólica, relacionam-se diretamente ao contexto brasileiro, ao ponto de se tornarem constituintes da estética da literatura brasileira contemporânea (SCHØLLHAMMER, 2007, 2009; CURY, 2017; PELLEGRINI, 2017; GINZBURG, 1999; DALCASTAGNÈ, 2005). São violências praticadas pelas personagens, que são perfeitamente capazes de reconhecê-las como transgressões da lei humana ou divina. Ademais, a crueza das violências interpessoais e subjetivas representadas são familiares aos leitores brasileiros do século XXI – bastará abrir o noticiário, como refere Schøllhammer (2007), para assistir a esse espetáculo midiático, que verte para a literatura.

Na Figura 2, apresenta-se nos hexágonos *violências invisíveis*, isto é, objetivas (ŽIŽEK, 2014), que não dizem respeito, diretamente, a uma ação violenta das personagens.

Figura 2 – Violências invisíveis em obras de Ana Paula Maia



Fonte: a pesquisadora.

Na Figura 2, são apresentadas *violências invisíveis* que subjazem às *visíveis*. Assim, a violência do poder público, estrutural e sistêmica, é representada nos textos analisados no que tange às suas omissões. A ineficiência do Estado e/ou a sua total ausência nos ambientes ficcionais de Ana Paula Maia faz com que as comunidades vivam em situações precárias, o que repercute também no modo como lidam com os seus mortos. Há uma relação direta entre os ambientes descritos e suas populações, sempre amortecidas e resignadas com o estado de coisas em um contexto de violência sistêmica e simbólica.

A cultura patriarcal, aqui chamada de machismo, está representada nas referências à indústria do cinema pornográfico, em *A Guerra dos Bastardos*, e na prostituição, que aparece em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. É uma categoria que não aparece no rol de estatísticas do Atlas da Violência (IPEA; FBSP, 2020), mas que pode ser compreendida também como violência social (KRUG *et al.*, 2002), ao assumir que se trata de uma violência simbólica (ŽIŽEK, 2014).

A irresponsabilidade, aqui entendida como ações levianas de personagens que resultam em danos ao *outro*, é atrelada a menções sobre motoristas embriagados, por

exemplo. Ela se relaciona com o que se convencionou chamar de “indiferença”, uma vez que o não se importar com o outro, ou priorizar questões financeiras, é uma constante no convívio entre as personagens. O especismo também é tematizado nesses textos de Ana Paula Maia, sobretudo em *De Gados e Homens*. Trata-se de uma violência representada, de origem simbólica, mas não categorizada como tal em estatísticas e conceituações revisadas. Assim, a inclusão de especismo no rol de violências nas obras analisadas diz respeito aos questionamentos que os textos provocam sobre o direito de os humanos se alimentarem de animais versus o direito dos animais de se alimentarem de humanos. Ou seja, o abate de animais para alimentação, e mesmo por esporte (Edgar Wilson e outras personagens são caçadores), é legal e culturalmente aceito, mas baseado em princípios semelhantes ao do etnocentrismo (SILVA, 2018) e antropocentrismo, em que o animal serve ao usufruto humano (NEVES, 2019).

A seguir, na Figura 3, as *violências invisíveis* aparecem sobrepostas aos hexágonos das *violências visíveis*, com o intuito de representar graficamente de que modo as primeiras se relacionam com as segundas.

Figura 3 – Relação entre violências visíveis e invisíveis em obras de Ana Paula Maia



Fonte: a pesquisadora.

Essa sobreposição de hexágonos representa o modo como as violências *invisíveis* compõem as condições para que as violências *visíveis* se manifestem na obra. Como visto nas análises, as relações não são verbalizadas nos textos de Ana Paula Maia e constituem-se na medida que o receptor completa as lacunas (ISER, 1979). Isso se evidencia no entendimento de Neves (2019) acerca da produção de Ana Paula Maia:

É dessa maneira que seu romance consegue ser político sem ser militante ou panfletário, pois, ao lançar luz sobre esses habitantes subterrâneos e sobre os dispositivos de poder que os confinam nesses espaços invisíveis, suas narrativas oferecem meios para que o/a leitor/a amplie o modo de (re)pensar suas relações com outras corporeidades. (p. 102).

Portanto, é a interpretação que permite propor uma imagem das representações da violência apropriada ao universo ficcional de Edgar Wilson, bem como discuti-las com entendimentos teóricos revisados. Assim, entende-se que as representações das mortes de animais, cuja violência é evidenciada na crueza do texto, está relacionada, evidentemente, com o especismo. Trata-se de uma discussão que se estabelece a partir das décadas de 70 e 80 nos países desenvolvidos, trazendo o conceito de ética animal e, por extensão, o veganismo e vegetarianismo (CELKA, 2016). O assunto, corrobora Neves (2019), toma maior corpo em diferentes áreas do conhecimento a partir do século XXI, quando “[...] as relações entre animais humanos e não humanos começam a se delinear mais efetivamente” (p. 46). Ainda, o consumo de carne traz consigo a ideia de evolução da civilização a partir da domesticação dos animais – o domínio do homem sobre a natureza. Nesse sentido, prossegue Celka (2016, p. 185):

Ao longo da história ocidental, a carne é considerada uma iguaria, evocando sucesso social e riqueza pessoal daqueles que a consomem. Ela sempre foi a prerrogativa dos poderosos que governam o mundo, senhores, aristocratas e burgueses.

Observa-se que o especismo dos textos de Ana Paula Maia denuncia não apenas a relação de poder entre os homens e os seres de outra espécie, mas também entre humanos. Em *De Gados e Homens*, Edgar Wilson é um abatedor de gado que não consumia hambúrgueres, reservados a quem pode pagar por eles. Os visitantes do abatedouro, estudantes que consomem o produto dessa representação da

violência, são indiferentes ao que ocorre em um abatedor por desconhecerem a realidade de um local distante dos centros urbanos que frequentam (SILVA, 2018). Ainda, os ambientes das narrativas de Ana Paula Maia, o que inclui a miséria de suas populações, violência política e econômica, subjazem ao especismo – a violência de um Estado precário e o não acesso a bens e recursos, respectivamente. Em cena analisada de *Enterre seus mortos*, Edgar Wilson mata um cão para ter um corpo animal para carregar e, desse modo, justificar a viagem de socorro a uma criança doente, cuja família não dispunha de recursos para levá-la ao hospital e o poder público não oferecia uma ambulância. Aqui, verifica-se, ainda, a violência da burocracia de que fala Arendt (1994).

Esse ambiente hostil, que reforça a violência estatal, simbólica e sistêmica, se relaciona igualmente aos desastres que se verificam nas obras. Em *Carvão Animal*, a comunidade conhecia os riscos da mina, assim como os trabalhadores, mas a explosão, que resulta na morte de dezenas de homens, não fora prevenida. Sob essa brutalidade, jazem a indiferença das pessoas da comunidade, que aceitam os riscos por estarem submetidas a uma violência econômica. Acerca disso, Neves (2019), ao analisar o desastre na mina em *Carvão Animal*, refere:

A ausência de assistência que aqui observamos demonstra a indiferença da lei com relação a essas vidas. Além de isoladas fisicamente das áreas mais desenvolvidas da cidade, essas pessoas trabalham em regime de grandes riscos e de pouca assistência. Quando trabalham, são exploradas; quando presas, esquecidas; quando adoecem, continuam trabalhando sem receber o tratamento adequado; e quando morrem, viram estatística policial. (p. 29).

A explosão também tem como ingrediente a irresponsabilidade de um poder público que se omite diante dos recorrentes desabastecimentos de energia elétrica e do colapso das cidades. Assim, a violência estrutural se expressa também pela indiferença para com a vida das pessoas em uma cultura na qual um *outro*, alguém da ralé (SOUZA, 2009), é um sujeito descartável (QUIJANO, 2005).

A degradação ecológica, aqui considerada uma violência visível, subjetiva, por atingir diretamente a qualidade e expectativa de vida das pessoas nas obras analisadas de Ana Paula Maia, é oriunda de um mesmo contexto de irresponsabilidade e indiferença, de violência sistêmica e objetiva (ŽIŽEK, 2014), política e econômica (KRUG *et al.*, 2002). Vale lembrar que, nos textos analisados, há referências a rios poluídos, a esgotos a céu aberto, ao ar tóxico e à terra infértil,

afetando o habitat de animais e humanos. Esta última espécie é quem, por razões econômicas, relega todas as outras a condições inumanas. Isso se coaduna com o exposto por Souza (2009) ao apontar o autoritarismo como a pedra fundamental do processo de formação identitária do Brasil – para progredir, elimina-se o *outro*, doma-se a terra e vendem-se suas riquezas, a despeito do rastro de degradação deixado como legado aos mais vulneráveis.

Sob assassinatos e feminicídios, violências interpessoais, jazem violências invisíveis de toda ordem. É o machismo que confere a Edgar Wilson o direito de matar a noiva que o traía em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* e o seu amante. Ademais, as personagens de Ana Paula Maia estão em ambientes brutais, nos quais a morte é vista com indiferença. Como refere Benatti (2018, p. 19): “Mudando cenários e um ou outro acontecimento, as histórias de Ana Paula Maia acontecem em qualquer grande cidade brasileira, onde se mata por matar, se sobrevive da miséria e da complacência dos também miseráveis”.

São crimes jamais investigados, o que evidencia a violência sistêmica de um Estado que não é capaz de promover a justiça. Também há, aqui, a violência da polícia, verificada em *A Guerra dos Bastardos*, e a corrupção de agentes estatais que comercializam partes humanas, como visto em *Enterre seus mortos* e *A Guerra dos Bastardos*. Isso se relaciona ao exposto por Schwarcz (2019), ao referir que o Brasil tem uma das polícias mais violentas do mundo, e ao estudo de Martins *et al.* (2020), que verificam uma estreita ligação entre percepção de corrupção e desenvolvimento social. Nesse sentido, a corrupção, ou mesmo o não cumprimento de deveres, por parte dos agentes públicos dos textos de Ana Paula Maia cria as condições para que as violências interpessoais sejam a regra que rege a comunicação entre as personagens.

Os mesmos fatores abordados no parágrafo anterior podem ser verificados nas agressões físicas não letais representadas nos textos analisados. O machismo, por exemplo, também é a motivação da luta clandestina de *A Guerra dos Bastardos*, em que um jovem lutador desejava bater em mulheres – todas saem muito machucadas da luta, exceto Gina, que revida e fere o adversário gravemente. Esta personagem, uma das poucas mulheres nas obras de Ana Paula Maia, tem como lema de vida bater em alguém sempre que uma adversidade se apresenta. As agressões, sejam letais ou não, também podem ser entendidas a partir da leitura de DaMatta (1997). Para ele,

trata-se de uma ferramenta de resolução de conflitos quando a autoridade falha. Em *De Gados e Homens*, Edgar Wilson adverte o colega sobre o procedimento correto para um abate sem sofrimento, mas quando ele ignora e desafia a autoridade de Edgar Wilson, conferida por estar há mais tempo na função, tem destino semelhante à crueldade com que matava os animais.

A violência no trânsito, por sua vez, tem como subjacências as violências do Estado, que cria leis, mas não leva a efeito o seu papel fiscalizador e se exime de responsabilidades, como a manutenção de vias públicas. Em *De Gados e Homens*, a caminhonete de Edgar Wilson cai no abismo porque a estrada fica intrafegável em dias de chuva. Todavia, a ineficiência do poder público não é a única causa de acidentes nas obras analisadas. DaMatta (2012), ao abordar o trânsito brasileiro sob o ponto de vista da antropologia, fala o quanto este reproduz um comportamento social que tende a ver o *outro* como um obstáculo, como no acidente em *A Guerra dos Bastardos*, em que um taxista, pago para exceder os limites de velocidade, acaba matando uma das personagens. Além disso, DaMatta (2012) assinala a dificuldade de as pessoas seguirem a legislação de trânsito, o que resulta em irresponsabilidades. Entre elas, está o álcool ao volante, que causa a morte de personagens em *Carvão Animal*.

Em todos os hexágonos da Figura 3, pode-se observar a indiferença como uma subjacência às violências invisíveis. Isso se refere ao modo como as personagens se relacionam umas com as outras em todas as obras analisadas, sugerindo que se trata de uma ideia imponente no projeto literário de Ana Paula Maia. Essa indiferença pode ser observada em *Enterre seus mortos*, por exemplo, no trecho em que o policial, sem saber que o acidente de trânsito vitimara sua própria família, confere menor importância ao ocorrido; em *De Gados e Homens*, a indiferença está na relação que as personagens estabelecem com os miseráveis e também para com a morte do gado; em *Carvão Animal*, observa-se a indiferença no modo como gestores da mina de carvão e do crematório lidam com os problemas operacionais, que acabam por vitimar trabalhadores e relegar os mortos à cremação inapropriada; em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, a referida indiferença pode ser vista no trecho em que Edgar Wilson e seu colega conversam com um policial sobre o desaparecimento de um sujeito, sem sequer lembrarem de que conheciam o homem.

Nesse sentido, as obras aqui discutidas deflagram um contexto no qual as relações são pautadas pelo desprezo à alteridade. Como visto no capítulo inicial, o reconhecimento do que é característico do *outro*, do que importa a esse *outro*, é um processo que permite aos sujeitos reconhecerem as suas próprias identidades. No caso dos textos de Ana Paula Maia, tendo em vista que as relações que se estabelecem entre os sujeitos que contracenam são intermediadas pela brutalidade, há que se considerar a indiferença como um elemento identitário dos habitantes dos universos ficcionais da autora – são personagens amortecidas diante dos horrores de seus cotidianos, nas mais diferentes vertentes, tais como a degradação ambiental e a ineficiência estatal. Ademais, a banalização da morte nos textos referidos articula-se com uma postura das personagens, que dificilmente se comovem ou se horrorizam diante do que ocorre ao *outro*. Sendo assim, entende-se, as violências visíveis representadas se dão a partir do modo como os sujeitos do contexto cultural de Edgar Wilson olham para o seu entorno: com indiferença.

Como refere Silveira (2011, p. 197), Ana Paula Maia “[...] traz beleza ao repugnante, traz poeticidade e arte ao abominável, ao nojento [...]”. Desse modo, e entendendo a própria linguagem das obras como uma violência, as narrativas fazem jus à sensação de *soco no estômago*. Isso porque descortinam ao receptor as *violências invisíveis* atreladas às brutalidades que tanto assustam. A arte literária completa, assim, a sua função social mais nobre: levar os seus receptores a uma profunda reflexão sobre o seu meio. Ou seja, lançar luzes sobre suas sombras.

O Bicho

*Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.*

*Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.*

*O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.*

O bicho, meu Deus, era um homem.

Manuel Bandeira (1993)

4 CONDISERAÇÕES FINAIS

“O bicho era um homem!” resume a perplexidade de um eu lírico que assiste, a partir de uma distância segura, à animalização de um semelhante. Edgar Wilson, a besta assassina, é tão representativo do humano marginalizado quanto o sujeito de que fala o poema de Manuel Bandeira (1993). E a perplexidade do receptor é a mesma de quem assiste à desintegração da condição humana em uma sociedade que insiste em jogar suas sujeiras para debaixo do tapete. Edgar Wilson se impõe, seja pela sua constância no projeto literário de Ana Paula Maia, seja pela insistência com que aponta para o sombrio contemporâneo. E vale notar que Edgar Wilson é o *típico cidadão de bem*: homem, trabalhador, obediente aos superiores, branco, jovem, cristão e heterossexual. São tempos difíceis, explicam os narradores de Ana Paula Maia, resta aos leitores perceberem que este é o *nosso* tempo.

Iluminar faces de Edgar Wilson permite enxergar que esse ser, que se materializa na linguagem brutal de Ana Paula Maia, é representativo de uma cultura da violência. Isso corresponde ao objetivo geral deste estudo na medida em que as lacunas de *Enterre seus mortos* evidenciam as relações entre violências visíveis e invisíveis. Buscando alcançar o objetivo específico de estudar a literatura como manifestação cultural e seu contexto, recorre-se aos teóricos da cultura. Nesse sentido, olhar para a matéria dessa personagem desencadeia uma busca de alteridade, afinal, identificar-se com esse sujeito é assumir que a sua brutalidade faz parte do corpo social brasileiro.

Todavia, a partir do objetivo de estudar a violência no Brasil contemporâneo, no que tange a índices estatísticos, tipos de violência e a representação do tema na literatura brasileira contemporânea, é possível perceber que as violências das obras são representativas de violências seculares, levando à conclusão de que um meio tão cruel não poderia gerar seres que não fossem, igualmente, cruéis. Desse modo, os textos analisados trazem representações do real deveras difíceis de encarar. É como se olhar no espelho e notar que a própria imagem está distorcida e não reconhecer nela as feições aparentadas ao *outro* e as alteridades conferidas pelo *outro*, percepção oriunda do objetivo específico de analisar o texto literário *Enterre seus mortos*, a fim de evidenciar violências visíveis e invisíveis, bem como as suas relações com o contexto e potenciais de significação.

Esses entendimentos surgem a partir da busca de resposta para a pergunta de pesquisa: Quais são as violências visíveis e invisíveis representadas nas obras de Ana Paula Maia e de que modo as segundas podem ser interpretadas nas lacunas do texto literário *Enterre seus mortos*? Assim, na medida em que as violências visíveis são identificadas, as suas subjacências emergem. Estas estão nas entrelinhas e são violências de ordem simbólica e sistêmica. Desse modo, as lacunas do texto de Ana Paula Maia possibilitam interpretar que as violências invisíveis na obra literária são representativas do *modus operandi* de uma sociedade que se alarma com índices estatísticos de criminalidade, mas resiste a reconhecer que eles são apenas a face mais visível de um problema muito mais complexo.

Nesse sentido, percebe-se que a ficção de Ana Paula Maia materializa na linguagem literária a cultura de violência de seu contexto de surgimento. Ao hiperbolizar a crueza das ações das personagens, o texto arrisca-se nos limiares da rejeição. Já pela via dos não ditos, como em uma força contrária de igual proporção, o texto impele o receptor a ponderar sobre os porquês omitidos. Trata-se de um exercício semelhante ao desafio de lidar com a violência posta na sociedade brasileira. Afinal, ela está há séculos neste País e faz parte da constituição de uma nação forjada na negação brutal de alteridades. Ou seja, é muito mais antiga do que as poucas décadas de registros estatísticos e as suas representações estão presentes ao longo da história da literatura brasileira, chegando de forma *aparentemente* excessiva na estética contemporânea.

Mas é excessiva para quem? Para uma parcela da população, acastelada na segurança de bairros com saneamento básico, ruas calçadas e iluminação pública, o excesso de violência (como se algum grau fosse aceitável) é prerrogativa de um *outro*, de uma fera com traços humanos, que habita um lugar invisível. Já sujeitos como as personagens de Ana Paula Maia são vizinhos da brutalidade e, como diz o narrador de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, são lugares em que “a morte não tira a fome de ninguém” (MAIA, 2009).

Assim, respondendo à questão norteadora “Como a violência está representada em textos de Ana Paula Maia que tenha Edgar Wilson como personagem?”, nota-se que as violências sobressalentes são as de ordem visível, tais como agressões, assassinatos e acidentes de trânsito, enquanto as invisíveis são perceptíveis via interpretação e alicerçam as primeiras. Isso responde também à

questão “De que maneira a obra diz respeito ao seu tempo?”. Quanto à pergunta “Quais aspectos estéticos da literatura contemporânea no que tange à violência são observáveis nos textos?”, salienta-se que, além da tematizar a violência, traz representações que apontam para a degradação humana, a marginalização dos sujeitos e o próprio modo de narrar, criando imagens e apelando para os sentidos do leitor. No que tange à questão norteadora “Tendo em vista que a personagem Edgar Wilson está presente em outras obras da autora, quais relações estabelece com o cenário da narrativa, o seu tempo e as demais personagens?”, percebe-se que essa personagem recorrente é fruto de seu meio, precário e desumanizador, sendo que suas relações com demais personagens são predominantemente violentas, sejam do tipo subjetivo, sejam do tipo objetivo. Todavia, Edgar Wilson mantém laços afetivos com sujeitos e animais com os quais se identifica.

Já no que se refere à pergunta “Quais lacunas de *Enterre seus mortos* criam o jogo do texto, relacionando-se com demais obras da autora?”, as análises da subseção 3.3 evidenciaram as estratégias do texto que o tornam aberto à interpretação. Como visto, ao não explicar, por exemplo, os motivos de Edgar Wilson ser um sujeito impassível diante de sua realidade e os motivos pelos quais uma mulher e um homem são assassinados em *Enterre seus mortos*, o narrador desencadeia um processo de inquietação no receptor, levando-o a interpretar as violências visíveis a partir da perspectiva das violências invisíveis. Ademais, as intertextualidades de *Enterre seus mortos* potencializam sentidos, evocando um repertório de leituras em que Edgar Wilson de Ana Paula Maia está presente e de clássicos da literatura mundial.

“Em que aspectos pode ser observado o caráter transgressor da literatura contemporânea nos textos da autora?” foi também uma das questões norteadoras desta dissertação. Assim, cumpre observar que há um claro processo de institucionalização dessa literatura – ou seja, são obras publicadas por editoras de grande porte, estudadas no âmbito acadêmico, premiadas em concursos literários e noticiadas na imprensa. Todavia, é importante notar o modo como Ana Paula Maia trilha esse caminho: emerge das margens sociais e se faz notar à margem dos interesses editoriais. Há, aqui, uma certa incompatibilidade com pontos da teoria da recepção que tendem a preterir a instância criativa. Recorre-se, então, aos estudos da literatura contemporânea para reafirmar que a representatividade do nome que

assinava a obra não é mero detalhe. Pelo contrário, Ana Paula Maia, mulher, negra, oriunda de uma periferia violenta, rompe com o *status quo*, faz com que sua voz seja ouvida e desafia o *lócus* de enunciação reservado à escrita feminina em uma cultura patriarcal.

Também é possível afirmar que as questões concernentes ao especismo tematizado em suas obras são representativas de violências que não são reconhecidas como tal entre consumidores de carne. Contudo, é preciso ressaltar que não se está diante de manifestos veganos, mas sim de reflexões que os textos impõem ao tensionar as relações entre humanos, demais espécies e ambiente. Desse modo, observa-se ainda que são relações pautadas por interesses econômicos corporativos que representam violências ao segregar camadas sociais.

Este estudo limita-se às obras que têm Edgar Wilson como personagem e, por extensão, às violências relacionadas direta ou indiretamente às suas ações nas tramas. Desse modo, embora tenham sido realizadas análises do ambiente narrativo, há representações em torno de outras personagens não contempladas nesta dissertação. Exemplo disso são as violências auto-inflingidas, como o suicídio da personagem Gerson de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. A violência contra a infância também não foi explorada em profundidade, em razão de essa representação estar presente poucas vezes em textos da autora. Assim, tendo em vista a premência desse debate, sugere-se que, em futuras pesquisas, o assunto seja tematizado.

Ainda no que se refere às lacunas investigativas, vale reforçar que Edgar Wilson não é a única personagem recorrente de Ana Paula Maia. Em *Assim na Terra como Embaixo da Terra* (MAIA, 2020), romance não contemplado neste estudo, figuram personagens como Bronco Gil e há também relações com obras em que Edgar Wilson está presente. Personagens com iniciais E.W., como Ernesto Wesley e Erasmo Wagner, também são recorrentes no projeto literário de Ana Paula Maia e estabelecem relações de identidade e alteridade com Edgar Wilson que carecem de estudos.

Há que se salientar uma limitação importante nesta investigação: as intertextualidades não contempladas, seja por fugirem à delimitação, seja por não evocarem o repertório de leituras desta pesquisadora. As referências a outras obras expoentes da cultura, não só da literatura mundial, são abundantes – textos fílmicos,

bíblicos e música. Os próprios nomes de personagens, amarrando a obra de Ana Paula Maia a uma rede de representações culturais pela via da linguagem (não restrita ao verbal), merecem uma investigação centrada na exploração das escolhas da autora para batizar os seres fictícios que cria. Entre eles, cita-se São Tomás de Aquino e o padre Tomás de *Enterre seus mortos*, relação brevemente explorada neste estudo. Refere-se também possíveis relações entre o nome do cão Chacal em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* e o matador Carlos Illich Ramirez Sanchez, conhecido como Chacal em alusão à obra *O Dia do Chacal*, de Frederick Forsyth (BITAR, 2019). A lista segue pelos nomes Espartacus (escravo romano), Horácio (poeta da Antiguidade), Edwiges (a Santa), Elvis (Presley), Pablo (Escobar), entre outros nomes das personagens da autora.

Apesar de esta dissertação abordar o modo como Ana Paula Maia construiu seu público leitor, limita-se a reproduzir observações de outros estudos, que, igualmente, não se aprofundam em discussões sobre a literatura *online*, o próprio público leitor e as especificidades dessa via de acesso à institucionalização literária. Assim, há espaço, por exemplo, para investigações focadas na trajetória dessa escritora brasileira no que tange à construção de um projeto literário nascido nos meios digitais e seus desdobramentos enquanto fenômeno cultural contemporâneo. Do mesmo modo, entende-se que, a partir das representações da violência aqui estudadas, pode-se perguntar de que modo grupos de leitores distintos as interpretam. Isso poderia estabelecer debates e compreensões sobre as percepções da sociedade sobre as violências visíveis e invisíveis representadas nas obras.

Por fim, resta (re)afirmar o que se tornou claro no decorrer deste estudo: a violência não é um problema fácil de combater, justamente porque está entranhado na cultura nacional. Apesar de suas manifestações serem evidentes, demonstrando que há questões simbólicas e estruturais envolvidas, insiste-se em fórmulas falidas ou absurdas, como o armamento da população, para atacar as violências que cabem em uma estatística. Estas são, no entanto, apenas os sintomas de um corpo social doente de nascença, em que a agressão letal é contra a alteridade, e não apenas contra o *outro*. Na esteira do ataque à alteridade, vem a negação dos porquês da violência constitutiva da cultura brasileira, cujas representações são perceptíveis na literatura. Desse modo, a produção de Ana Paula Maia coloca diante do leitor um *outro* desfigurado pela violência. Edgar Wilson é um sujeito absurdo, representando os

absurdos de seu tempo. E o impacto, a *katharsis*, vem da percepção de que o absurdo hiperbólico de Ana Paula Maia é absolutamente verossímil.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALESSI, Gil; ROSSI, Marina. Brasil supera China em mortos por coronavírus, admite agravamento da crise, mas Bolsonaro diz: "E daí?". **El País Brasil**, [S.l.], 28 abr. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-04-29/brasil-supera-china-em-mortos-por-coronavirus-admite-agravamento-da-crise-mas-bolsonaro-diz-e-dai.html>. Acesso em: 05 jul. 2020.

AMÂNCIO, Maria Angélica. Mulheres que flertam com a morte no romance contemporâneo brasileiro. **Plural Pluriel**, [S.l.], v. 20, p. 122-133, set. 2019. Disponível em: <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/201>. Acesso em: 05 jul. 2020.

ANA Paula Maia e Santiago Nazarian No #Sempreumpapo. Programa de Literatura. Mediação Afonso Borges. [S.l.: s.n.], 17 ago. 2017. 1 Vídeo (1h 13min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zY_GAyDXB8o. Acesso em: 10 jul. 2020.

ARENDDT, Hannah. **Sobre a Violência**. Tradução: André Duarte. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ASSIS, Machado de. **Contos Definitivos**. 3 ed. rev. ampl. Porto Alegre: Novo Século: 2000.

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. Porto Alegre: Novo Século, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida Inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARBERENA, Ricardo Araújo. A hipercontemporaneidade ensanguentada em Ana Paula Maia. **Let. Hoje**, Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 458-465, dez. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-77262016000400458&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 25 jun. 2019. <http://dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2016.4.26163>.

BARBERENA, Ricardo Araújo. A trilogia do refugio humano: o imaginário abjeto de Ana Paula Maia. **Iberic@I**, [S.l.], n. 2, p. 19-26, 2012. Disponível em: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2012/03/002-03.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2020.

BAUMAN, Zygmunt. Depois da Nação-estado, o quê. *In*: _____. **Globalização: As consequências humanas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. p. 63-84.

BENATTI, Andre Rezende. Sobre a representação ou o homem em seu estado bruto. **Revista Sapiência: Sociedade, Saberes e Práticas Educacionais**, [S.l.], v. 7, n. 1, 2018. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/sapiencia/article/view/7647>. Acesso em: 05 jul. 2020.

BHABHA, Homi. A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. *In*: _____. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1988. p.105-128.

BITAR, Simone. Carlos, o Chacal: o matador particular do comunismo. **Aventuras na História**, [S.l.], 06 dez. 2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-carlos-o-chacal-assassino-do-comunismo.phtml>. Acesso em: 05 fev. 2021.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000a.

BOSI, Alfredo. Imagem, Discurso. *In*: _____. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b. p. 19-47.

BRIGAS de trânsito causaram pelo menos 39 mortes em 2019; veja vídeos. **Portal G1**, São Paulo, 26 jan. 2020. Fantástico. Disponível em: <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2020/01/26/brigas-de-transito-causaram-pelo-menos-39-mortes-em-2019-veja-videos.ghtml>. Acesso em: 20 dez. 2020.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Frentes Parlamentares**: Frente Parlamentar Armamentista – FPAR, 2020. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/internet/deputado/frenteDetalhe.asp?id=54004>. Acesso em: 20 dez. 2020.

CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta a El-Rei D. Manuel**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000283.pdf>. Acesso em: 15 out. 2019.

CANDIDO, Antonio *et al.* **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CARVALHO, Lucas Bandeira de Melo. **Zonas desconhecidas da realidade**: Permanências do naturalismo na literatura brasileira contemporânea. 2018. 310 f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2018. Disponível em: <http://www.posciencialit.letras.ufrj.br/images/Posciencialit/td/2018/Teses/Lucas%20Bandeira%20de%20Melo%20Carvalho.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2020.

CASARIN, Jéssica. Violência, Crueldade e Desigualdade Social na Literatura Brasileira Contemporânea: De Gados e Homens, de Ana Paula Maia, e O Matador, de Patrícia Melo. **Opiniões**, [S.l.], n. 11, p. 78-90, 29 dez. 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/137787>. Acesso em: 05 jul. 2020.

CELKA, Marianne. Carne, Consumo ou Abolição: Incompatibilidades nas Relações com a Carne. *In*: PRADO, S.D., *et al.* (Org.). **Estudos Socioculturais em**

Alimentação e Saúde: saberes em rede. [online]. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2016. Sabor metrópole series, v. 5, p. 183-195. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/37nz2/epub/prado-9788575114568.epub>. Acesso em: 05 jan. 2021.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e Discurso:** Modos de Organização. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural:** Entre práticas e representações. Tradução: Maria Manuela Galhardo. 2. ed. São Paulo: DIFEL, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** 33. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria:** Literatura e Senso Comum. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Poéticas da Precariedade. *In:* DALCASTAGNÈ, Regina; EBLE, Laeticia Jensen (Org.). **Literatura e Exclusão.** Porto Alegre: Zouk, 2017. p. 43-54.

D'BARROS, Tchello. **Soneto das Ditaduras,** 2009. Disponível em: <http://tchellodbarros-poesiavisual.blogspot.com/2009/01/soneto-das-ditaduras.html>. Acesso em: 05 jul. 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina. A Auto-representação de Grupos Marginalizados: Tensões e Estratégias na Narrativa Contemporânea. **Letras de Hoje,** Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dez. 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do Romance Brasileiro Contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea,** Brasília, n. 26, p. 13-71, jul.-dez. 2005. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>. Acesso em: 05 jun. 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma Voz ao Sol: Representação e Legitimidade na Narrativa Brasileira Contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea,** Brasília, n. 20, p. 33-77, jul.-ago. 2002.

DAMATTA, Roberto da. **A Casa & a Rua:** espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMATTA, Roberto da. **Fé em Deus e pé na tábua, ou, como e por que o trânsito enlouquece no Brasil.** Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

DAPUZZO, Ornella Erdós. Liberdade e Absurdo em Carvão Animal, de Ana Paula Maia. **Athena,** [S.l.], v. 14, n. 1, p. 108-125, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/athena/article/view/3068/2436> Acesso em: 05 jul. 2020.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. Sexo com animais como prática extrema no pornô bizarro. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 38, p. 241-279, jun. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332012000100009&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 05 jan. 2021.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Crime e Castigo. *In*: _____. **Box Grandes Obras de Dostoiévski**. São Paulo: Nova Fronteira, 2016. E-book Kindle. Disponível em: https://www.amazon.com.br/Box-Grandes-obras-Dostoi%C3%A9vski-Fi%C3%B3dor-ebook/dp/B0728681RY/ref=sr_1_2?__mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&crd=2H1JDUXYDMCCU&dchild=1&keywords=box+grandes+obras+de+dostoi%C3%A9vski&qid=1612452441&s=digital-text&sprefix=box+grandes+%2Cdigital-text%2C316&sr=1-2. Acesso em: 05 jul. 2020.

ECO, Umberto. O Leitor Modelo. *In*: _____. **Lector in Fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FANON, Frantz. O Negro e a Linguagem. *In*: _____. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 33-52.

FIGURELLI, Roberto. Hans Robert Jauss e a Estética da Recepção. **Revista Letras**, Curitiba, v. 37, p. 265-285, dez. 1988. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19243/12535>. Acesso em: 02 de julho de 2020. Acesso em: 05 jul. 2020. doi: <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v37i0.19243>.

FORSTER, Edward Morgan. As Pessoas. *In*: _____. **Aspectos do Romance**. Tradução: Maria Helena Martins. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1974. p. 33 - 66.

FREYRE, Gilberto. Características Gerais da Colonização Portuguesa do Brasil: formação de uma sociedade agrária, escravocrata e híbrida. *In*: _____. **Casa-Grande & Senzala**. São Paulo: Global, 2005.

GADAMER, Hans-Georg. Liberação da questão da verdade desde a experiência da arte. *In*: _____. **Verdade e Método**. Tradução: Flávio Paulo Meurer. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 31-263.

GARBERO, Maria Fernanda. A Brutalidade como Lugar: os Bastardos de Ana Paula Maia. **LL Journal**, [S.l.], v. 10, n. 2, p. 1-11, 2015. Disponível em: <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/files/2015/12/2015-2-garbero.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2020.

GEERTZ, Clifford. O impacto do conceito de cultura sobre o conceito de homem. *In*: _____. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2011. p. 25-39.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre: Ufrgs, 2009.

GIANNINI, Alessandro. Ana Paula Maia ganha Prêmio São Paulo de Literatura. **O Globo**, São Paulo, 05 nov. 2018. Cultura. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/ana-paula-maia-ganha-premio-sao-paulo-de-literatura-23213435>. Acesso em: 25 mai. 2019.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GINZBURG, Jaime. A Violência Constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. **Letras USFM**, Santa Maria, v. 19, n. 18, p. 121-144, 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12080>. Acesso em: 27 jun. 2020.

GORTÁZAR, Naiara Galarraga. Bolsonaro legisla, o Brasil atira e a compra de armas triplica. **El País Brasil**, São Paulo, 27 out. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-10-27/bolsonaro-legisla-o-brasil-atira-e-a-compra-de-armas-triplica.html>. Acesso em: 20 dez. 2020.

GRECCO, Gabriela de Lima. História e literatura: entre narrativas literárias e históricas, uma análise através do conceito de representação. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, [S. l.], v. 6, n. 11, 2015. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/10546>. Acesso em: 5 jan. 2021.

GROSSO, Lucas. A Vida de um Homem Medíocre: o Edgar Wilson de Ana Paula Maia. **Revista Úrsula**, [S.l.], 31 mar. 2019. Disponível em: <http://revistaursula.com.br/blog/2019/03/31/a-vida-de-um-homem-mediocre-o-edgar-wilson-de-ana-paula-maia/>. Acesso em: 20 jun. 2019.

GRUNNAGEL, Christian. "Ir aonde ninguém quer ir": entrevista com Ana Paula Maia. **Estud. Lit. Bras. Contemp.**, Brasília, n. 45, p. 351-371, jun. 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182015000100351&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 01 jul. 2020. <https://doi.org/10.1590/2316-40184525>.

GSHOW. 'Desalma': data de estreia, trailer, sinopse... Tudo o que sabemos sobre a série original Globoplay! **GSHOW**, Rio de Janeiro, 24 jan. 2020. Disponível em: <https://gshow.globo.com/series/desalma/noticia/desalma-data-de-estreia-trailer-sinopse-tudo-o-que-sabemos-sobre-a-serie-original-globoplay.ghtml>. Acesso em: 10 jul. 2020.

HALL, Stuart. O papel da Representação. *In*: _____. **Cultura e Representação**. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Org. Arthur Ituassu. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016. p. 31-138.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? *In*: SILVA, Tomaz Tadeu (Org. e Trad.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HATOUM, Milton. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

INSTITUO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA – IPEA; FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA - FBSP. **Site do Atlas da Violência**, 2020. Disponível

em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/20>. Acesso em: 05 mar. 2020.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA - IPEA; FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA - FBSP (Org.). **Atlas da Violência 2018**. Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2018.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA - IPEA; FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA - FBSP (Org.). **Atlas da Violência 2019**. Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2019.

ISAIA, Artur Cesar; TOMASI, Julia Massucheti. Sepultando seus entes: os rituais católicos de morte em Florianópolis na contemporaneidade. **Mouseion**, Canoas, n.17, v. 8, p. 11-23, abr. 2014. Disponível em: <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/download/1591/1055>. Acesso em: 05 fev. 2021.

ISER, Wolfgang. O Jogo do Texto. *In*: JAUSS, Hans Robert *et. al.* **A Literatura e o Leitor**. Coordenação e Tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 105-118.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária**. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. **A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KIRCHOF, Edgar Roberto. Como ler os textos literários na era da cultura digital?. **Estud. Lit. Bras. Contemp.**, Brasília, n. 47, p. 203-228, jun. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182016000100203&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 8 de julho de 2020. <https://doi.org/10.1590/2316-40184710>.

KRUG, Etienne G. *et al.* (Org.). **Relatório Mundial sobre Violência e Saúde**. Genebra: World Health Organization, 2002.

LARAIA, Roque. **Cultura, um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

LAUDOS apontam gás em bueiros que explodiram em 2009 e 2010 no RJ. **Portal G1**, Rio de Janeiro, 07 jul., 2011. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2011/07/laudos-apontam-gas-em-bueiros-que-explodiram-em-2009-e-2010-no-rj.html>. Acesso em: 05 jul. 2020.

LEVI-STRAUSS, Claude. Natureza e Cultura. *In*: _____. **As Estruturas Elementares do Parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1982. p. 41-49.

LOPES, Rodrigo. Superlotação de corpos deixa necrotério de Porto Alegre insustentável. **Gaúcha ZH**, Porto Alegre, 31 mai. 2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/seguranca/noticia/2019/05/superlotacao-de-corpos->

deixa-necroterio-de-porto-alegre-insustentavel-cjwccmyqj01pz01qtri1s3q7u.html
Acesso em: 01 jun. 2019.

LOSADA SOLER, Elena. Representações da Violência em A Guerra dos Bastardos, de Ana Paula Maia. **Estud. Lit. Bras. Contemp.**, Brasília, n. 50, p. 138-156, abr. 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000100138&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 05 jul. 2020.
<https://doi.org/10.1590/2316-4018509>.

MACEDO, Letícia. Brasileiro no Equador relata urubus no céu de Guayaquil após acúmulo de corpos de vítimas do coronavírus pelas ruas. **Portal G1**, 16 abr. 2020. Mundo. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/04/16/brasileiro-no-equador-relata-urubus-no-ceu-de-guayaquil-apos-acumulo-de-corpos-de-vitimas-do-coronavirus-pelas-ruas.ghtml>. Acesso em: 05 jul. 2020.

MAIA, Ana Paula. **A Guerra dos Bastardos**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007. E-book Kindle. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Guerra-dos-Bastardos-PAULA-MAIA-ebook/dp/B00HR5PZ6A>. Acesso em: 05 jul. 2020.

MAIA, Ana Paula. A Ponte Partida. **Revista Superinteressante**, São Paulo, ano 31, n. 11, 26 set. 2017b. Realidade Alternativa, p. 74-77.

MAIA, Ana Paula. **Assim na terra como embaixo da terra**. Rio de Janeiro: Record, 2017a.

MAIA, Ana Paula. **Blog da escritora**, 2019. Disponível em: <http://anapaulamaiaescritora.blogspot.com/>. Acesso em: 25 mai. 2019.

MAIA, Ana Paula. **Carvão Animal**. Rio de Janeiro: Record, 2011. E-book Kindle. Disponível em: https://www.amazon.com.br/Carv%C3%A3o-animal-Ana-Paula-Maia-ebook/dp/B00A6OF6KE/ref=sr_1_1?__mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=Carv%C3%A3o+Animal&qid=1612452982&s=digital-text&sr=1-1. Acesso em: 05 jul. 2020.

MAIA, Ana Paula. **De Gados e Homens**. Rio de Janeiro: Record, 2013. E-book Kindle. Disponível em: https://www.amazon.com.br/gados-homens-Ana-Paula-Maia-ebook/dp/B00GJYPZV0/ref=sr_1_1?__mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=De+Gados+e+Homens&qid=1612453271&s=digital-text&sr=1-1

MAIA, Ana Paula. **Enterre seus mortos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MAIA, Ana Paula. **Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos**. Rio de Janeiro: Record, 2009. E-book Kindle. Disponível em: https://www.amazon.com.br/Entre-rinhas-cachorros-porcos-abatidos-ebook/dp/B00A3D10DU/ref=sr_1_1?__mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=Entre+rinhas+de+cachorros+e+porcos+abatidos&qid=1612452654&s=digital-text&sr=1-1

MAIA, Ana Paula. O Barbeiro e o Besouro. *In*: RODRIGUES, Henrique (org.). **O Livro Branco**: 19 contos inspirados em músicas dos Beatles. Rio de Janeiro: Record, 2012.

MAIA, Ana Paula. O fosso. *In*: _____. **Javalis no Quintal e outras Estórias**. [S.l.]: Amazon Kindle, 2016. E-book Kindle. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Javalis-no-Quintal-outras-est%C3%B3rias-ebook/dp/B00H2SYQLC>. Acesso em: 05 jun. 2020.

MAIA, Ana Paula. **Quando escrevi “Enterre Seus mortos”** [...]. [S.l.], 2 abr. 2020. Instagram: @maiatravis. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B-famIEj0VI/>. Acesso em: 05 jul. 2020.

MARCONI; Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos da Metodologia Científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MARTINES, Paulo. O ato moral segundo Tomás de Aquino. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 42, n. spe, p. 249-264, 2019. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732019000500249&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 05 jan. 2021.

MARTINS, Silvia Conceição *et al.* A relação entre Percepção de Corrupção e Desenvolvimento Humano: uma análise comparativa internacional 2012 -2017. **Revista Cesumar**, [S.l.], v. 25, n. 1, p. 104-129, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.unicesumar.edu.br/index.php/revcesumar/article/view/8056>. Acesso em: 05 jan. 2021.

MEIRELES, Daniela Cristina Lea. Rinhas de Humanos: Violência e Negação de Cidadania em Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos de Ana Paula Maia. **Krypton**, [S.l.], v. 5, n. 6, p. 208-216, 2015. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/301219989_Rinhas_de_humanos_violencia_e_negacao_de_cidadania_em_Entre_rinhas_de_cachorros_e_porcos_abatidos_de_Ana_Paula_Maia. Acesso em: 05 jul. 2020. <http://dx.doi.org/10.13134/2282-3301/627>

MELO NETO, João Cabral de. **Antologia Poética**. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989.

MENDES, Vagna; FRANCO, Adenize. Entre linhas e rinhas: As construções identitárias no folhetim Pulp de Ana Paula Maia. **Revista Garrafa**, [S.l.], v. 39, n. 13, dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/5148>. Acesso em: 05 jul. 2020.

MOREIRA, Marcelo Rasga *et al.* Mortalidade por acidentes de transporte de trânsito em adolescentes e jovens, Brasil, 1996-2015: cumprimos o ODS 3.6?. **Ciênc. saúde coletiva**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 9, p. 2785-2796, set. 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-81232018000902785&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 05 dez. 2020. <https://doi.org/10.1590/1413-81232018239.17082018>.

MORRA quem morrer, diz prefeito de cidade na Bahia sobre reabrir comércio. **Correio Brasiliense**, Brasília, 02 jul. 2020. Disponível em: <https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/brasil/2020/07/02/interna-brasil,868770/morra-quem-morrer-prefeito-de-cidade-na-bahia-sobre-reabrir-comercio.shtml>. Acesso em: 05 jul. 2020.

NEVES, Lígia de Amorim. **Entre Bandos e Bestas**: A literatura PANC de Ana Paula Maia. 2019. 124 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2019. Disponível em: http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/laneves_do.pdf. Acesso em: 05 jul. 2020.

OLIVEN, Ruben George. **Violência e Cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social, 2010.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PELLEGRINI, Tânia. De bois e outros bichos: nuances do novo realismo brasileiro. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina; EBLE, Laeticia Jensen (Org.). **Literatura e Exclusão**. Porto Alegre: Zouk, 2017. p. 69-85.

PIETRANI, Anélia Montechiari. Um espaço (ainda) para o afeto, a utopia, a literatura. **Miscelânea**, Assis, v. 9, p. 116-128, jan./jun. 2011. Disponível em: <http://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/473>. Acesso em: 01 jul. 2020.

PIRES, Breiller. Entre a vida e a morte sob tortura, violência policial se estende por todo o Brasil, blindada pela impunidade. **El País Brasil**, São Paulo, 30 jun. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-06-30/entre-a-vida-e-a-morte-sob-tortura-violencia-policial-se-estende-por-todo-o-brasil-blindada-pela-impunidade.html>. Acesso em: 20 dez. 2020.

PLATÃO. Livro X. *In*: _____. **A República**. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 449-497.

POE, Edgar Allan. Willian Wilson. *In*: _____. **Antologia de Contos Extraordinários**. [S.l.]: Edições Best Bolso, 2015. E-book Kindle. Disponível em: https://www.amazon.com.br/dp/B018SSS1MO/ref=dp-kindle-redirect?_encoding=UTF8&btkr=1. Acesso em:

PORTO, Ana Paula Teixeira. Submundo e desumanização do sujeito em Entre Rinhas de Cachorros e Porcos Abatidos, de Ana Paula Maia. **Brasil / Brazil**, v. 29, n. 53, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/view/69940/39408>. Acesso em: 15 mai. 2019.

PRASS, Rochele; KUNZ, Marinês Andrea. A dualidade da violência em personagens de *Capitães da Areia*: um olhar pela Estética da Recepção. **Revista Estudos Acadêmicos de Letras**, [S.l.], v. 13, n.1, p. 241-255, jul. 2020. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/reacl/article/view/4204/pdf>. Acesso em: 05 jan. 2021.

QUANDT, Christiane. Efeitos do medial em A guerra dos bastardos (2007) de Ana Paula Maia. **Brasiliana: Journal for Brazilian Studies**, [S.l.], v. 3, n. 2, p. 297-320, mar. 2015. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/index.php/bras/article/view/16784>. Acesso em: 05 jul. 2020.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (Org.). **A Colonialidade do Saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 227-278.

QUINTANA, Mário. **Esconderijos do Tempo**. Porto Alegre: L&PM, 1980.

REIS, Carlos. Narratologia(s) e Teoria da Personagem. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**, Passo Fundo, v. 2, n. 1, p. 26-36, jan./jun. 2006. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/505#:~:text=Ao%20contr%C3%A1rio%20da%20narratologia%20cl%C3%A1ssica, revis%C3%A3o%20do%20estatuto%20da%20personagem>. Acesso em: 8 jul. 2020.

REIS, Carlos. **O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários**. 1 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Representação. *In*: _____. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 2002.

RESENDE, Beatriz. Literatura sem papel: a virtualidade poética de Maira Paula e o folhetim eletrônico de Ana Paula Maia. *In*: _____. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008. p. 134-144.

RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Lisboa: Edições 70, 1976.

ROCHA, Everardo. **O que é etnocentrismo**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ROTHER, Edna Terezinha. Revisão sistemática X revisão narrativa. **Acta paul. enferm.**, São Paulo, v. 20, n. 2, p. v-vi, jun. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21002007000200001&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 02 dez. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-21002007000200001>.

RUFFATO, Luiz. Apresentação. *In*: _____. **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2004. p. 7-17.

SARAGIOTTO, Daniela. Mortes no Trânsito: Tráfego brasileiro mata 1 pessoa a cada 15 minutos. **Estadão**, São Paulo, 15 set. 2020. Disponível em: <https://mobilidade.estadao.com.br/mobilidade-com-seguranca/mortes-no-transito-brasileiro-mata-1-pessoa-a-cada-15-minutos/>. Acesso em: 05 dez. 2020.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. *In*: DALCASTAGNÉ, Regina; EBLE, Laeticia Jensen (Org.). **Literatura e Exclusão**. Porto Alegre: Zouk, 2017. p. 29-41.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 29, p. 27-53, jan.-jun. 2007. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4846112>. Acesso em: 05 mai. 2020.

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

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Os Cenários Urbanos da Violência. *In*: PEREIRA, Carlos Alberto *et al.* (Org.). **Linguagens da Violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Violência. *In*: _____. **Sobre o Autoritarismo Brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 152-174.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **A Bailarina da Morte: a gripe espanhola no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SILVA, Rafael Lucas Santos da. Destroços da consciência de seres não humanos embutidas como carne de hambúrguer: especismo e ética animal em “de gados e homens”, de Ana Paula Maia. **Ininga**, [S.l.], v. 5, n. 2, p. 115-132, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/ininga/article/view/8444/5982>. Acesso em: 05 jul. 2020.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

SILVEIRA, Rodrigo Carvalho da. Uma visita ao Naturalismo e aos valores humanistas, em Ana Paula Maia. *In*: OLIVEIRA NETO, Godofredo de; LESSA, Carina. (Org.). **O pós-pós moderno: novos caminhos da prosa brasileira**. 1. ed. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011. p. 187-202.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução: Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1999. E-book Kindle: Disponível em: https://www.amazon.com.br/Ant%C3%ADgona-S%C3%B3focles-ebook/dp/B00A3D0III/ref=sr_1_2?__mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=ant%C3%ADgona&qid=1612457127&sr=8-2. Acesso em: 05 jul. 2020.

SOUZA, Christiane Pantoja de; SOUZA, Airle Miranda de. Rituais Fúnebres no Processo do Luto: Significados e Funções. **Psic.: Teor. e Pesq.**, Brasília, v. 35, e35412, 2019. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-37722019000100509&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 05 fev. 2021.

SOUZA, Jessé. **Ralé Brasileira: quem é e como vive**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

SOUZA, Lynn M. T. M. de. Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha. *In*: ABDALA JR., Benjamin (Org.). **Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004. p.113-133.

SOUZA, Renato. Em hospital de Manaus, ala inteira de pacientes morre por falta de oxigênio. **Correio Braziliense**, Brasília 15 jan. 2021. Disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/brasil/2021/01/4900551-em-hospital-de-manau-ala-inteira-de-pacientes-morre-por-falta-de-oxigenio.html>. Acesso em: 31 jan. 2020.

TELES, Pâmela; KUNZ, Marinês Andrea. A desagregação da personagem e o espaço narrativo em Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos e O trabalho sujo dos outros, de Ana Paula Maia. **Entrelaces**, [S.l.], v. 9, n. 21, p. 96–110, ago./out. 2020. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/41000>. Acesso em: 05 jan. 2021.

TODOROV, Tzvetan. A descoberta da América. *In*: _____. **A Conquista da América**: a questão do outro. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 3-46.

TRANSPARÊNCIA INTERNACIONAL BRASIL. **Índice de Percepção da Corrupção 2019**, 2020. Disponível em: https://transparenciainternacional.org.br/ipc/?utm_source=Ads&utm_medium=Google&utm_campaign=%C3%8Dndice%20de%20Percep%C3%A7%C3%A3o%20da%20Corrup%C3%A7%C3%A3o&utm_term=Ranking%20da%20Corrup%C3%A7%C3%A3o&gclid=CjwKCAiA_9r_BRBZEiwAHZ_v1_B9okCoDA6gjEvRVQxTe78Wtplo878C1pt6nLH5RejcoMYmo44QjRoCo4cQAvD_BwE. Acesso em: 05 dez. 2020.

VASCONCELOS, Nelson. Em novo romance, Ana Paula Maia recheia 131 páginas com realismo bruto. **O Globo**, São Paulo, 12 mar. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/em-novo-romance-ana-paula-maia-recheia-131-paginas-com-realismo-bruto-22479158>. Acesso em: 25 mai. 2019.

VELHO, Gilberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O conceito de cultura e o estudo das sociedades complexas: uma perspectiva antropológica. **Artefato: Jornal de Cultura**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 1978.

VICELLI, Karina Kristiane. Melhor que ser escritora brasileira, é ser latino-americana. **Revell**. [S.l.], n. 3, v. 20, p. 22-29, dez. 2018. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/2962>. Acesso em: 05 jul. 2020.

VICELLI, Karina Kristiane. Sangue e hambúrgueres - o novo realismo e o romance policial na obra "De Gados e Homens" de Ana Paula Maia. **E-escrita**, v. 6, n. 1, 2015. Disponível em: https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/1874/pdf_328. Acesso em: 25 jun. 2019.

VÍDEO mostra familiares abrindo caixões antes do enterro em Manaus. **Portal Amazonas 1**, Manaus, 30 abr. 2020. Disponível em: <https://amazonas1.com.br/manaus/sem-fiscalizacao-familiares-abrem-caixoes-antes-do-enterro-em-manau-veja-video/>. Acesso em: 05 jul. 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. **Revista Mana**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 113-148, abr. 2002. Disponível em:

https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132002000100005&script=sci_arttext. Acesso em: 05 abr. 2019.

WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WESTIN, Ricardo. Em 1918, gripe espanhola espalhou morte e pânico e gerou a semente do SUS. **El País Brasil**, [S.l.], 15 mar. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/sociedade/2020-03-16/em-1918-gripe-espanhola-espalhou-morte-e-panico-e-gerou-a-semente-do-sus.html>. Acesso em: 05 jul. 2020.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma Introdução Teórica e Conceitual. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e Diferença: a Perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 7-72.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência: Seis Reflexões Laterais**. Tradução: Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.