

ANDRE LUIZ GODINHO AGUIAR

PAISAGENS, ANIMAIS E HOMENS EM ANA PAULA MAIA

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientador: Ângelo Adriano Faria de Assis

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2022**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da
Universidade Federal de Viçosa - Campus Viçosa

T

A282p
2022 Aguiar, Andre Luiz Godinho, 1996-
Paisagens, animais e homens em Ana Paula Maia / Andre Luiz
Godinho Aguiar. - Viçosa, MG, 2022.
1 dissertação eletrônica (154 f.)

Orientador: Angelo Adriano Faria de Assis.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa,
Departamento de Letras, 2022.

Referências bibliográficas: f. 144-154.
DOI: <https://doi.org/10.47328/ufvbbt.2022.628>
Modo de acesso: World Wide Web.

1. Maia, Ana Paula, 1977- - Crítica e interpretação. 2. Análise do
discurso. 3. Biopolítica. 4. Animais na literatura. I. Assis, Angelo
Adriano Faria de, 1971-. II. Universidade Federal de Viçosa.
Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. III.
Título.

CDD 22. ed. 401.41

Bibliotecário(a) responsável: Bruna Silva CRB-6/2552

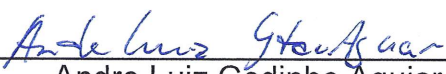
ANDRE LUIZ GODINHO AGUIAR

PAISAGENS, ANIMAIS E HOMENS EM ANA PAULA MAIA

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 22 de setembro de 2022.

Assentimento:



Andre Luiz Godinho Aguiar
Autor



Ângelo Adriano Faria de Assis
Orientador

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado sob um governo genocida e durante a pandemia global de COVID-19 e não teria sido possível sem o apoio da da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. A manutenção das bolsas neste contexto garantiu tanto a continuidade da produção de conhecimento científico no Brasil, como a sobrevivência dos pesquisadores.

*“a gente tem medo dos bichos
porque eles podem ir
pra qualquer lugar”*

(Maria Isabel Iorio)

*“Era uma vez um czar naturalista
que caçava homens.
Quando lhe disseram que também se caçam borboletas
e andorinhas,
ficou muito espantado
e achou uma barbaridade”*

(Carlos Drummond de Andrade)

RESUMO

AGUIAR, Andre Luiz Godinho, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, setembro de 2022. **Paisagens, animais e homens em Ana Paula Maia**. Orientador: Ângelo Adriano Faria de Assis.

Este trabalho desdobra as narrativas em prosa da autora Ana Paula Maia, visando entender como seus personagens intitulados “homens-bestas” podem indicar tipos de humanidade e de masculinidade e como seus cenários podem criar um sentido de país. Para isso, articula-se um repertório interdisciplinar sobre o Brasil contemporâneo, a literatura brasileira, tendências da ficção e noções teóricas acerca de temas como animalidade, violência, crueldade e gênero. Conclui-se que estas histórias e personagens sinalizam para realidades extratextuais, como a exploração animal, a masculinidade tóxica e a prevalência do feminicídio, a partir da análise das relações interespécies, pelos cenários gerados pelo capitalismo industrial e pelas cenas de violência nas novelas e da leitura de autores como bell hooks, Judith Butler, Michel Foucault e Paul B. Preciado.

Palavras-chave: Literatura contemporânea. Biopolítica. Zoopoética.

ABSTRACT

AGUIAR, Andre Luiz Godinho, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, September, 2022. **Landscapes, animals and men**. Adviser: Ângelo Adriano Faria de Assis.

This essay unfolds the narratives of the author Ana Paula Maia, searching to understand how her characters entitled “men-beasts” can indicate types of humanity and masculinity and how their scenarios can create a sense of country. For this, we articulate an interdisciplinary bibliography about contemporary Brazil, Brazilian literature, trends in fiction and notions of animality, violence, cruelty and gender. These stories and characters point to extratextual realities, such as animal exploitation, toxic masculinity and the prevalence of femicide - conclusion based on the analysis of interspecies relationships, the landscapes induced by industrial capitalism and the scenes of violence in soap operas and reading authors such as bell hooks, Judith Butler, Michel Foucault and Paul B. Preciado.

Keywords: Contemporary literature. Biopolitics. Zoopoetics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. PAISAGENS	13
1.1. PAISAGENS PELO TEMPO	14
1.1.1. O NATURALISMO	14
1.1.2. MOMENTOS NATURALISTAS NO BRASIL	17
1.1.3. NATURALISMO ENQUANTO DOCUMENTALISMO	24
1.1.4. RASURAS	31
1.2. PAISAGENS DE ANA PAULA MAIA	36
1.2.1. PAISAGENS ANTERIORES	36
1.2.2. PAISAGENS DOS HOMENS BRUTOS	41
1.2.3. PAISAGENS RECENTES	54
1.2.4. UM SENTIDO DE BRASIL	57
2. ANIMAIS	62
2.1. ANIMAIS E HOMENS	63
2.2. ANIMAIS NO NATURALISMO	66
2.3. A VIDA ANIMAL, A VIDA HUMANA	70
2.4. UM BESTIÁRIO	73
2.4 A) OS PORCOS	74
2.4 B) OS CACHORROS DE RINHA	80
2.4 C) OS RATOS E OS URUBUS	84
2.4 D) OS ANIMAIS DOMÉSTICOS	89
2.4 E) O GADO	94
3. HOMENS	103
3.1. DOCILIZADOS, NÃO DÓCEIS	104
3.2. AFETIVIDADE SILENCIOSA	114
3.3. BRINCAR DE MORTO	119
3.4. MULHERES	126
CONCLUSÕES	138
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	144

INTRODUÇÃO

Quando Edgar Wilson está prestes a atordoar um boi em seu trabalho, ele olha diretamente para os olhos do animal. O pior na hora de abater o gado é olhar para os olhos dele. Não dá pra ver nada no fundo do olho do boi. Ele fica olhando, tentando enxergar alguma coisa, mas não dá pra ver nada. Pelo convívio, todavia, os olhos de Edgar Wilson passam a refletir a insondável escuridão que sempre há nos olhos dos ruminantes.

Edgar Wilson é um dos homens-bestas de Ana Paula Maia. Autora carioca, nascida em 1977, publicada no Brasil e traduzida para diversos idiomas, como francês, italiano, alemão, espanhol e sérvio, é autora de nove histórias longas e um livro de contos.¹ Seu projeto estético começou a ganhar relevância no cenário literário com as histórias nas quais ela viria a retratar, em suas próprias palavras, a vida de “homens-bestas”, estes “que trabalham duro, sobrevivem com muito pouco, esperam o mínimo da vida e, em silêncio, carregam seus fardos e o dos outros”.

São narrativas centradas na “amarga vida de homens que abatem porcos, recolhem o lixo, desentopem esgoto e quebram asfalto” (MAIA, 2009, p. 7) e se passam em um subúrbio quente e abafado, esquecido e ignorado” (idem, p. 16). Este projeto literário começa² com a publicação do volume *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (Record, 2009), composto pela novela homônima e pela novela *O trabalho sujo dos outros*. Depois disso, a escritora publicou *Carvão Animal* (Record, 2011), *De gados e homens* (Record, 2013), *Assim na terra como embaixo da terra* (Record, 2017) e *Enterre seus mortos* (Companhia das Letras, 2018) — estes dois últimos laureados como “Romance do ano” no Prêmio São Paulo de Literatura em seus respectivos lançamentos. Recentemente, publicou *De cada quinhentos uma alma* (Companhia das Letras, 2021).

¹ Ana Paula Maia é um tipo eclético de intelectual, com versatilidade para deslocar sua linguagem entre meio e canais diferentes. Para além do trabalho como escritora, também foi co-autora (com Mauro Santa Cecília e Ricardo Petraglia) do monólogo *O rei dos escombros* (montado por Moacyr Chaves em 2013) e roteirista do filme *Deserto* (dirigido por Guilherme Weber em 2017) e da série *Desalma* (Globoplay, 2020-2022).

² Sua primeira publicação é o romance *O habitante das falhas subterrâneas* (7Letras, 2003), seguido pelo romance *A guerra dos bastardos* (Língua geral, 2007). Ambas pouco comentadas e fora de circulação, essas histórias têm outras características e não participam do que ela nomeia “Saga dos homens brutos”.

Em todos esses livros, os personagens principais dessas histórias são sempre homens insensibilizados por uma vida dura de jornadas de trabalho exasperantes, moradias indignas e poucas possibilidades de mudança social. As poucas mulheres apresentadas têm papéis coadjuvantes que, via de regra, recorrem a construções discursivas estereotipadas acerca do feminino (funções relacionadas ao cuidado, como cozinheiras, ao interesse romântico, como namoradas, ou à sexualidade, como prostitutas) e, na maioria das vezes, têm finais trágicos e violentos. A partir disso, os livros da autora abordam a violência, o embrutecimento e a indiferença do espaço urbano marginal — cenários calorentos, estradas esburacadas, pontos desertos de aspecto rural.

Na apresentação das histórias, Ana Paula Maia assume se inspirar na ideia naturalista-determinista que os homens são produtos de seus meios. Assumindo isso, neste trabalho investigo possibilidades de leitura acerca das relações entre essas paisagens e os personagens da autora, humanos e não humanos. Qual a relação entre a brutalidade desses homens e seu entorno? Como Ana Paula Maia caracteriza seus cenários e o que eles podem dizer sobre esses homens brutos? Quais símbolos e funções os animais operam dentro das narrativas? O que acontece quando um desses homens olha nos olhos de um bicho?

O primeiro capítulo, “Paisagens”, começa essa produção entendendo o que significa o Naturalismo dentro da Literatura Brasileira para, então, entender as apropriações e inovações que a prosa de Ana Paula Maia traz ao tema. Entender o que pretendiam autores como Adolfo Caminha e Aluísio Azevedo ao importar o movimento da França é importante para compreender algumas apropriações que Maia faz; por exemplo, o gesto de animalizar trabalhadores subalternos. Além disso, comento brevemente outros autores onde o herói resiste e antagoniza frente às pressões de sua natureza e de seu meio social, como Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e José Lins do Rego.

Para um país de passado colonial e neocolonial como o Brasil, colocar em cena a preocupação com o estatuto e a sobrevivência de nossas histórias e culturas é de suma importância. Da mesma maneira, a contemporaneidade exige um olhar para esse jogo de contaminações causadas pela globalização, para o desconcerto ideológico gerado pelas políticas do imperialismo. Observa-se esta dualidade em Ana Paula Maia: é declarada a influência do naturalismo brasileiro em sua escrita e suas histórias são um acúmulo de saberes e composições imagéticas e sensoriais

do imaginário coletivo do país que representam uma continuidade em uma estética nacional (VICELLI, 2015); simultaneamente, são reproduzidas as técnicas utilizadas pelo cinema e pelas séries televisivas norte-americanas (PERRONE-MOYSÉS, 2016), como “o uso dos verbos no presente do indicativo e a descrição das ações remetem às rubricas e/ou escaletas pertencentes ao gênero [roteiro de cinema ou televisão], sendo objetivas e diretas” (KIILL, 2017, p. 36).

Mesmo que ela borre as fronteiras entre o real e o imaginário, é relevante perceber como suas novelas retratam aspectos naturais e/ou sociais que remetem ao real e podem ser entendidos enquanto forma de documentalismo, de captura de um real, de uma verdade. Para isso, percepções do Naturalismo e do Neonaturalismo de autores como Alfredo Bosi, Antonio Candido e Flora Süssekind se tornam aliadas de ideias contemporâneas sobre memória e lugar, como as levantadas por Achille Mbembe, Jacques Le Goff, Josefina Ludmer e Néstor García Canclini.

A partir disso, as paisagens de Ana Paula Maia recriam fraturas históricas mais profundas, evocando sentidos de Brasil que permanecem em nosso imaginário e atualizando os processos de exploração desses homens e os recolocando em cenários de degradação ambiental, violência exagerada e marginalização social, causados pelo capitalismo industrial e pela ausência de Estado. Se vivem em um lugar sem estrutura, é preciso que suas personagens fabriquem e coloquem em prática suas próprias leis. As cenas de violência — sequestros, assassinatos contratados, mortes por vingança, roubos de órgãos, feminicídios — são comuns em todos os livros e apresentam a marreta, a faca, a arma de fogo como mediadores dos conflitos, mais do que a palavra. Não há acordo, apenas sangue.

Sangue humano e também animal. O segundo capítulo, “Animais”, começa pelo entendimento histórico da cisão entre animal e humano, para analisar essas relações entre os personagens animais e os homens brutos dessas narrativas — todos esses seres excluídos da política, da cidade, da justiça, da vida em grupo, do lazer, a meio termo entre a vida e a morte. Para entender essas cenas e localizar as estratégias de Ana Paula Maia, o capítulo dialoga com autores como Giorgio Agambem, Gabriel Giorgi, Donna Haraway, Juliana Fausto e Maria Esther Maciel.

É possível adiantar que esse processo, geralmente, ocorre à medida que a narrativa vai delimitando os problemas e evidenciando o meio: quanto mais as personagens se integram ao ambiente, mais a descaracterização física e psicológica

se evidencia. Na prosa brutalista, fluídos e excreções representam aquilo que é abjeto, inominável, tabu, o que gera choque, por causa do tratamento explícito e pormenorizado ao sangue, e, simultaneamente, provoca distância e frieza, pelo excesso de descrições quase científicas. Estas descrições de visão fisiológica acentuam um processo de animalização ou bestialização do homem, frequente no movimento naturalista desde seu início, quando os autores observavam a vida como soma das atividades do sexo e da nutrição, sem outras esferas significativas. O homem é nivelado ao bicho e, desta forma, todos se tornam organismos sujeitos às leis que estruturariam a natureza.

Nessa relação homem-animal, é possível enxergar outras relações dicotômicas, como as “vidas a proteger” e as “vidas a sacrificar”, os conceitos embutidos nas palavras *bios* (ser vivo) e *zoé* (ser vivente), as ideias de pessoa e não pessoa, de humano e inumano — uma delas, a dualidade masculino (vida protegida) e feminino (vida sacrificável). Esta percepção justifica o terceiro capítulo, “Homens”, cujo objetivo será compreender como a brutalidade das histórias molda os personagens masculinos.

Dois movimentos serão importantes aqui: primeiro, esmiuçando cenas e personagens, tentaremos compreender os sentidos de trabalho bruto que Ana Paula Maia aciona. As relações entre a corporalidade dos personagens e os trabalhos que empregam evidenciam a violência num nível físico, na forma de mutilações, deficiências e cicatrizes. Comumente, os personagens são caracterizados por aquilo que lhes falta: a quase todos os protagonistas de Ana Paula Maia faltam os sentidos, como a audição e o tato, ou órgãos internos, como os rins. Sob uma análise, o próprio sistema desumano de trabalho é quem deformaria esses corpos; à consciência do naturalista, estas modificações, mesmo que sejam resultado do esgotamento diário, surgem a partir de um fardo social que é natural, fisiológico e, portanto, inapelável.

Por outro lado, em um segundo movimento, colocando estes homens em relação às personagens femininas, apresenta-se como invariavelmente a autora constrói seus homens para manifestarem formas diferentes de misoginia e violência de gênero. O sistema no livro que coloca os homens em destaque e vantagem é essencialmente o mesmo que os limita, levando ao colapsos dos indivíduos, sempre em fuga. Em linhas gerais, homens não fortes, mas duros, estoicos, que encaram qualquer situação como extrema, jamais sucubindo à emoção ou à vulnerabilidade,

demonstrando indiferença a todo tipo de dor ou sofrimento — a própria dor, a dor dos outros ao redor. As poucas mulheres apresentadas têm papéis coadjuvantes, como cozinheiras, amantes ou prostitutas e, na maioria das vezes, acabam as histórias em finais trágicos e violentos. Desta forma, o capítulo centrará na apresentação de noções entre masculinidades, corporalidades e violência a partir de autores como bell hooks, JJ Bola, Judith Butler e Paul Preciado.

Desdobrando dinamicamente as narrativas da autora, visa-se entender os processos que os romances e novelas de Ana Paula Maia suscitam por meio da articulação de um repertório interdisciplinar sobre o Brasil contemporâneo. Esta é uma produção literária próxima de nós, com a capacidade de mobilizar novas agências em face dos desafios atuais, como a desigualdade, a pobreza, a violência urbana e o descaso do Estado com estes problemas. Mais do que interpretar os textos para entender significados escondidos, descobre-se o que esta literatura pode provocar em termos de experiências sensíveis, coletivas, estéticas e políticas, ou seja, como estas histórias e personagens que não existem também estão dentro da existência e constituem o real.

Mesmo reconhecendo a impossibilidade de captar o contemporâneo na sua especificidade, esta pesquisa se justifica a partir de uma tentativa de compreender um tempo que escapa. A cada dia, o noticiário parece mais disposto em presentificar as imagens que Ana Paula Maia criou em sua ficção, dos grandes desastres ambientais às pessoas que se alimentam de ossos. A abordagem pretendida, neste caso, objetiva não uma conversa *sobre* a obra, mas uma conversa *com* a obra. Uma narrativa que permita que aqueles que tiverem acesso à dissertação possam ser também afetados e, a partir daí, repensar as próprias experiências e relacionamentos — com estas histórias ou com o mundo.

1. PAISAGENS

No início do dia, cada homem em *De gados e homens* segue para o seu posto de trabalho sob os olhares do capataz do matadouro, Bronco Gil. Um homem alto, de pele queimada de sol, cabelos lisos e extremamente forte. É um caçador, como ainda se autointitula, e, ainda que tenha habilidade em manusear uma espingarda, ele prefere o arco e flecha. Quando alguma vaca se desprende e foge, ele é capaz de capturá-la rapidamente. Quando uma onça ou um javali ameaçam a segurança do gado, ele permanece dias e noites na mata até emboscá-los. Se algum desentendimento entre os funcionários excede o limite da boa convivência, ele sabe como resolver. Bronco Gil é um dos piores sujeitos que Edgar Wilson já conheceu.

Seu passado o tornou calado e agressivo. É filho de uma índia e de um fazendeiro branco. Até os doze anos viveu numa tribo em que não era permitida presença de estranhos, isolado do mundo, e, num ritual de iniciação à vida adulta, foi emasculado acidentalmente. O pai, que já era um homem velho e viúvo, perdeu todos os filhos e, por ter se visto sozinho e sem herdeiros, decidiu resgatar Bronco Gil na adolescência “e tentar civilizá-lo antes que fosse tarde demais. Era assim que pensava o velho. Porém, a civilização o barbarizou, e a pouca afeição que conhecia tornou-se tão semelhante ao pó do chão que pisava” (p. 40).

Civilizado aqui significaria não dispensar o uso de suspensórios e botas de couro, mesmo com todo o calor, além de pentear os cabelos e ensebá-los com seiva de mutamba de juá. Civilizar aqui é ensinar a caçar por prazer e nunca dar as costas a ninguém. Após a morte do pai, civilizado, Bronco Gil perdeu sua herança (uma fazenda, alguns cavalos e duas caminhonetes) em mesas de jogos, prostitutas e bebidas. Numa madrugada, voltando para casa, apoiado em duas mulheres, bêbados pela estrada, foram atropelados e deixados para morrer. As mulheres não resistiram; ele foi socorrido, mas só depois que um abutre comeu seu olho esquerdo à vista de seu olho direito.

Bronco Gil é resultado dessa cidade deserta que não permitiu que o socorro chegasse antes de oito horas do ocorrido. Como um personagem de uma saga de influências deterministas, é possível pensar que Ana Paula Maia buscou ativamente

mostrar a relação entre cenário e personagem, um como o reflexo do outro, o homem produto desse meio. É um homem rendido a vícios e à violência, que, pela narração com o mínimo possível de contaminações e adjetivações que lembrem o leitor de que esta é uma obra de ficção, assemelhando-o a um documento, só poderia ter sido criado nessas circunstâncias.

Um texto dotado de objetividade, com cenários e personagens ficcionais que estão dentro da existência e constituem o real, provocando experiências sensíveis, coletivas, estéticas e políticas que sugerem uma atualização da escola literária naturalista.

1.1. PAISAGENS PELO TEMPO

1.1.1. O NATURALISMO

A tradição literária Naturalista é derivada, segundo Bosi (2017), do movimento Realista — ambos como formas de superar a tradição do Romantismo, em voga até então, cuja expressão estava saturada de projeções e identificações que resultavam numa mitificação dos temas abordados (natureza como refúgio, o amor como fatalidade, a mulher como musa, o herói como prometeu, a nação como tradição). O desafio desses autores era derrocar ideais arcaicos apoiados em dogmas religiosos e renovar as instituições nacionais aos moldes das europeias, por meio de uma forte crítica social conservadora, facilmente observável na elite do Oitocentos. A posição romântica de não temer as demasias do sentimento nem os riscos da ênfase patriótica passou a ser questionada em um processo de crítica na literatura, levando os autores que surgiam nas últimas décadas do século XIX a acercarem-se impessoalmente dos objetos e pessoas.

Tal sede de objetividade desdobrou-se na cultura da época, influenciada pelas técnicas científicas cada vez mais exatas daquele tempo, com a busca de um entendimento da existência tal qual ela se dava aos sentidos, fundamentando o estilo com o método experimental já aplicado à Química, à Física, à Fisiologia e à Medicina. Este método denota uma concepção de ciência que busca a aproximação fiel dos fenômenos que analisa, sendo o objeto de análise já dado *a priori*. Ao cientista, caberia a posição de observar os fenômenos passivamente, demarcando a

separação entre objeto observado e sujeito observador, e, em seguida, formular leis que podem ser postas à prova. Para o escritor naturalista, o processo seria semelhante: a observação é sempre o ponto de partida para se construir a paisagem pela qual as personagens caminharão; depois, as personagens evoluem em suas histórias, mostrando a sucessão dos fatos tal qual exige o determinismo dos fenômenos estudados. O resultado é uma interpretação do real que não é absoluta, mas também não é individual, pois tem origens compartilhadas socialmente (SILVA, 2018).

Para isso, optava-se por um supremo cuidado estilístico e pela vontade de criar um objeto imperecível, imune às pressões e aos atritos do tempo, sem contaminações subjetivas. As narrativas traziam a caracterização de cenários e pessoas com o objetivo de retratar de forma documental sua época, assemelhando a literatura à fotografia e sua ideia de “revelação literal”, que estava no imaginário da população e nos padrões estéticos do século. Os autores que viriam a influenciar intensamente a produção literária brasileira seriam os franceses Gustave Flaubert (*Madame Bovary, A educação sentimental, Um coração singelo*), Guy de Maupassant (*Bel-Ami, Pierre e Jean, Uma Vida*), Émile Zola (*Germinal, A Besta Humana, A Taberna*) e Anatole France (*Thaïs, Os deuses estão com sede*), seguidos pelos portugueses Eça de Queirós (*Os Maias, O Crime do Padre Amaro, O Primo Basílio*), Ramalho Ortigão (*O Mistério da Estrada de Sintra, As Farpas*) e Antero de Quental (*Sonetos, A Filosofia da Natureza dos Naturistas, Raios de extinta luz*) — sendo o naturalismo brasileiro, e por extensão a própria literatura brasileira, uma forma intensificada, reelaborada e ressignificada do projeto estético-ideológico que animava estes autores a partir dos referenciais culturais, históricos e ideológicos que traziam consigo (CANDIDO, 1991).

Também é evidente uma apropriação do pensamento filosófico e histórico de Auguste Comte, Hippolyte Taine e Ernest Renan, os quais edificam a corrente de pensamento denominada Positivismo, se nutrem de um fundo pessimista e ideias liberais e originam a ideologia do Determinismo — a certeza subjacente de um destino irreversível para cada pessoa, de acordo com seu meio, raça, temperamento, classe social. Pode parecer contraditório a coexistência de um clima de ideias novas e uma arte que sugere a eterna supremacia na natureza sobre a cultura, mas estas duas considerações têm em comum a posição incômoda do intelectual frente à sociedade e ao seu tempo. O apelo a essa visão determinista,

que concebe o indivíduo como resultado das condições sociais as quais está submetido deve ser entendido por esse viés de revolta interna e impotência externa a que se submete a condição do escritor — há vontade de mudança, porém, tudo permanece imóvel (BOSI, 2017).

Os realistas e naturalistas tomaram para si a tarefa de descobrir a verdade por trás de suas personagens, no sentido positivista de dissecar seus comportamentos, desnudando as mazelas da vida pública e contrastando com os costumes da vida íntima, reduzindo as liberdades de um dado indivíduo e se justificando com causas naturais (como raça, clima e temperamento) ou culturais (como meio e educação), escondendo suas personalidades da narração por meio da ausência de lirismo e reflexões. Buscavam uma configuração de romances que não criava enredos e criaturas inverossímeis, mas típicas: deslocava-se o eixo da literatura para o homem comum, desfigurado pelas heranças biológicas, pela vida familiar, pela própria profissão, inteligível enquanto tipo, contudo, entendido como homem singular. A prosa de ficção ganhava, assim, em sobriedade e em rigor analítico, deixando de ser regida pelos caprichos de autores e verdadeiras caixas de surpresa. Ganhava-se um estilo meio jornalístico, meio sofisticado, e o cuidado com necessidades objetivas do ambiente e com a estrutura moral das personagens, captando justamente a mediocridade da rotina, os sestros, os desvios, as taras (WAIZBORT, 2008).

A diferenciação entre Realismo e Naturalismo se localiza justamente na exponenciação que o segundo dá para o determinismo, pelo qual personagens e enredos eram submetidos ao destino cego do que eram chamadas as “leis naturais”, supostamente codificadas pela ciência da época. Enquanto um autor realista, como Machado de Assis, utilizava os temas brasileiros enfocando os conflitos com os ideais metropolitanos do Império Português, o autor naturalista aborda essa dualidade (a relação do português com o brasileiro, do branco com o negro, do homem do império com o da colônia, do estrangeiro com o autóctone) aproximando-a dos conceitos de miscigenação, degeneração e desintegração social. As personagens eram soberanamente dominadas pelo sangue, como que desprovidas de livre-arbítrio, arrastadas por uma vida de fatalidades. Seus lugares sociais, vícios e virtudes determinavam para onde seguiam seus enredos. A formulação e resolução de problemas era ampla, todavia, o resultado era sempre o mesmo. O pretensioso conceito de neutralidade não consegue ocultar o fato dos

autores sempre escreverem desfechos trágicos para suas personagens. Os naturalistas julgavam não intervir com a força dos próprios afetos nestas formulações da realidade, mas projetavam-se na elaboração da obra justamente por meio dessa impessoalidade, dos sentimentos amargos e deste fatalismo. Ou seja, os finais infelizes eram uma forma de representar a impotência que era relegada ao povo naquele contexto (SODRÉ, 1965).

Desta forma, acabou sendo este um dos maiores legados do Naturalismo: a percepção de que caráter e desvio, moralidade e corrupção, o bem e o mal não são problemas pessoais, mas sociais, coletivos. Percebidos desta forma, os temas da desigualdade e da violência no Brasil passaram a ser interpretados a partir de seus cenários — e não apenas das intenções românticas do herói, mesmo que, como veremos a seguir, esta formulação também gere distorções no nosso modo de ler o mundo e a sociedade.

1.1.2. MOMENTOS NATURALISTAS NO BRASIL

O primeiro grande momento naturalista brasileiro aconteceu a partir da década de 1890. Sob a influência de estrangeiros como Émile Zola e Eça de Queiroz³, autores brasileiros seguiram com a linhagem positivista e cientificista, apresentando ficções como se fossem estudos do temperamento humano.

O maior expoente da ficção urbana brasileira nesses moldes foi Aluísio Azevedo, iniciando o movimento com o lançamento de *O Mulato*, em 1881. Ficava expressa na narrativa a habilidade de Azevedo em criar caricaturas, deformando o corpo e o gesto das personagens e combinando as vivências médias com os cenários já típicos e reconhecíveis.

Essa história começa com a volta da Europa do mulato Raimundo como doutor. No Maranhão, onde o autor nasceu, esperando que o diploma apagasse sua cor e sua condição de filho de escrava, Raimundo não entende as reservas que lhe

³ Émile Zola (1840-1902) foi o autor do manifesto literário do movimento naturalista, em 1880. Em *Thérèse Raquin* (1867), combinou teorias filosóficas de sua época, compondo o primeiro romance de tese já escrito ("um grande estudo fisiológico e psicológico", segundo ele próprio). Eça de Queiroz (1845-1900) notabilizou-se pela originalidade e riqueza do seu estilo e linguagem, o realismo descritivo, e pela crítica social constante em seus romances, como *O Primo Basílio* (1878), *O Crime do Padre Amaro* (1875) e *Os Maias* (1888).

faz a alta sociedade. Aparecem nesse contexto um conjunto de sátiras dos tipos de São Luís, como os homens ricos e grosseiros, as beatas raivosas, o cônego conivente com os pecados da classe alta. Ainda contaminado por certa tendência romântica, boa parte do enredo diz respeito à relação de Raimundo com sua prima, Ana Rosa, cuja família preconceituosa e com profundo apreço por tradições impede o casamento. A história termina com Ana Rosa se casando com o assassino de Raimundo, cuja relação gera três filhos e uma vida burguesa.

A mudança de temperamento de Ana Rosa (primeiro ardente heroína, depois mulher conformada) é algo influenciado pelas ideias de Zola, que almejava evidenciar como se comportam as paixões naturais dos humanos em um meio social. Contudo, *O Mulato* ainda não seria uma obra na qual Aluísio Azevedo dominaria esta ferramenta narrativa, sendo muito mais elogiosa a habilidade com que ele meneia a palavra quase sempre para o grotesco, influenciado por Eça de Queiroz. Com o domínio, viriam suas obras mais célebres: *Casa de Pensão* (1884) e *O Cortiço* (1890).

Em *Casa de Pensão*, Azevedo apresenta a vida de um estudante que sai da região Norte do país e se instala numa pensãozinha no Rio de Janeiro. Aos poucos, ele se envereda por uma vida boêmia e se envolve em escândalos, justificados sempre por uma fraqueza herdada pelo sangue. Já em *O Cortiço*, o autor abre mão de organizar seu enredo em função de tipos humanos, descrevendo cenas coletivas de um mesmo cenário, que se torna um protagonista quase vivo. É da paisagem geográfica que se derivam suas figuras: o dono de uma pedreira, famílias portuguesas vivendo no Brasil, mulheres negras escravizadas, um mendigo solitário, uma moça branca que se torna prostituta. A cada capítulo, o narrador onisciente enfoca uma das personagens. Como veremos a seguir, é com uma estrutura semelhante que Ana Paula Maia irá narrar suas histórias — um ambiente é compartilhado por todos os livros, enquanto os personagens mudam de novela para novela.

Aluísio Azevedo explora com sua gama de personagens as relações possíveis do ser humano de seu tempo com o trabalho, a fome, o dinheiro. Para alguns, aqueles que já venceram na vida, existe uma vida de lucro que jamais o sacia e provoca vícios sórdidos; para outros, o trabalho é uma atividade cega, instintiva, animalesca. A redução dos humanos ao nível dos animais não-humanos corresponde ao ideal antirromântico de despersonalização, descrevendo o sistema

desumano de trabalho como um fato de origem natural e, em decorrência disso, inapelável. O sujeito naturalista enxerga a iniquidade social como origem da própria sociedade, logo, enche suas narrativas de vilanias e torpezas até que chegue o desfecho — famílias tradicionais desfeitas, personagens entregues à bebida, múltiplos assassinatos, um incêndio que devora o cortiço.

Para Bosi (2017), esta estreiteza na forma de retratar pessoas pode ser considerada um mero teatro de bonecos, com pouca profundidade no campo psicológico, todavia, para a época, representa certo requinte, disciplinado e adaptação de uma técnica inerente à concepção naturalista da personagem lançada por Eça de Queiroz há pouco. De qualquer maneira, tal abuso no trato dos personagens não invalida o deslocamento do eixo para o homem comum, o léxico e as frases sempre nítidas e a sintaxe de vestígios lusitanos que marcariam a língua culta brasileira até o advento do modernismo brasileiro.

Esta perspectiva onisciente para distinguir e narrar a vida dos que têm dinheiro, mas vivem em privações morais, e a labuta dos humildes, que se exaurem pela sobrevivência, também deve ser destacada em dois outros autores deste período: Inglês de Souza e Adolfo Caminha. Este primeiro, nascido no Pará, viria a compor um texto sóbrio e meticuloso para apresentar a vida civil, suas figuras provincianas e os costumes amazonenses. Suas histórias, em especial *O Missionário* (1891), mostram sempre a queda dos homens, duplamente sujeitos à lei do sangue e às pressões do ambiente, neste caso, as paisagens tropicais amazônicas. É a mesma fatalidade explorada por Adolfo Caminha, cearense, que adicionava a suas narrativas o gosto por temas escabrosos. Em *A Normalista* (1893), existe uma gama de personagens vis, que se esforçam com o decorrer dos capítulos para encobrir a hipocrisia. Por meio de cenários mornos e uma narração lenta, a sociedade é lida no romance como um cortiço de vespas, borrando os limites das figuras humanas e compondo a estética naturalista. Seu outro grande romance, *O Bom Crioulo* (1895), é mais denso mesmo que mais enxuto. Apresenta como protagonista Amaro, um escravo fugitivo que se alista na Marinha, cuja passionalidade o conduz à traição de um relacionamento, ao sadomasoquismo, à perversão e ao crime.

É possível entender o momento literário e cultural ocorrido a partir da década de 1930, tempo marcado pelos “ciclos romanescos memorialistas”, as chamadas novelas sociais da década de 30, como um segundo momento do Naturalismo no

Brasil, logicamente já estilizado pelo modernismo e pela prosa revolucionária inaugurada em 1922⁴. As produções deste tempo entendiam que a composição do tenentismo liberal e da política getuliana junto às oligarquias regionais, rebatizando antigas estruturas partidárias, e a “aristocracia” do café, convivendo bem com a burguesia industrial que nascia nos centros urbanos, evidenciavam como o peso da tradição não é removido por formulações ditas anárquicas ou com regressões literário-psicanalíticas, contudo, pela representação do sofrimento e das tensões que compõem as estruturas tanto materiais quanto morais dos grupos sociais.

Com a crise cafeeira em São Paulo, o declínio da economia do Nordeste e outros abalos sociais, o romance brasileiro retornou a estilos ficcionais marcados pela rudeza e pela captação direta dos fatos, favorecendo o plano da narração-documento. Ademais, seus autores, mesmo que não falassem em determinismo, enxergavam a pobreza, de certa forma, como uma consequência da espoliação econômica — ou seja, engajavam-se e produziam uma visão crítica das relações sociais a partir de chaves como o socialismo e o catolicismo existencial por entenderem novamente uma relação direta entre homem e sociedade.

Jorge Amado, autor baiano, foi um dos autores que começaram sua produção neste período, criando uma prosa de ficção lida como “realismo bruto”, voltada para a representação dos marginais, dos pescadores, dos marinheiros, das pessoas de sua terra, sem ignorar o que existia de sensual e lascivo, todavia, fortemente beneficiada pela formulação literária de uma linguagem oral-convencional, de brasileirismos e de regionalismos léxicos e sintáticos disseminados pelos modernistas.

A mesma estética é observada em Rachel de Queiroz, principalmente em *O Quinze* (1935) e *João Miguel* (1932), dois romances vindos do regionalismo cearense e da narrativa social do Nordeste. Este primeiro, parte da estiagem no Ceará, inspirada na grande seca de 1915, vivida pela escritora, para mostrar a migração forçada de um casal e seus três filhos, família cujo sustento vinha do plantio e da criação de gado, para a capital Fortaleza. O sofrimento vivido pelas personagens — a fome, a sede, o cansaço de fazer o trajeto a pé — e as cenas

⁴ O movimento iniciado com a Semana de Arte Moderna de 1922 representou uma ruptura com os padrões artísticos tradicionais, aliando características das vanguardas europeias com temas, cores e formas pautadas na cultura e na identidade do Brasil. Na literatura, são exemplos o volume de contos *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), de Antônio de Alcântara Machado, e o romance *Macunaíma* (1928), considerado a obra-prima de Mário de Andrade.

trágicas que vão se acumulando — pessoas que se alimentam de carcaça e vísceras, uma criança que morre envenenada, a desagregação da família sem condições de viver juntos — dão o tom fatalista, reafirmando a ideia de um sofrimento que é coletivo, social, está além da decisão individual, do poder do herói sobre a realidade.

João Miguel apresenta a tragédia de um homem comum, um caboclo sertanejo que, por um lapso de segundo, assassina um desafeto e vai para a prisão. A partir daí, Rachel de Queiroz recria a rotina do cárcere numa pequena cidade, sendo esta ambientação o ponto principal para a abordagem da solidão, do acaso e da injustiça social. O fatalismo aparece como imagem quando tenta-se entender a origem do impulso assassino do protagonista, para o qual o uso de álcool seria apenas um disparador de algo que vem de uma dimensão subconsciente e de determinada condição social.

José Lins do Rego e Graciliano Ramos também escreveram histórias nas quais o herói resiste e antagoniza frente às pressões de sua natureza, de seu meio social, revelando fraturas históricas mais profundas.

Em seu “ciclo da cana-de-açúcar”, José Lins do Rego trata da região canavieira da Paraíba e de Pernambuco no período de transição dos engenhos tradicionais para as usinas modernas. São cinco romances nos quais o autor, descendente de senhores de engenho, utiliza recordações de sua infância e adolescência para elaborar uma poética da oralidade, um registro da vida nordestina colhida por dentro e uma representação de processos mentais de homens e mulheres de diferentes estratos étnicos e sociais envolvidos na produção de cana-de-açúcar. Considerada sua obra-prima, *Fogo Morto* (1943) é a síntese do ciclo, pois apresenta diversos tempos e personagens nesse mesmo trajeto do engenho à usina — um mestre seleiro, o homem autoritário que comanda as terras produtivas, um homem perambulando em desespero — aprofundando e tencionando a relação eu/realidade. A realidade áspera da pobreza e a revolta dos homens que não descendem de meninos de engenho ganhará contornos e desfechos trágicos. Nessa obra, reconhece-se traços fatalistas, da decadência social incorporada a uma visão do mundo, como faziam os naturalistas ao voltarem o olhar para a sociedade.

Sobre a relação entre a pessoa do escritor e a sociedade que o formou, Graciliano Ramos se contrasta com José Lins do Rego. Enquanto José Lins do Rego desfilava aparências e recordações que ressaltavam a conformidade entre o

homem e o meio, Graciliano Ramos dava uma ruptura para cada personagem, que carregava a angústia de relações de opressão ou rejeição com seu lugar de origem. O herói de Graciliano Ramos está sempre em conflito com o mundo, com os outros, consigo mesmo. Dessa distância em relação à família ou um grupo de origem surgem as durezas e máscaras sociais. O autor analisa as tensões da vida comum e os comportamentos advindos desse distanciamento, a natureza como uma realidade hostil.

Em *Caetés* (1933), Graciliano Ramos se colocava numa posição muito próxima do naturalismo, abrangendo tanto o narrador quanto um retrato do meio provinciano. Há neste seu primeiro romance uma ironia que alude a Eça de Queirós, lembrando antes Machado de Assis que Aluísio Azevedo, contudo. No romance seguinte, *São Bernardo* (1934), seu foco narrativo em primeira pessoa passa a assumir as tensões e a consciência internas, sendo o cenário definidor das dinâmicas da narrativa. O romance retrata a história de Paulo Honório, um homem de posses num ambiente altamente competitivo que começa a se relacionar com Madalena, uma professora humilde e idealista. O pessimismo de tom naturalista ganha ainda mais evidência ao fim da história, quando a personagem feminina se suicida diante da violência desse homem egoísta que, por sua vez, se justifica dizendo que a desconfiança e a brutalidade com que tratava a amada eram frutos de sua profissão, das suas relações de trabalho, da vida agreste que levou. Desse relacionamento, surgem as reflexões sobre o desencontro possível entre propriedade e caráter, configurando-se como um romance psicológico com características de romance social — ou vice-versa.

O procedimento — a escrita no espaço entre o intimismo e a tensão crítica — é parecido no romance *Angústia* (1936), que se passa com o avançar de um protagonista em direção à morte em um ambiente degradado, sufocante e miserável. Mistura-se descrições brutas, secas, dos objetos e das cenas desse cotidiano e a expressão de uma atmosfera de mau humor e desgraça, com o esforço do narrador de se compreender, se auto-analisar, entender sua fixação em direção à autodestruição. O protagonista, Luís da Silva, arrasta-se na solidão, numa vida pobre numa pequena pensão, em relações mesquinhas ou luxuriosas, na resolução de tudo pelo crime, pela hostilidade e pela amoralidade.

Outra experiência que flerta com o tom naturalista é *Vidas Secas* (1938). A tradicional narração em primeira pessoa é deslocada para a terceira pessoa,

parecendo sumir por trás das personagens — um casal de retirantes, seus filhos, sua cachorra, todos atingidos pela estiagem, pela pobreza e por outras opressões — quando, na verdade, está assumindo como foco a natureza do agreste e os latifúndios. Tal esforço de objetivação, formalidade, sobriedade gera frases, ideias e cenas desagregadas, esfarrapadas, o esgarçamento de histórias desde sempre conduzidas ao desastre. Também se reforça características do naturalismo quando Graciliano Ramos dá preferência aos substantivos e à sintaxe clássica e evita adjetivos e a liberdade gramatical dos modernistas.

Por fim, a partir do fim da década de 1960 e início da década de 1970, um terceiro momento naturalista surge, inspirado pelo denunciamento das páginas policiais, caracterizado pela prática de romances-reportagem. A história política brasileira auxilia na compreensão dessa escolha estética: parte dessa produção aconteceu na fase mais dura da ditadura militar, de 1964 até os anos 1974. Para enfrentar a alta carga de opressão e as ameaças de censura e exílio, o contraponto foi aliar-se ao depoimento, à denúncia, ao documento, assim como fizeram o cinema e o teatro. Era uma escrita abertamente engajada com a realidade e com motivos urgentes, por isso, a escolha de uma linguagem dura, seca, simples. Destaque para José Louzeiro e seus *Acusado de Homicídio* (1968) e *Aracelli, Meu Amor* (1976), este segundo censurado pelos advogados dos acusados no caso; João Antônio com *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) e *Leão de Chácara* (1975); e Aguinaldo Silva, autor de *República dos assassinos* (1976) e *A história de Lili Carabina* (1983).

Consumidos mais comumente pelas elites, estes romances enfrentavam menos problemas em relação à crítica da realidade do que os jornais impressos diariamente em grandes tiragens e preços módicos. Apesar disso, ambas as expressões compartilham este desejo de veracidade, o compromisso ativo com a atualidade e com a referencialidade. Para além da associação com uma escrita não beletrista, estas obras se aproximam da tendência naturalista pelo comprometimento com uma realidade social nacional esquecida, à margem. O mundo de dentro do romance se fundia ao mundo de fora e com a vida cotidiana dos leitores, delimitando uma solidez quase sociológica no trato do crime e da crueldade. Apesar de serem histórias onde a objetivação assume um caráter de violência sádica, embutida em imagens perversas, há algo da necessidade naturalista de aceitar a realidade enquanto inapelável e irremediável. A realidade se torna impossível de ser atenuada

ou afastada e o leitor se torna ciente do estranhamento entre si e o mundo dos problemas sociais.

Por causa desse momento final, que dramatizava a miséria e o crime urbanos, as ideias de naturalismo e neo-naturalismo passaram a ser frequentemente associadas às noções de documentalismo e neo-documentalismo, termos simétricos (não sinônimos) a realismo e diretamente opostos às palavras fábula, fantasia e imaginação (JAKOBSON, 1976).

Mesmo que contaminados pelos autores modernistas e contemporâneos, toda obra atual que busca produzir uma sensação de realidade ou uma aparência de documento passou a ser lida como decorrente de uma verossimilhança cujo estilo original está em autores como Alencar e Caminha. Logo, é possível apreender e perceber não apenas as intenções de retrato e crítica do autor, mas, ainda, todas as ambiguidades decorridas dessa ideia.

1.1.3. NATURALISMO ENQUANTO DOCUMENTALISMO

Ao observar estes três momentos, a repetição de certas características naturalistas em momentos diferentes da nossa linha do tempo, a teórica Flora Süssekind (1984) apontará o naturalismo como uma fantasmagoria em nossa história, um espectro estético recorrente. Na década de 2000, ela notará uma nova multiplicação de testemunhos diretos e histórias de vida em forma de escrita para-jornalística quase documental, o que seria um novo “surto” do naturalismo enquanto documentalismo. Isto é, como estamos mais próximos do que nunca estivemos da captura da “realidade”, muitas vertentes da narrativa buscam se confundir com uma certa verdade indiscutível, apontando para o imaginário fotográfico e cinematográfico. O ideal mimético, representativo ganha destaque e as fronteiras entre o real e o imaginário nos fazeres das artes são borradas.

Este retorno ao tom naturalista supostamente confere às produções um ar de documento, mesmo que ficcional. A imagem poética é absorvida e fixada enquanto certeza, comprovação, depositário de verdade e autenticidade — tudo que imagem, texto, documento definitivamente não são. Afinal, qualquer documento é simultaneamente verdadeiro e falso, sobretudo os falsos — todo documento é montagem, seleção, edição, recorte, narrativa, ponto de vista (LE GOFF, 1997).

Da mesma forma que a palavra grega para verdade, *aletheia*, significa “não esquecimento”, a literatura ajuda a memorizar, fixar essas verdades, salvá-las e transmiti-las de um grupo a outro, de uma pessoa a outra. Toda narrativa é uma cápsula do tempo e da cultura e, justamente pelo modo como foi ou tem sido lido pelas abordagens críticas do país, Wolff (2013, p. 234), o naturalismo tornou-se a partir da década de 1970 uma espécie de “segunda natureza da cultura brasileira, de sua identidade e de sua constituição como nação”, o problema fundamental da literatura brasileira, visto que foi a produção principalmente deste período que constituiu a manutenção da identidade do Brasil, mesmo que inscrita na instabilidade e na recusa da totalização dos sentidos. Esta fronteira borrada entre o real e o imaginário é precisamente o que deve ser percebido enquanto leitura crítica e cívica, pois é o espaço que o Estado costuma utilizar para fazer dos modos de produção artística e cultural uma manutenção das ideias de identidade, simetria, semelhança.

Esta estética dominante da escola naturalista, não raras vezes, acarreta em uma deformação da imagem do “outro” a partir do medo, do preconceito e do sentimento de superioridade da classe dominante. Um efeito de naturalização que inscreve as realidades sociais no mundo natural, ou seja, justifica as diferenças produzidas pela lógica histórica como surgidas da natureza das coisas. Esta feição, conferida pela tradição, pode ser reforçada mesmo em obras que tentam ser críticas, “fazendo de gente que vive à nossa volta, seres tão distantes e estranhos quanto os mongóis no tempo de Marco Polo”, pois a literatura, assim como todos os lugares em uma sociedade hierarquizada, também exprime as hierarquias e as distâncias sociais de onde se correspondem, sob uma forma (mais ou menos) mascarada (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 27).

Este discurso, reproduzido assim, estereotipifica, rejeita a alteridade, nega o intercâmbio da diferença, impede o diálogo entre dois grupos; se encontra de tal forma permeado por uma duplicidade discriminatória psíquico-discursiva que acarreta uma estratégia de individualização e marginalização vinculada a imagens como o malandro, o favelado, o sambista, o periférico... Estes se tornam personagens rasos quando fixados como uma ideologia estética dominante. Embora não se deva negligenciar o potencial de denúncia, a espetacularização e a exotização são evidentes: vende-se imagens consumíveis de alteridades estetizadas segundo a polaridade nós vs outros. (BARBERENA, 2016).

É lógico que esta fixação com o típico, com o estereótipo não é novidade e não foi inventada pelo naturalismo. Esta procura tem certo resíduo romântico quando perscruta o excepcional, o feio, o grotesco e esta ferramenta também sobreviveu na crueza intencional do surrealismo e do expressionismo. Esta licença em descrever situações, hábitos e pessoas “anômalas” de maneira superficial e violenta tem um longo lastro na cultura ocidental, transcendendo as divisões da história literária. Fato é que cada tempo, grupo, escola, movimento experimentou resultados diferentes para esta mistura de fascínio e repulsa que o Outro provoca: enquanto o escritor romântico eleva a feiura à altura da beleza excepcional, o naturalista julga “interessante” o anômalo para provar a dependência do homem em relação às leis naturais, acusando patologias e vantagens (BOSI, 2017). É com esta fantasmagoria que continuamos a lidar.

Flora Süssekind (1984, p. 117) compara este efeito naturalista no Brasil com a máquina de Morel da obra de Adolfo Bioy Casares⁵. Da mesma forma que a invenção do personagem do romance cria repetições eternas e apaga um pouco mais a cada cena o limite entre a imaginação e a realidade, é possível perceber ainda hoje certa obsessão naturalista pelo retrato fiel: “Ao invés de negar a realidade histórica representada ficcionalmente, o naturalismo acaba por fixar o mundo enquanto imagem. Não funciona como um convite iconoclasta à mudança histórica”. O resultado dessa construção é que os referentes perduram, os estereótipos resistem — o que morre não é a imagem, mas a ficção.

É por isso que, muitas vezes, mesmo dando tratos de romance às suas histórias, certos autores contemporâneos, em especial aqueles ligados à representação de grupos, setores ou comunidades minoritárias são lidos como não ficção ou auto-ficção. Outras vezes, valendo-se dessa artimanha, participam e se colocam propositalmente dentro desse movimento que estetiza o real e perdura imagens que são lidas como definitivas, como os autores Ferréz, Drúzio Varela e Paulo Lins. Estes se apoiariam numa escrita parajornalística, repleta de testemunhos diretos, histórias de vida e certo ar de catalogação de acontecimentos,

⁵ *A Invenção de Morel* (1940), do escritor argentino Adolfo Bioy Casares, conta a história de um fugitivo que se esconde em uma ilha, aparentemente deserta. Aos poucos, o personagem começa a descobrir os curiosos habitantes da ilha, que repetem as mesmas ações todos os dias. Posteriormente, o protagonista descobre que todas as pessoas da ilha são imagens do passado, incessantemente presentificadas por uma máquina que funciona com o força motriz das marés, como um projetor cinematográfico.

crimes e patologias sociais (WOLFF, 2013). Entretanto, como é debatido com frequência no campo das ciências humanas, a exclusão de qualquer rastro fictício não é por si só garantia de veracidade, mesmo que os fatos sejam narrados com exatidão e rigor: “continua existindo o obstáculo da autenticidade das fontes, dos critérios interpretativos e das turbulências de sentido próprias a qualquer construção verbal” (SAER, 2009, p. 01).

Publicado pela primeira vez no ano de 2000, *Capão Pecado* marcou época e se tornou uma das obras mais comentadas da literatura marginal, tendo sido editado seis vezes — a mais recente pela Companhia das Letras, em 2020. O romance, escrito por Ferréz, apresenta Rael, morador do Capão Redondo, em São Paulo, que deseja sair desse meio atroz de violência onde cresceu, se projetando como filho dedicado e se esforçando nos empregos que consegue ao longo das páginas. O grande enredo da história, contudo, passa pelo interesse romântico que irá despertar por uma jovem comprometida, namorada de um amigo. A partir desse ponto, surgem discussões sobre a educação dada a meninos, sempre criados para serem homens violentos, sem saber lidar com emoções e resolução de conflitos por meio do diálogo, da conciliação.

O autor, que foi padeiro e filho de um motorista de ônibus, exatamente como o protagonista, preenche lacunas da história com dados autobiográficos, confundindo os limites da ficção e reforçando o caráter de realidade que a obra pode assumir. O texto enxuto, de frases curtas e dicção leve, contém muitas expressões, apelidos e gírias deste universo, consistindo num exercício tipológico que liga a forma não somente ao conteúdo, mas à pessoa e às origens de Ferréz. Esta captura do urbano termina por reforçar clichês, pois articula e reimprime o tradicional repertório de figuras, tipos e situações citadinas, como as brigas de gangues, as abordagens policiais e a estética das moradias, acentuando (em vez de criticar) as distinções sociais já demarcadas nos noticiários, numa literatura anterior ou em outras artes. É uma noção de realismo que não privilegia a visão em profundidade e a vocação integradora; prefere deslizar por, descrever panoramas e personagens sem empenho de conclusão ou totalização (DIAS, 2004)

É o mesmo limite que aparece na obra *Estação Carandiru* (1999), de Dráuzio Varella, vencedor do prêmio Jabuti de “Livro do ano” no ano seguinte. O livro, que mistura técnicas da etnografia, da ficção literária e do novo jornalismo, relata dez anos de atendimento voluntário de prevenção à AIDS do médico na Casa de

Detenção de São Paulo, o maior presídio do Brasil. Em seus capítulos, apresenta um código penal subliminar, criado pela própria população carcerária, que organizava o comportamento dentro do presídio. Independente da pena a que tinham sido condenados, todos os encarcerados seguiam estas regras não escritas, sabendo que contrariá-las poderia equivaler à morte.

O relato de Drauzio Varella neste livro tem as tonalidades da experiência pessoal, não interessando denunciar este sistema prisional antiquado e desumano, mas expressando sua disposição para tratar as pessoas caso a caso e reconhecer a individualidade dos seus personagens. Entretanto, quando acompanhado das fotografias que o ilustram, o efeito é o oposto, pois reduzem as pessoas a imagens, restringindo as possibilidades da narrativa e da crítica e reforçando a distância entre o autor-observador e o presídio enquanto matéria documentada. A possibilidade de ampliação que a letra pode significar é suprimida pela inclusão dos anexos (retirados da coleção pessoal de Varella, de coleções particulares e dos arquivos de jornais e revistas), que acabam enfatizando o controle que o médico tem sobre os homens que entrevistou e imobilizando este grupo social em uma única perspectiva histórica.

Para Sússekind (2005), a neutralização do processo narrativo não acontece apenas em prol de um inventário imagético ou de uma imposição documental, mas também quando se reproduzem tipologias e conceituações correntes com relação às populações periféricas e também quando o autor congela as perspectivas de leitura, com a criação de uma observação restritiva, estática da experiência. É o que acontece em *Cidade de Deus* (1997)⁶, de Paulo Lins. O romance apresenta um panorama da transformação que o conjunto habitacional Cidade de Deus sofre com o tempo — as crianças tornam-se bandidos, a polícia se corrompe, a natureza fica poluída, a ambição desaparece e o progresso se torna decadência. Fatalista, tudo caminha para um lugar sem esperança.

Quando imbrica na experiência narrativa limitada pelo próprio de vista, chamada de “baseada em fatos” desde a sinopse da editora, o seu microcosmo não apenas mostra alguns dos maiores problemas do país (o tráfico de drogas, o

⁶ O livro de Paulo Lins foi adaptado para o cinema por Fernando Meirelles e Kátia Lund em 2002. Para contar a trajetória dessa favela que começou a ser construída nos anos 1960 e se tornou um dos lugares mais perigosos do Rio de Janeiro no começo dos anos 1980, optou-se pelo ponto de vista de Buscapé, um protagonista-narrador que cresceu no ambiente. Tornou-se um marco do cinema brasileiro ao ser o único filme até hoje a receber quatro indicações ao Oscar, nas categorias de “melhor diretor”, “melhor roteiro adaptado”, “melhor edição” e “melhor fotografia”.

governo paralelo, a violência cotidiana, a extrema pobreza) como confirma ou pereniza essas questões enfrentadas pelas comunidades cariocas e brasileiras em geral. Desta maneira, o que acontece em *Cidade de Deus* e nos outros romances que participam desta reformulação do naturalismo enquanto documentalismo é essa catalogação patológico-criminal de lugares e tipos humanos, a reiterada criminalização das divisões sociais, o reforço a uma espécie de paranoia urbana com a insegurança generalizada — em detrimento do desdobramento das perspectivas.

A autoridade desse discurso é questionada em muitos casos porque ocorreu-se a simplificação das realidades para atender a modelos pré-concebidos do que deveria ser a literatura ou do que deveria ser a realidade. De fato, não é possível concordar com a ideia de que a literatura seja um registro literal da realidade, supor que essa realidade possa ser captada sem mediação ou ignorar que o escritor elabora articulações próprias em relação a uma linguagem e referentes que não são transparentes ou totalmente alheios a seu contexto.

A realidade é, nesses casos, uma modalidade estética adotada pelo autor, uma escolha interessada em que o leitor assuma a expectativa de que o que ele está lendo é um reflexo, uma fotografia, um documento — o paradoxo próprio da ficção reside no fato de que, quando recorre ao falso, ao exagerado, ao imaginário, o faz para aumentar sua credibilidade (SAER, 2009). O naturalismo opera com a expectativa de um “efeito de verdade”, construído retórica e linguisticamente. A narrativa linear, o narrador com aparência de objetividade, a continuidade sem furos e o vocabulário atribuído aos personagens são aquilo que auxiliam o romance a alcançar esse estatuto de confiabilidade, sendo o trabalho do escritor justamente o de constituir essa forma, seus detalhes, suas relações internas (GINZBURG, 2017).

Outros autores recentes de impulso neonaturalista articulam esse estatuto de realidade por meio de outros referenciais que não se encontram claramente num real sociológico, apesar da constatação estupefata da influência deles nos indivíduos que apresentam. Concebem uma forma contemporânea de “determinismos sem determinantes”, pois acusam a influência do meio no caráter das personagens, mas não permitem que o leitor saiba com exatidão a que ambiente, época ou mesmo grupo étnico as personagens fazem parte — em alguns casos, todas essas informações são ocultas; em outros, apenas algumas destas. Para citar dois

exemplos, pode-se falar em *Reprodução* (2013), de Bernardo Carvalho, e *Luxúria* (2015), de Fernando Bonassi (CARVALHO, 2018).

O primeiro é protagonizado por um homem referido pelo narrador como “estudante de chinês”. A trama começa com o personagem sendo detido por um delegado da Polícia Federal quando prestes a embarcar numa viagem de avião. No interrogatório, desfia uma série de preconceitos contra negros, árabes, judeus, gays, pobres e gordos e conta histórias de sua vida pessoal, trabalhando no mercado financeiro, lendo revistas semanais de política, comentando em blogs de forma reacionária. Desta maneira, sem determinar exatamente uma localidade ou origem para o protagonista, Bernardo Carvalho cria “de forma neonaturalista” a correspondência entre esse tipo anti-intelectual e o espaço relativamente livre da internet.

Já o romance de Fernando Bonassi aborda a família comum de um metalúrgico. Todos ali vivem entre financiamentos, parcelas, crediário: uma casa financiada, um carro financiado, eletrodomésticos financiados. A narrativa começa quando decidem construir uma piscina no quintal de casa no país dos anos 2000 em que progresso significava consumo, quando a ascensão da nova classe C parecia anunciar um futuro de plena prosperidade no Brasil. Novamente, *Luxúria* não especifica demais de quem está falando, sendo a alcunha de “endividado” o fato mais relevante sobre o protagonista: seu estado natural é a dívida e seu modo de vida é produto dessa convivência entre crédito e propaganda.

Essas duas figuras — o anti-intelectual e o endividado — operam em lugares específicos do sistema capitalista, mas podem determinar qualquer meio que existir é sinônimo de consumir e produzir informação. Neste caso, os autores criam histórias que se passam em lugares ficcionais, mas que expõem e zombam do lugar-comum. Para Resende (2017), tais autores que têm certa inspiração naturalista na literatura contemporânea brasileira não estão interessados em pintar uma imagem, mas em rasurar, raspar, escrever por cima das que já existem. A construção de narrativas que se passam em qualquer lugar do mundo, podendo ser vividas por personagens brasileiros ou não, liberta a literatura brasileira da tarefa que ela mesma se impôs do Romantismo até bem recentemente de ser uma espécie de intérprete do Brasil, como se quem escreve devesse ser o mediador que daria a conhecer aos leitores os conflitos e riquezas do Brasil.

As circunstâncias da criação podem estar presentes como na tradição realista/naturalista contudo, neste quadro, a escrita raspa a foto, escreve por cima. O real aparece em confissões, falsas ou sinceras, mas o discurso ficcional também provoca rupturas, excedendo limites. O documental e o ficcional parecem se juntar, a memória se serve do documental para instaurar uma nova dimensão do ficcional, desterritorializada. A ironia, reprodução do óbvio e do banal, a ostentação do vulgar e do popular, a incorporação das condições de precário — tudo serve de matéria literária, mesmo que seja para uma literatura que quer se revelar provisória, inacabada, simplista. Revelar o aspecto lacunar da realidade. Propor um naturalismo que se corrói por dentro.

1.1.4. RASURAS

Este hibridismo pop que cria um naturalismo sem natureza é uma característica do tempo atual, no qual zonas desconhecidas se proliferam e o local se desterritorializa. Heloisa Buarque de Hollanda (1991), ao observar a prática artística contemporânea (ou pós-moderna), aponta que o Brasil, assim como a América Latina de maneira geral, caminha para “importações indevidas”, que geram um sentimento de inadequação política e moralmente problemática. Isto é sinalizado pela estabilidade do poderio estadunidense e pelas novas formas hegemônicas de cultura, como os filmes *blockbusters*⁷ e as celebridades hollywoodianas, que ocasionam o processo de perda de credibilidade das metanarrativas fundadoras e/ou populares, considerando que acessam facilmente espaços em qualquer continente, e ainda a desintegração das categorias de originalidade e autoria, já que se apoiam quase sempre em repetições e fórmulas.

O já citado *Luxúria*, de Fernando Bonassi, leva essa associação com certa cultura norte-americana ao nível da forma. Os capítulos funcionam como unidades independentes, exatamente como a forma de contar histórias da televisão. É como

⁷ Um *blockbuster* é uma obra de entretenimento — normalmente um longa-metragem — considerada muito popular e bem-sucedida financeiramente, voltada para mercados de massa e com bastante publicidade associada. São exemplos as franquias cinematográficas, com filmes em série, as adaptações de quadrinhos de super-heróis e filmes de ação com muitos efeitos especiais.

se os acontecimentos e cenas fossem episódios de uma série, ligados por algumas reiterações de frases e pela identificação do mesmo enredo. Além disso, quando os acontecimentos se assemelham em estrutura ou cenário, os títulos dos capítulos são numerados, lembrando a decupagem de roteiros de televisão — por exemplo, “Televisão II”, “Recorde de acessos na semana III” e “Cultura de banheiro V”. É um autor de prosa literária renomado, contudo, mistura sua escrita ao registro da cultura de massa.

Hollanda (1991) propõe que esta relação entre identidade e massa é importante para entender a produção literária neste momento porque as configurações discursivas da produção cultural mais recentes se pautam também pela fragilização dos limites entre a cultura de elite e a estética de massa. Certa elite intelectual defende acirradamente os valores modernistas contra uma suposta perda de profundidade da arte quando democratizada, entretanto, a contemporaneidade pode ser menos entendida como uma ruptura com a modernidade, a vanguarda, o passado e mais pautada por uma negociação entre várias modernidades possíveis. Para além disso, no Brasil e outros países da América Latina, a discussão ganha um tom ideológico e conflituoso quando os conceitos de classe e dominação política são lidos com as chaves dos movimentos sociais e da hegemonia, o que leva a uma associação, ligação e subsequente valoração desse hibridismo com as ideologias de consumo e as políticas neoliberais. Ou seja, o passado colonial da cultura latino-americana coloca em cena a preocupação com a sobrevivência das nossas culturas, rejeitando ou não explorando o estabelecimento de uma troca com o exterior como possibilidade de um discurso outro, de um olhar novo, de uma alternativa política e cultural de proliferação de intervenções e vozes.

Escritor gaúcho, Samir Machado de Machado participa desse movimento em duas frentes diferentes, como romancista e como organizador de coletâneas, para além de traduzir autores clássicos do gênero, como Arthur Conan Doyle (*O Mundo Perdido*), Robert Louis Stevenson (*A Ilha do Tesouro*) e Henry Rider Haggard (*As minas do rei Salomão*)⁸. Ele é o idealizador da série *Ficção de polpa* (2008-2012), cujo título faz referência às revistas *pulp* estadunidenses do século XX, que utilizavam papel fabricado à base de polpa de madeira, muito mais barato, a fim de

⁸ Em comum, os romances traduzidos por Samir Machado de Machado têm viagens, mistérios e perigos em suas premissas: são parte do gênero “ficção de aventura”, definido por elementos como a sucessão de eventos eletrizantes, a liderança do herói ou da heroína e enigmas que provocam reviravoltas ao longo do enredo.

oferecer um produto mais acessível e conquistar a clientela que não tinha dinheiro para comprar as outras publicações populares da época, impressas em papel caro, brilhoso. Estas revistas ficaram famosas por trazer histórias que focavam na ação, na violência, no horror, no suspense em detrimento de certo desenvolvimento psicológico, romântico, dramático. Seguindo esse caminho, a *Ficção de polpa* publicou cinco volumes de contos pertencentes aos gêneros ficção científica, fantasia, terror, aventura e crime. Participaram das edições tanto escritores acostumados a trabalhar com esse tipo de texto, como Simone Saueressig e Roberto de Sousa Causo, quanto escritores em nada vinculados a ele, como Carol Bensimon e Rafael Bán Jacobsen. Machado comenta em artigo que o objetivo da série é tomar emprestada a estética e a ideologia *pulp* como ponto de origem, mas produzindo leituras mais contemporâneas, dentro do nosso contexto cultural (DALL'AGNOL, 2019).

É o que ele mesmo faz em seus romances. Samir Machado de Machado recria a ficção de entretenimento e o romance histórico adicionando camadas, questões e reflexões próprios do cotidiano brasileiro atual. Em *Quatro Soldados* (2013), as personagens do título passam por um labirinto misterioso, uma caverna onde vive uma criatura horripilante, um duelo épico na neve e a cena de decapitação de um padre — aventuras com ares de um roteiro de Indiana Jones, não fossem as criaturas mitológicas brasileiras, como a mula sem cabeça, e as cenas históricas reais, como um massacre indígena ocorrido no século XVIII. Em *Homens Elegantes* (2016), o protagonista é um soldado brasileiro enviado a Londres com a missão de investigar uma rede de contrabando de livros eróticos para o Brasil — tradicional aventura com homens de capa, duelos de espada, perseguições a cavalo e navios, mas adicionada de informações da sociabilidade homossexual e *queer* do século XVIII, incluindo um vilão chamado Bolsonaro. Já *Tupinilândia* (2018), utiliza referências aos clássicos de aventura *Jurassic Park*⁹ para abordar temas como a ditadura militar e o nacionalismo sob o prisma da nostalgia e da memória afetiva. Desta maneira, ele evita o pastiche, subverte a natureza intrinsecamente colonial

⁹ Escrita por Michael Crichton, a trama de *Jurassic Park* (1990) é centrada na fictícia Isla Nublar, onde um filantropo bilionário e uma pequena equipe de geneticistas criam um parque temático onde as principais atrações são variadas espécies de dinossauros recriados através de engenharia genética. Em 1993, foi adaptada para os cinemas por Steven Spielberg, vencendo os Oscars de “Melhores Efeitos Especiais”, “Melhor Som” e “Melhor Edição de Som”.

dos enredos de aventura, que geralmente lidam com a invasão e a conquista de outras terras, povos, riquezas, e cria representações novas para os velhos heróis de sempre, conferindo protagonismo a mulheres, pessoas negras e pessoas pertencentes à sigla LGBTQIAPN+.

Samir Machado de Machado também colaborou com a escrita do romance a oito mãos *Corpos Secos* (2020), junto a Luisa Geisler, Marcelo Ferroni e Natalia Borges Polesso. Os quatro autores, já reconhecidos e/ou premiados por trabalhos anteriores, escrevem uma típica história de zumbis da cultura pop, onde uma doença fatal assola o território, o transforma em uma terra pós-apocalíptica e elimina qualquer forma de governo e lei, focalizando os sobreviventes tentando encontrar um local seguro — neste caso, o litoral de Santa Catarina. A diferença está justamente na articulação com o folclore brasileiro, que fornece algumas características específicas a esses espectros humanos que não possuem mais atividade cerebral, nas rodovias pelas quais as personagens passam, típicas do interior do Brasil, e na articulação com pautas políticas importantes na atual conjuntura: o uso de novos agrotóxicos sem os devidos testes, a importância da ciência para as chances de redenção e o uso do discurso religioso como forma de captura política.

Outro herdeiro das referências ao cinema *blockbuster* na literatura brasileira contemporânea é Antônio Xerxenesky. Seu romance de estreia, *Areia nos Dentes* (2008), traz homens com armas no coldre, duelos, carteados, mariachis, ambiente desértico, saloons... Todos os elementos típicos das histórias de faroeste são embaralhadas a situações contemporâneas, como um vírus de computador e um ataque de zumbis. Além disso, o autor se vale da metalinguagem como possibilidade de reescrever o gênero, agregando um jogo de espelhos que inclui o diário de um personagem escritor. Essa mistura de registros, do particular brasileiro com o geral do entretenimento de massa, faz com que novas formas de ler a cultura sejam produzidas. É esta a nova política da produção artística: uma constante negociação com os termos das múltiplas modernidades possíveis (HOLLANDA, 1991).

Esses exemplos demonstram como, na contemporaneidade, autores brasileiros estão examinando não a realidade, mas sim as existências, ou seja, investigam não o que aconteceu, mas as possibilidades que poderiam vir a acontecer. A matéria da literatura — e, para este trabalho, a matéria desta escrita contemporânea, deste novo naturalismo — é tudo aquilo que a realidade poderia

tornar-se, tudo aquilo que a sociedade é capaz de produzir. Todas as rasuras e hibridismos que se impõem reforçam uma ideia de que o mundo verificável objetivamente fosse insuficiente e o romancista demandasse tratar o território à sua maneira. O chamado “pacto ficcional” designaria, então, uma espécie de pacto pelo qual autor e leitor desrealizam esse mundo, tirando sua consistência para, em seguida, realizar e dar consistência a um mundo acessível pelo texto (NODARI, 2015).

Para Néstor García Canclini (2003), neste processo de propor novas inexistências, o autor contemporâneo se altera, muda, re-situa a própria posição existencial. Ao analisar as produções artísticas do capitalismo tardio a partir de objetos latino-americanos, o teórico irá se atentar ao modo como as experiências artísticas deste tempo transbordam seus próprios campos e invadem ou são invadidas por outros campos, pelo mercado, pela mídia, pela política, pelas novas tecnologias. As formações culturais heterogêneas contemporâneas terminam por ser marcadas não pela assimilação de uma identidade em outra, mas pela coexistência de elementos de origens e estéticas diversas. O resultado é algo híbrido, estruturas, objetos e práticas que não são nem eruditos, nem populares, nem elegantes, nem cafonas. Os elementos da chamada alta literatura se misturam com aqueles da literatura de massa — se antes o “não literário” servia como oposição ao literário, agora ambos se colocam lado a lado, de maneira não hierárquica.

Como será apresentado a partir de agora, Ana Paula Maia aciona todas essas referências, de uma forma ou de outra, sem criar subordinações: o naturalismo, a filosofia determinista, as questões sociais, os romances de entretenimento, o cinema *blockbuster*, a linguagem das séries de televisão, o gênero de ação e aventura... O resultado disso é um sucesso de público e de crítica: admiração popular, boas críticas na mídia geral e o Prêmio São Paulo de Literatura de Melhor Romance¹⁰, um dos mais importantes para a crítica especializada vencido duas vezes.

Se o naturalismo já buscava narrar em sua origem o que era considerado execrável pelo *status quo* e sempre teve algum tipo de apreço pelas vivências periféricas, agora Ana Paula Maia parece revitalizar essa concepção utilizando uma

¹⁰ O Prêmio São Paulo de Literatura é promovido pelo Governo do Estado de São Paulo desde 2008. Anualmente, premia os dois melhores romances publicados no Brasil, um de autor experiente e um de autor estreante. Cada autor recebe 200 mil reais, o maior prêmio literário do país em valor.

estética própria da comunicação e da cultura desse público, desse tempo, desse contexto de consumo. É um trabalho que não diferencia o real e o ficcional, assumindo um lugar de imaginação que produz realidade, apesar de não ter índice de realidade. Um regime de “realidadeficção”, cuja lógica é o movimento, a conectividade, a superposição, a superimpressão e fusão de tudo que foi visto e ouvido (LUDMER, 2013).

De um lado, o mesmo cacoete determinista ao enxergar a periferia como espaço unicamente de sujeira e brutalidade. Do outro, uma participação nas narrativas possivelmente ciente dessa mediação não inocente, dessa linguagem imaginária de cenários invisíveis, utilizando a literatura como um exercício de outridade, um naturalismo que se autossabota.

1.2 PAISAGENS DE ANA PAULA MAIA

1.2.1. PAISAGENS ANTERIORES

A carreira de Ana Paula Maia na literatura começou com a publicação do romance *O Habitante das Falhas Subterrâneas* (7Letras, 2003). Esta história é narrada em primeira pessoa por Ariel Esperanto, um jovem sensível e inquieto de 17 anos, à procura do seu lugar no mundo. Após ser punido pelos pais por ter brigado na escola de classe alta onde estuda, Ariel empreende uma viagem obrigada e o romance mistura esta jornada literal para o casamento do primo mais velho com outra jornada guiada pela angústia típica da adolescência — este evento social será o gatilho de incômodos sobre o mundo de fantasia das pessoas mais velhas para o protagonista. Nas sessões de acompanhamento psicológico, Ariel critica a falsidade dos adultos, revela a inabilidade em vestir papéis sociais e lidar com convenções pré-estabelecidas, idealiza as crianças como seres inocentes por não conhecerem os códigos de conduta do mundo adulto e mostra o desajuste que vive por não saber o que fazer com o futuro.

Tendo como referência confessa *O apanhador no campo de centeio* (1951)¹¹, do escritor estadunidense J.D. Salinger, Ana Paula Maia constrói um romance atípico dentro de sua obra completa. É um típico romance de formação, compreendido pela transformação e amadurecimento de um personagem dentro de um recorte específico de tempo. Como Salinger, a autora opera tanto um enredo de decisões precipitadas que levam Ariel a se reposicionar no mundo quanto a linguagem como elemento de construção da identidade. A dicção de Ariel é a de um narrador não confiável, estando drogado ou bêbado em diversas cenas do romance e comentando o que vê pela ótica de sua paranoia adolescente em outros, e alinhado com o seu tempo, utilizando gírias, irregularidades em relação à norma culta e uma escrita em fluxo direto, com grandes blocos de texto (FRIEDRICH, 2010).

Também são muitas as aparições de elementos da cultura pop, eventos reais e de objetos de consumo dos anos 1990 e na transição para o século XXI. Por exemplo, o protagonista comenta o atentado às Torres Gêmeas, em Nova Iorque, ocorrido em setembro de 2001, e o sequestro do ônibus 174, em junho de 2000, no Rio de Janeiro, além de ironizar a reeleição de Fernando Henrique Cardoso em 1998 em conversa com seu terapeuta. Na mala que arruma para sua viagem, Ariel coloca, “quatro camisas da Hering”, o “inseparável Nike”, o discman e discos de bandas de rock e hardcore e o livro *Cartas a um jovem poeta* (1929), de Rainer Maria Rilke. Também circulam referências a livros de realidades diversas, como *Guerra e Paz* (1867), de Liev Tolstói, *Viagem ao centro da Terra* (1864), de Jules Verne, e a série *Harry Potter* (1998), de J.K. Rowling. Ariel vai ao cinema e assiste o cultuado vencedor do Oscar *Zorba, o Grego* (1964), mas também insere referências a películas populares *Corra Lola, Corra* (1998), *O Gladiador* (2000) e *A Profecia* (1976).

Esses fatos em relação ao narrador de *O Habitante das Falhas Subterrâneas* mostram que, desde o início de sua trajetória, Ana Paula Maia já absorvia recursos de elementos diferentes da cultura, tanto aqueles considerados cultos, como Fiódor

¹¹ O *Apanhador no Campo de Centeio* (1951) narra um fim-de-semana na vida de Holden Caulfield, um jovem abastado de dezessete anos, que volta para casa depois de ter sido expulso do internato onde estudava. Com mais de 70 milhões de cópias vendidas desde seu lançamento, o livro, originalmente escrito por J. D. Salinger destinado a adultos, influenciou e marcou gerações de leitores adolescentes com seu humor feroz e anárquico e sua visão desbocada sobre o início da juventude.

Dostoiévski e Rainer Maria Rilke, quanto de entretenimento, como *O Exterminador do Futuro* (1984), *Jornada nas Estrelas* (1966) e *O Bebê de Rosemary* (1968). Este diálogo com estéticas de origens diferentes a coloca como parte desse movimento contemporâneo maior, mas também localiza sua escrita dentro de um projeto pessoal que assimila esses produtos culturais de forma criativa e coerente desde seu primeiro texto publicado.

Por outro lado, toda essa engenharia interna que Ana Paula Maia cria, que psicologiza o personagem que narra em primeira pessoa, é posposta nos livros que integram a *Saga dos Homens Brutos*. Para Lucas Bandeira de Melo Carvalho (2018), a autora abandona esse discurso literário (que se vale basicamente da narração, da argumentação do narrador-protagonista, da experiência emocional) para se voltar a um discurso cinematográfico (pautado pela ação, pelo acontecimento, pelo movimento, pela jornada em direção a um fim).

Seu segundo romance, *A Guerra dos Bastardos* (2007) é um meio do caminho. Ainda narrado em primeira pessoa, o romance se desenvolve com quadros curtos em que uma bolsa lotada de pacotes de cocaína é focalizada, passando de mão em mão pelos bastardos do título: traficantes e agiotas, atores e atrizes de filmes pornográficos, lutadores de boxe em decadência, matadores de aluguel. É uma espécie de corrida maluca, onde personagens aparecem e desaparecem de uma página para outra, se cruzam quase aleatoriamente, cometem crimes, sofrem acidentes. Os pontos de vista variam e, em alguns casos, os mesmos acontecimentos são narrados duas ou três vezes de formas diferentes, de acordo com as versões e ângulos desse mosaico — artifício narrativo que lembra a montagem e as mudanças de câmera no cinema.

Também lembra o cinema o uso do presente, que é próprio dos roteiros, e as descrições cinematográficas, a simulação de uma simultaneidade entre o tempo narrativo e o tempo narrado. Quando essa aparência é justaposta às imagens impactantes das cenas, desconstrói-se o discurso narrativo literário tradicional e cria-se a percepção de um discurso fílmico. A narrativa é luxuosamente cruel ao tratar de maníacos, psicopatas, cocainômanos, assassinos, exibicionistas, falsificadores, obscenos com uma visualidade quase científica.

O estilo empregado pela autora para narrar estes episódios elimina os devaneios e digressões que Ariel realiza no romance anterior. Aqui, já podemos notar uma Ana Paula Maia interessada na violência como tema, tratando-a por meio

de uma ficção fronteira, híbrida, onde o gênero policial permeia e dialoga com outras formas de ficção urbana — elimina-se a investigação, típica do *roman noir*¹², e sobra apenas o crime. É, como todo livro dentro desse espectro amplo, uma reflexão sobre a inocência, a culpabilidade, o entorno coletivo dessa inocência e dessa culpabilidade e, por fim, as formas do mal na condição humana — raramente o mal absoluto, grandioso, mas um mal cotidiano, cujas raízes são a cobiça e o sexo (SOLER, 2010).

Se a violência é tema, o abjeto aparece como forma. O sangue que impregna a bolsa de cocaína como sinal do que acontece com todos que colocam as mãos nela, a relação entre o grotesco e a comicidade, personagens que admitem total desprezo pela vida humana... Estes tópicos, que nasciam neste romance e seguiriam pelos próximos livros, fazem pensar nas histórias de Rubem Fonseca¹³, lidas como *Brutalismo* por Alfredo Bosi (1995). O conceito se refere a histórias que um teor grande de violência aparece contido de forma direta e gráfica, porém está longe de ser gratuita. São imagens que espelham a brutalidade do seu entorno, a poluição do capitalismo avançado, o desenvolvimento atrasado em um “país do terceiro mundo”. Uma violência que emana das perversidades do próprio sistema, comportando uma representação desse estado de coisas, mais do que uma denúncia propriamente dita. Seus romances e contos enfocam a violência, o tecnicismo e o individualismo como formas de relação no capitalismo tardio, sendo sua visão cínica e catastrófica de mundo decisiva para as produções posteriores de outros escritores brasileiros desde os anos 1970, como Marçal Aquino¹⁴ e Patrícia

¹² A ficção noir é um subgênero da ficção criminal onde certo e errado não estão claramente definidos e os detetives são tragicamente falhos, costumam beber, brigar e se envolver em romances e sexo. Também existem outras tramas paralelas, a história portanto não gira em torno de apenas um fato, mas vários. O maior expoente do gênero foi o estadunidense Raymond Chandler (1888-1959).

¹³ O livro mais conhecido de Rubem Fonseca (1925-2020) é *Feliz Ano Novo* (1975), que se tornou um *best-seller* imediato. Suas narrativas de sexo, violência e conflito entre classes sociais levaram a obra a ser proibida pela censura do regime militar, sendo reeditado somente em 1989, pela Companhia das Letras, quando o autor ganhou uma ação contra a União. Em 2003, Fonseca recebeu o Camões, o mais prestigiado prêmio literário para a língua portuguesa pelo conjunto de sua obra.

¹⁴ A prosa de Marçal Aquino caracteriza-se por sua relação estreita com a representação da vida nas grandes cidades, especialmente em seu aspecto mais violento, por meio de uma linguagem enxuta e objetiva. Seus romances mais famosos são *O Invasor* (2002) e *Eu Receberia as Piores Notícias dos seus Lindos Lábios* (2005), ambos adaptados para o cinema.

Melo¹⁵ (PEREIRA, 2010). Sua forma de escrita o colocava tanto em um patamar de grande escritor brasileiro, premiado e reconhecido pela crítica, quanto de um grande escritor de gênero, levando o interesse por uma literatura folhetinesca, na origem de caráter popular, a todas as classes (COMELLAS, 2014).

A violência adquire significação tanto política quanto ideológica dentro da estética brutalista, porque, de certa forma, era o modo de Rubem Fonseca articular-se junto a uma vertente da contracultura naqueles anos marcados por restrições, tanto oriundas da censura quanto do mercado de bens simbólicos no qual os militares intervinham. Luciana Paiva Coronel (2013) lembra que foi neste momento que a imagem do “bandido” começou a ser popularizada enquanto símbolo de liberdade e de rebeldia, tanto em filmes marginais, como *O bandido da luz vermelha* (inspirado pelo assassino preso à época Acácio Pereira da Costa, o Luz) quanto nas artes plásticas. Por exemplo, o estandarte *Seja marginal, seja herói*, onde Hélio Oiticica estampa o corpo alvejado e caído numa poça de sangue de Manoel Moreira, o *Cara de cavalo*, executado pela polícia.

Rubem Fonseca iria escrever sua literatura marginal identificando-a pela transgressão realizada pelas personagens, tanto da lei como dos costumes, glorificando-o em razão de sua ousadia na desobediência e utilizando o crime para fugir da vida pacata e medíocre dos cidadãos médios. A violência em seus romances tem esse papel quase sacro, espiritual: reside no ato violento uma espécie de purificação que redime as personagens da rotina esvaziada em que vivem, proporcionam prazer e elevação para o espírito, acesso a um universo mais pleno de sentido (CORONEL, 2013).

Ana Paula Maia compartilha com Fonseca essa aliança entre alta literatura e literatura de massa, sendo por vezes considerada uma espécie de sucessora do autor policial. Contudo, seus enfoques são diferentes quando pensamos o lugar da crueldade nos romances dos dois. O desconforto em *O Caso Morel* (1973), *Feliz Ano Novo* (1975) ou *O Cobrador* (1979) está na associação da brutalidade com a liberdade, uma forma de expurgar o sofrimento dos protagonistas, o rompimento da

¹⁵ Autora de 11 livros, Patricia Melo foi incluída pela revista Time em 1999 entre os cinco melhores autores latino-americanos do novo milênio. Seus romances mais famosos são *O Matador* (1995), *Inferno* (2000), *Valsa Negra* (2003) e *Mulheres empilhadas* (2019), todos abordando a ideia de finitude, mortalidade, perda de valores e a injustiça social por meio de histórias de violência urbana.

lei como sacrifício. Nas obras de Ana Paula Maia que vêm a seguir, contudo, a violência faz parte da vida prática, da ordem do trabalho e do lazer. Ou seja, enquanto em Rubem Fonseca a violência é a fuga da rotina, em Maia a violência é a própria rotina.

1.2.2. PAISAGENS DOS HOMENS BRUTOS

Nos fundos de um mercadinho cheirando a barata, Edgar Wilson afasta as moscas que pousam em seu rosto. No chão, o sangue de um animal morto; no ar, um odor férreo. Lá fora, o céu tem uma cor que não lhe agrada, uma tonalidade doentia, como se o sol tivesse ficado da cor do desespero. Ele pensa no quinto dos infernos e conclui que deve ser um lugar igual a esse, quente e abafado, com estradas esburacadas. Um subúrbio esquecido e ignorado.

Ana Paula Maia apresenta assim o primeiro cenário que aparece em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009). O livro é composto de duas novelas. A primeira, homônima, é protagonizada por Edgar Wilson, uma espécie de açougueiro, que desossa porcos em sua oficina — é assim que ele chama o matadouro improvisado nos fundos do mercadinho. Sua personalidade é descrita como alguém que “não pensa muito sobre o que quer que seja” e que de modo algum “se importa com a rotina em que vive”. Todas as sextas, Edgar Wilson planeja “sair mais cedo, ir ao bar do Cristóvão, fazer algumas apostas em Chacal — um cão enfeitado pelo demo, que já havia arrancado a cabeça de Gepeto, que tinha o dobro de seu tamanho —, e encontrar Rosemery, sua noiva” (p. 15).

É Rosemery, faxineira diarista, quem motiva algumas das desventuras que Edgar Wilson vive ao longo dos cinco capítulos que formam a novela — ele mata, primeiro, porque precisa de dinheiro para montar uma casa e a pedir em casamento, e depois, porque precisará se vingar da traição que sofre. Além disso, outros crimes que irá cometer decorrem do relacionamento com Gerson, seu melhor amigo e ajudante na oficina, cujo único rim está sendo prejudicado por uma doença. O outro, que foi doado para uma irmã, será recuperado pela dupla com uma faquinha minúscula com um escudo do Flamengo — decide pegar o rim da irmã de volta, agora que ela está com câncer “e não vai mais precisar” (p. 19).

De forma episódica, todos os capítulos parecem iniciar e terminar em si mesmos. Existe uma semelhança com os folhetins oitocentistas, porém, estes garantiam aos seus leitores a experiência de um desfecho ao término de um conjunto de capítulos. Em Ana Paula Maia, é quase impossível estabelecer um argumento que contenha em si mesmo todo o arco das histórias logo no primeiro capítulo, pois as coisas avançam à medida que a escrita acontece. É pertinente essa busca de semelhanças com produções culturais do passado, contudo, este modo de narrar também pode ser comparado com um artefato literário do presente, as séries de televisão (FRANCO, 2019).

Para Susan Sontag (2012), enquanto as histórias contadas pela literatura envolvem, recriam o mundo por um ponto de vista, têm por objetivo um final, a completude, o fechamento, as histórias contadas pela televisão satisfazem nosso apetite por anedotas — são informações parciais, incompletas, fragmentárias por definição. Isso diz respeito tanto pela prática de pontuar as cenas com a inserção de intervalos comerciais quanto pela prática de promover histórias intermináveis — toda série pode produzir um número ilimitado de histórias ininterruptas a não ser que surja uma história nova que pareça mais apelativa ou excêntrica aos olhos dos produtores executivos. Informações, personagens, cenários, acontecimentos vão surgindo à medida que o roteirista ache conveniente, a temporada avance, a plateia reaja.

Da mesma forma que uma série de televisão, *Entre rinhas* funciona como um piloto, o episódio inicial de uma série que ainda precisa ser comprada pelo estúdio, “compostos sem um fim em mente — e, de fato, com a esperança de que assim permaneçam de maneira indefinida” (MARTIN, 2014, p. 84). O piloto é escrito também sem um passado em mente, pois a construção de tramas anteriores ao presente permanece como uma potencialidade inexplorada, podendo cada personagem apresentado criar um número infinito de relações ao longo das histórias seguintes, como veremos.

Não existe audiência mediando as expectativas de cada “episódio” de *Entre rinhas*, mas o arco que atravessa todos os capítulos é bem sutil, vai sendo formado devagar pelas poucas repetições que Ana Paula Maia adiciona — a rotina de trabalho de Edgar Wilson, as referências à doença de Gerson, os desejos de consumo de Rosemary. Histórias pregressas parecem surgir convenientemente na

lente da câmera que acompanha os personagens — marca-se assim a relação de Ana Paula Maia com os roteiros de televisão.

Aparecem neste romance ainda outros personagens: Dona Elza, proprietária de um restaurante de beira de estrada, parada comum de caminhoneiros e viajantes; Shirlei Márcia e seu marido sem nome, homem que sequestra a si mesmo para receber o resgate como prova de amor; Zé do Arame, o homem que vende os porcos para Edgar Wilson e vive afastado do centro da cidade; Marinéia, a irmã de Gerson, que conseguiu mais status que os outros membros da família após se tornar prostituta; Pedro, também irmão de Gerson, que o substitui na oficina em um dia em que este passa mal com sua crise renal.

Durante as cenas, são muitas as descrições de sol e poeira, fazendo perceber que o livro se passa num ambiente distante dos grandes centros urbanos, tendo mais terra solta que prédios. Ali, “a lufada quente e seca amolece o sorvete” (p. 64). Edgar Wilson caminha em sua primeira cena com “poeira nos olhos” (p. 20). Na estrada da região “não passa vivalma” enquanto ele e Gerson fazem “uma caminhada debaixo de um sol tão ardente e um asfalto venenoso que parece de amianto” (p. 45). Em outro momento, a descrição é precisa e imprecisa ao mesmo tempo: os personagens estão “nos confins do subúrbio abafado e sufocado, longe das praias, de ares úmidos, comendo poeira, economizando água sob quase 40 graus diariamente, pisando em asfaltos fumegantes” (p. 61).

Este afastamento também é comentado numa cena em que dois personagens conversam e nenhum dos dois sabe qual é o número de telefone usado para avisar emergências. Zé do Arame afirma que “ninguém aqui na rua sabe esse telefone de socorro”, depois se lembra do 911. Edgar Wilson avisa que “esse é só nos Estados Unidos” ao que Zé do Arame conclui: “a gente ainda não deve ter isso aqui”. Não há socorro, ajuda, ninguém está salvo. Inclusive, estranham quando veem um carro de polícia na estrada: “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 rabecão e depois vão embora”; “Fazem a ocorrência, abrem uma investigação e depois vão para casa jantar” (p. 49 e 50).

Se nesse lugar indeterminado, “difícilmente se salva uma vida” porque “é longe. Ninguém sabe direito onde fica. Se perdem no caminho. É o que dizem para justificar a demora”, os moradores aprenderam, então, a resolver os problemas da própria maneira, mesmo que violenta: “cada cidadão tem seu facão, amolado ou

não”. Importante é que ali, apesar do descaso das autoridades, todos jantam: “Ao menos por aqui, a morte não tira a fome de ninguém. Aprende-se a lidar com ela desde cedo” (p. 72).

Pela informação de que as pessoas daquela região “ainda precisam conviver com as merdas ao ar livre e os vermes” (p. 62), depreende-se que não há água tratada e esgotos fechados no bairro. Mais tarde, confirmam: “Aqui os bueiros não têm tampas, ficam expostos e trazem o primeiro descuidado” (p. 72); “As moscas cantarolam ao redor de suas cabeças. Moscas grandes e nojentas” (p. 77); “Em dias tão ensolarados, com o ar estagnado e o cheiro de esgoto e tripas entalados no nariz, existe a sensação de que isso nunca mais acabará” (p. 77). O narrador comenta essa situação numa das últimas cenas. Não há escapatória: “Você se sente condenado num lugar desses, numa situação dessas. O mau cheiro e o calor freiam os movimentos e dificultam o raciocínio” (p. 77).

Diante de tudo isso, a novela seguinte neste mesmo volume imagina uma espécie de revanche dos moradores desse lugar nas margens contra os bairros das outras classes. *O trabalho sujo dos outros* (2009) se passa durante uma greve de catadores de lixo, quando eles deixam todos os resíduos se acumularem pelas ruas, mudando a ordem da cidade. Ana Paula Maia descreve o que se desenrola desse enredo da forma mais científica possível: “Todo o lixo transforma-se num líquido poluente de cheiro insuportável originado de processos biológicos, químicos e físicos da decomposição de resíduos orgânicos. Esse líquido forma valas entre as dunas de dejetos, sulcando a terra até (...) dar forma a um imenso lago” (p. 109). Não é um lago de enxofre como no inferno: “É pior. O chorume é o fim de todas as coisas. Restos de comida, resíduos tóxicos e cadáveres insepultos terminam ali”. Ana Paula Maia parece ler bem a sociedade quando coloca que “as autoridades estavam irreduzíveis quanto ao reajuste pedido pela classe trabalhadora” (p. 136), porém, diferente do comum, *O trabalho sujo dos outros* escala a tensão focalizando um grupo de trabalhadores que está disposto a esperar indefinidamente pelas suas demandas.

Essas formulações, que continuam ao longo de toda a novela, fazem pensar no Naturalismo — a pretensa neutralidade, uma ideia de documento da realidade, o discurso próximo do científico como sinônimo de objetividade — e também compartilham da suspensão da beleza que vive a Literatura contemporânea. De modo geral, a “beleza” se tornou um valor estético desvalorizado, sendo as

formulações antes consideradas belas agora vistas como cafonas até mesmo na poesia contemporânea. Os valores buscados numa narrativa ou num poema, atualmente, são a veracidade e a força comunicativa, sendo a descrição realista útil para expressar algo perto da exatidão que quem escreve almeja (PERRONE-MOISÉS, 2012).

O catador de lixo que protagoniza a história, Erasmo Wagner, é apresentado por meio de uma relação afetiva com aquele monte de lixo. Ele teve “um primo assassinado e deixado naquele mesmo lixão. Morto por engano” (p. 109). Olhando o lago químico, ele se lembra do familiar e “balbucia uma breve oração. Chorume é um choro interminável e maldito. São lágrimas deterioradas de olhos flagelados” (p. 109). Já Valtair é um novato no trabalho com o lixo, ainda cuidadoso com o seu cotidiano e sem prática com a tarefa — “atrapalhado, deixa metade do lixo pelo caminho e volta sempre para apanhar” (p. 111). Em seu primeiro dia, “espera que um mendigo termine de vasculhar um dos sacos de lixo. (...) Valtair sente-se desolado” (p. 94). Logo ouve um aviso de Erasmo Wagner: “Daqui a uma semana você vai tratar todo mundo igual. Cachorros e mendigos (...) O cheiro podre faz isso. Daqui a um tempo você só vai sentir esse cheiro” (p. 95). À medida que o livro passa, Valtair começa a se anestesiar com o álcool para conseguir fazer o seu serviço: “A maioria dos coletores bebem, talvez para aguentar tanta amargura, tanta sujeira e descaso” (p. 158).

Diferente da primeira novela, onde predomina o sol e o calor, aqui há a chuva, que empoça, não escoar pelas bocas de lobo corretamente, porque tudo está tomado pelos resíduos. Trajetos de vinte minutos “se estendem em quase uma hora. A chuva causou engarrafamentos por quase toda a cidade” (p. 96). Como um símbolo, durante o período útil do dia, enquanto todos seguem com seus empregos, tudo já é escuridão: “A chuva engrossou nos últimos minutos. O tempo escureceu. No meio da tarde, eles avistam trevas” (p. 94). Assemelha-se a uma maldição: “não há raios ou trovões. É um silêncio culposo” (p. 128). Para os protagonistas, a chuva gera preocupações, pois vivem em um espaço às margens: “O telhado de sua casa [da casa de Erasmo Wagner] precisa de reparos urgentes. Não aguentará uma torrente de água” (p. 119).

Longe de trazer alento, frescor ou significar limpeza, a água também incomoda porque se transforma em vapor quente: “A chuva parou faz tempo. A noite está abafada” (p. 98). Nos dias que se seguem, com o lixo se acumulando, o cheiro

pela cidade se torna insuportável: “O calor intensifica o aroma azedo” (p. 144). Pessoas e ratos dividem o mesmo espaço: os animais “vasculham o lixo, procriam nas esquinas e em toda a parte seus guinchos agudos e inarticulados são ouvidos para amplificar o horror do cenário. A cidade torna-se maldita” (p. 144). O céu começa a se encher de abutres e urubus que, em grupos, pareciam montar cerco à cidade, colocando em risco decolagens e aterrissagens do aeroporto dali. No asfalto, o lixo amontoava-se, interditando ruas e cobrindo o asfalto. Alguns setores começam uma coleta de lixo particular, tentando conter o caos. Os hospitais lotam de pessoas com casos de doenças infectocontagiosas e “o lixo hospitalar não era todo recolhido. Amontoavam-se pacientes e dejetos: agulhas usadas, vidros quebrados, farelos de pão e mingau” (p. 136).

Nesta novela, o lixo é visto, ainda, como um fator de distinção entre as pessoas e revela faces da desigualdade das paisagens que Ana Paula Maia cria. Mesmo que o livro aponte em um momento que “esta cidade não faz acepção. Tudo se transforma em lixo. Os restos de comida, o colchão velho, a geladeira quebrada e um menino morto”, o narrador admite que “tenta-se disfarçar afastando para os cantos o que não é bonito de se olhar. Recolhendo os miseráveis e lançando-os às margens imundas bem distantes” (p. 113). Durante o expediente, Erasmo Wagner reclama com o colega Valtair que não gosta de trabalhar em rua de gente rica — “Tem muito mais lixo”, que responde “Eles têm mais dinheiro pra gastar, é isso” (p. 93). Em contrapartida, há bastante miséria expressa na cena em que os catadores “disputam a chutes com os cachorros o lixo que precisam recolher, e a tapas, com os mendigos que buscam o que comer” (p. 94).

Quando, ao fim do romance, em acordo com os catadores, a greve acaba, sobra o trabalho de queimar tudo aquilo que ficou acumulado nas ruas. Logicamente, seguindo o enfoque comum para o conceito de naturalismo desse e de outro século, o lugar escolhido para a queima é aquele tão distante quanto abandonada pelo poder público: “uma região esquecida. Um trajeto feito somente por miseráveis. É como varrer a sujeira para debaixo do tapete. E é debaixo do tapete que moram esses homens”. Decidem que os pobres lidem com o lixo, sendo que a coleta naquele bairro sempre fora irregular: “Os moradores não sentiram o efeito da greve. Estão acostumados a livrar-se dos próprios dejetos, a viver ao lado de valas negras, fossas abertas, pedreiras clandestinas, desmanche de automóveis. Estão acostumados aos restos” (p. 138 e 139).

Neste sentido, existe um interesse genuíno em representar realidades de trabalhadores pouco vistos na literatura, entretanto, da mesma maneira que o Naturalismo resumia a sociedade para conseguir a explicar por meio de leis supostamente naturais, Ana Paula Maia planifica o mundo para conseguir desenvolver suas ideias. Neste caso, os ricos se restringem à categoria de consumidores e os pobres pertencem apenas à categoria de “sem-tudo”. Não há meio-termo, estando todas as realidades escondidas pela mesma fumaça.

A cena final reflete a cena inicial, quando o céu estava tomado da escuridão da chuva: “o asfalto permanece limpo, o lixo recolhido, mas acima das cabeças a fumaça negra aumenta de tamanho. O que foi produzido e consumido espalha-se no céu, mas não se dissipa” (p. 139). O desfecho cíclico explica: estão todos condenados, de uma maneira ou de outra, a repetir os mesmos esquemas, incluindo os personagens que aparecem na terceira história da saga.

Carvão Animal (2011) é o livro em que os protagonistas estão mais dispersos entre si, sendo o fogo o elo que liga todos eles: um bombeiro, um carvoeiro, um trabalhador do crematório. Um deles, já conhecemos de uma história anterior.

Como fazem os universos compartilhados entre filmes de um mesmo estúdio ou as franquias cinematográficas e suas histórias infinitas (FRANCO, 2019; SONTAG, 2012), Edgar Wilson também aparece nesta história, que se passa dez anos antes dos acontecimentos de *Entre rinhas*. Aqui, aos vinte e três anos, ele é um dos trabalhadores mais jovens da mina que gera emprego para cento e treze homens — “Trabalha na mina desde os vinte anos, sem férias, com apenas duas folgas de um dia por ano, e nunca sofreu nenhum ferimento grave”. Está sempre “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” (p. 72).

O entorno da mina de carvão “é uma espécie de deserto. Isolado, abafado, muita poeira, e, mesmo com tantos trabalhadores, existe solidão. A imensidão das extensas proporções de terras ao redor pode esmagar a condição humana que existe até no mais bruto dos homens” (p. 74). Já dentro da mina de carvão, tudo é escuro e úmido, fazendo lembrar as chuvas da novela anterior — “constantes barulhos de gotejamento, iminência de desabamentos e um ar muito pesado. É uma escuridão que comprime os sentidos. Que dificulta a respiração”. Aos poucos, esses

trabalhadores tornam-se parte das “trevas tóxicas do ar poluído”, acostumados “ao gosto de fuligem, ao queimado, ao fogo” (p. 73).

O clímax de Edgar Wilson nesta história é quando ocorre um desabamento no seu local de trabalho. É quando “fecha os olhos e pensa no céu azul. Se morresse, morreria com esta recordação. Se saísse dali, nunca mais invadiria as entranhas da Terra e trabalharia debaixo do sol todos os dias. Nunca mais se ausentaria dele” (p. 78). Quem o resgata do acidente é Ernesto Wesley, bombeiro que “arrisca-se todo o tempo. Lança-se contra o fogo, atravessa a fumaça preta e densa, engole saliva com gosto de fuligem e conhece o tipo de material dos móveis de cada ambiente pelo crepitar das chamas” (p. 09).

Ernesto Wesley aprendeu com sua profissão que não há espaço em sua vida para remoer as próprias tragédias — “É sobremaneira uma atividade que enrijece o caráter e que o coloca de frente para as piores situações. Tudo se torna pequeno quando deparado com a morte” (p. 19). Ele se concentra apenas em não provocar dor nos outros, nas outras famílias, resgatar todos ainda vivos, evitar a morte do incêndio, do acidente, da queda, a morte “que espedaça, desfigura e transforma seres humanos em pedaços desconjuntados. Crânios esfarelados, membros esmagados e decepados” (p. 19). Impressiona as imagens e comparações violentas quando o sentimento que se está querendo transmitir é o de um personagem preocupado com o outro, empático.

Sobre o contexto sócio-econômico das personagens, sabemos que, vivendo em um bairro periférico, desde pequeno Ernesto Wesley teve raras oportunidades de assistir a algum espetáculo: “O entretenimento limitava-se a brincadeiras de moleque e ver televisão após o jantar, porém a falta de energia elétrica era constante no bairro” (p. 48), deixando ele e sua família “envoltos pelo brilho oscilante de uma única vela em riste sobre um pires de louça. As grandes sombras disformes produzidas nas paredes foram lhe parecendo familiares” (p. 48). Por causa disso, antes de completar dezesseis anos, Ernesto Wesley já havia enfrentado quatro incêndios nas casas em que morou, “sua família pacífica era constantemente coagida pelo fogo que começava sorrateiro em algum cômodo da casa” (p. 16). Em uma dessas, tentando salvar o irmão, descobriu uma habilidade específica, que será melhor explorada no capítulo 3 desta dissertação: “o fogo não lhe fazia mal. Não sentiu dores ou ardência. (...) Possui um raro tipo de doença, analgesia congênita:

uma deficiência estrutural do sistema nervoso periférico central. Isto o torna insensível ao fogo, a facadas e espetadas” (p. 16).

O terceiro protagonista da história é Ronivon, trabalha no espaço do forno de um crematório, no andar inferior, “nivelado aos ratos” (p. 30). “Desde a hora em que chega, ele permanece no subsolo. Faz suas refeições, almoço e lanche, num pequeno cômodo próximo às escadas. Ele nunca sobe para o andar de cima. Tem permissão apenas para caminhar na parte de baixo” (p. 107 e 108). É ele que precisará descartar, de alguma forma, os corpos de um grande carregamento de vacas que precisará sumir.

A região onde se passam as histórias que estão neste livro chama-se Abalurdes. Esta cidadezinha tem “aspecto desolador, com depressões na estrada e cercado de morros” e se localiza numa região “cortada por rios contaminados e pequenos pastos. (...) A cada três quilômetros em média, um novo bairro. São pequenos bairros, de movimentação confusa, comércio espalhado e pouca sinalização. (...) Uma região clandestina nascida ao pé de uma serra” (p. 36). Por causa da atividade extratora/mineradora, “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” (p. 70). Apesar de (ou justamente por) viver da extração de “milhares de toneladas de carvão mineral”, a região é pobre e degradada: “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” (p. 71); “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 improdutiva; de aspecto ressequido e sem cor. A água potável para o consumo está se extinguindo”; “mais de cinquenta por cento da população apresenta alguma disfunção das vias pulmonares. A doença do pulmão negro está liquidando sorrateiramente os antigos e os atuais mineiros” (p. 72).

Por meio da doença, da devastação da natureza, dos acidentes trágicos, Ana Paula Maia consegue provocar uma dicotomia interessante para a cultura capitalista. Ao mesmo tempo em que a mina de carvão fornece ordem, trabalho, socialização e ocupação aos personagens, serve como forma de controle dos “instintos selvagens” desses homens e como prática predatória do meio ambiente. Essas narrações

alimentam temores quanto aos rumos que o desenvolvimento tecnológico pode tomar (DUARTE, 1997).

Assumir a derrocada que vivemos desde o fim da Guerra Fria, quando o economicismo capitalista triunfou, também é uma apropriação nova que Ana Paula Maia faz do naturalismo. Enquanto a narrativa tradicional do movimento representava a crise econômica que levaria aos acessos da burguesia, toda a saga dos homens brutos aponta para um mundo sem qualquer utopia que se baseie no progresso, na revolução, no advento de um futuro de justiça social e paz entre as nações. Para além dos gestos que serão explorados no capítulo 3, onde os homens são determinados por seus trabalhos e ocupações, o determinismo também reside na ciência de que nenhuma ideologia evitou que o mundo continuasse em guerra, muito pelo contrário. O progresso tecnológico foi posto a serviço da devastação, do extrativismo, da fabricação em massa, da matança. No termo de Haroldo de Campos (1999), esta é uma narrativa “pós-utópica”, pois, não há apenas crítica à sociedade, mas uma estrutura visível de modo calamitoso.

Em contraste com as outras histórias, este é um livro que passa num tempo frio: “este inverno será rigoroso. Raramente isso ocorre” (p. 35). “A madrugada é muito fria, com um céu parcialmente nublado e uma semilua opaca esforçando-se para permanecer fixa entre as estrelas” (p. 57), “a manhã nebulosa parece mais fria em pastos abertos. Há leves sinais de geada nas folhas das plantas” (p. 39). Há o indício de que isso seja resultado dos processos de extração: “a impossibilidade de os raios de sol atravessarem tanto a camada de fuligem que cobre o teto da cidade quanto as nuvens carregadas transforma Abalurdes num lugar desolador” (p. 94).

O problema maior é que as regiões afastadas e as áreas isoladas dos grandes centros urbanos são as primeiras a sentir os sintomas da escassez de energia elétrica naquele espaço, onde o carvão volta a ser a principal origem do calor: “As cidades estão em colapso. Os solos encharcados de inumados. O fogo em seu estado bruto tem se tornado uma fonte primordial de energia. É como voltar aos tempos primitivos” (p. 70).

Para resolver este problema, os fornos do crematório são ligados a uma tubulação, por sua vez, ligada a um conversor termoelétrico, que transforma o calor em energia elétrica. “O calor dos mortos ajuda a suprir parte da energia usada (...) Os mortos do hospital, principalmente os indigentes, são cremados no [Crematório] Colina dos Anjos e seu calor transformado em energia para abastecer os vivos” (p.

69); “A cafeteira, a música sacra que toca na capela, todas as lâmpadas dos postes do jardim, os computadores, o triturador, tudo é acionado pela energia proveniente do calor dos fornos” (p. 70). Quando a madrugada atinge temperaturas muito baixas, a pobreza é novamente revelada pela autora: “ao contrário do que se imaginou sobre a escassez de matéria-prima nos fornos crematórios, dezenas de indigentes e bêbados morrem durante o frio da madrugada em toda a circunvizinhança” (p. 103). A cidade é uma necro-cidade, uma máquina que vive da morte, o que faz pensar no conceito de Necropolítica — uma “instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” para servir a mundos de morte, sociedades onde há um fazer morrer ativado pelo enclave econômico do capital (MBEMBE, 2018, p. 11)

No livro anterior, o lixo atrai animais no céu. Em *Abalurdes*, “nunca se veem abutres. A população se responsabiliza por devorar seus mortos e restos, transformando-os em cinzas” (p. 147). O resultado disso é uma fumaça volumosa e espessa como concreto, que pode ser vista de muito longe, uma imagem que, “misturada ao vermelho do fogo, criava imagens distorcidas no ar que sinalizavam fúria, desespero e morte” (p. 158).

Da mesma maneira que *Abalurdes*, o *Vale dos Ruminantes*, cenário dos acontecimentos do romance *De gados e homens* (2012), foi poluído pelo movimento próprio do capitalismo. Neste caso, um aglomerado de abatedouros que dividem a região e fornecem carne bovina para uma fábrica de hambúrgueres. Esta organização da cidade reflete o próprio modelo que surge no século XX chamado de “Cinturão da Carne”, cujo objetivo era reduzir os custos em transporte, deslocamento e armazenamento. Instalam uma fazenda de gado, um matadouro e uma fábrica de carnes e/ou couro na mesma região e, dentro dessas empresas, tudo passa a ser setorizado, ou seja, dividido em departamentos de produção com funções específicas para cada trabalhador (BOSI, 2014).

Esta divisão do trabalho aparece aos poucos, por meio da apresentação de cada personagem. Edgar Wilson é novamente protagonista, entretanto, no cargo de atordoador dos animais. Sua função é apenas acertar a frente do gado com uma marreta com precisão, provocando um desmaio causado por uma hemorragia cerebral. Depois, “o bicho descansa sereno, inconsciente, enquanto é levado para a etapa seguinte por outro funcionário, que o suspenderá de cabeça para baixo e o degolará” (p. 11). A alienação em relação ao trabalho e a distância que existe entre o

trabalhador braçal e o produto final de uma cadeia capitalista é apresentada quando Edgar Wilson expõe sua rotina de trabalho e conta para os outros que nunca comeu um hambúrguer: “o preço de um hambúrguer equivale a dez vacas abatidas por Edgar, já que recebe centavos por cada animal que derruba. Por dia precisa matar mais de cem vacas e bois e trabalha seis dias na semana, folgando apenas no domingo” (p. 13).

Bronco Gil assume a função de capataz do matadouro na história. De origem indígena, ele se autointitula um caçador, sendo responsável por capturar os animais que fogem e resolver outros problemas: “Quando uma onça ou um javali ameaçam a segurança do gado, ele permanece dias e noites na mata até emboscá-los. Se algum desentendimento entre os funcionários excede o limite da boa convivência, ele sabe como resolver” (p. 39).

Por sua habilidade em desmontar coisas “seja o motor de um carro, um boi, uma onça ou uma casa” (p. 24), Helmuth é contratado para a parte de divisão e corte das peças, onde trabalha junto com Santiago, que “abatia renas na Finlândia. É do tipo que abate qualquer coisa (...) Não é muito alto, mas é forte” (p. 30). Emetério, o mais velho do abatedouro, trabalha na graxaria, “local onde se concentram os produtos provenientes dos setores de abate, miúdos, bucharia, triparia e desossa, e que não servem para o consumo humano. É onde se processam os resíduos e se produzem farinha de osso e sebo” (p. 26). Todas essas descrições remetem aos romances de costumes do Realismo que apresentavam com detalhes o que fazia a burguesia com seu tempo, enquanto contrastavam com as ações dos personagens de outras classes. Aqui, não há burguesia, mas o processo narrativo é parecido, remetendo mais uma vez às técnicas narrativas tradicionais.

Para chegar ao matadouro e à fábrica, é preciso atravessar “uma estrada deserta, de curvas sinuosas e asfalto irregular” cuja “maioria dos veículos que trafegam (...) é de caminhões pesados e algumas carroças puxadas por cavalo” (p. 14), ou seja, diferentes formas de transporte de materiais, instrumentos, utensílios. Não há veículos de turismo ou lazer, apenas aqueles que se relacionam, de alguma forma, a trabalho, distinguindo-se pela classe social dos seus donos, aparentemente.

A morte alimenta as pessoas miseráveis, os trabalhadores, os grandes empresários... todos ali vivem desse único negócio. A forma como Ana Paula Maia

escolhe demonstrar isso como algo que contamina toda a região é pela descrição da natureza, então. O vale é descrito como um lugar “repleto de árvores, vegetação rasteira, pequenos córregos, cachoeiras” em tom avermelhado “devido às rosas e às romãs”, contudo, o sangue as transformou: “ao longe não é perceptível, nem o cheiro é detectável, mas as roseiras que margeiam o Rio das Moscas tornaram-se mais escuras ao longo dos anos, pois se alimentam da água sangrenta do rio” (p. 61 e 62).

É no rio que margeia a cidade que “todos os matadouros da região lançam as toneladas de litros de sangue e resíduos de vísceras de gado. O rio corre para o mar, assim como o sangue das bestas do campo” (p. 14), além de servir como espaço de desova para os crimes que acontecem na região: “No fundo desse rio está depositado todo tipo de coisa, orgânica e inorgânica. Humana e animal” (p. 35).

Mesmo que o chamado Rio das Moscas seja descrito como morto, a miséria que atinge a população retratada faz com que algumas pessoas “arrisquem buscar um peixe contaminado que ainda se debata. Os peixes, mesmo mortos, brilham” (p. 35), tem algum valor. Da mesma maneira, são citados “os miseráveis que moram nas redondezas e vivem de comer o gado morto nos transportes. Quando um carregamento chega, eles atravessam a porteira horas depois. Sempre há alguém de sentinela nas estradas, vigiando o tráfego de cargas” (p. 56). Em determinada cena, quando muitas vacas morrem sem explicação, “em pouco tempo há mais de cinquenta pessoas esquartejando o gado morto, juntando suas partes e empilhando sobre carroças, caminhonetes e bicicletas. Aqueles desprovidos de aparelhagem arrastam os pedaços pelo chão em sacos de náilon ou lona” (p. 119). Apesar de viverem em uma condição degradante, são descritos como pessoas de fé — todos agradecem o que aconteceu com as vacas e acham que as mortes foram resultado de suas orações: “Talvez tenha sido a Providência Divina atendendo aos pedidos dos moradores da região que ansiavam por comida” (p. 123). Os moradores desse deserto, a terra de Ana Paula Maia, acreditam que esta “chuva de vacas” é ação de fé, assim como os peregrinos israelitas foram atendidos com uma chuva de codornizes quando estavam em caminhada no deserto, afirmam em referência ao episódio narrado no livro bíblico do Êxodo.

1.2.3. PAISAGENS RECENTES

Até mesmo essa referência bíblica é algo compartilhado pela autora com outra inspiração que revela, Quentin Tarantino¹⁶. O diretor de cinema também utiliza ambientes sujos, personagens cujas profissões não lhes garantem status social e resolução de conflitos pela violência como sua estética. A Bíblia aparece em seus filmes associada, de forma explícita e proposital, a sangue e assassinatos, como uma ferramenta irônica que desvenda as motivações e crenças dos personagens. Pode não parecer, mas tanto os personagens de Quentin Tarantino quanto os de Ana Paula Maia são justos à própria maneira, moldando a moral cristã da forma como querem. Ao fazerem concessões aos mandamentos canônicos da religião e aplicarem regras e leis dentro de um entendimento próprio de justiça, os personagens se tornam “líderes religiosos” de si mesmos. Diferente do que se espera, cria-se uma religião onde é aceita a vingança, a cobrança de dívidas e a violência como reparadora da ordem.

O subtexto religioso é mais frequente nos três livros seguintes da autora, *Assim na terra como embaixo da terra* (2018), *Enterre seus mortos* (2019) e *De cada quinhentos uma alma* (2021). Ambos compartilham as cenas de violência, a estética neonaturalista, a escrita simples e as imagens de animalidade com os livros anteriores, da *Saga dos homens brutos*, todavia, estes três romances não serão analisados a fundo nos próximos capítulos por se distanciarem em outros termos, principalmente a ausência do trabalho como forma fundamental de viver dos protagonistas.

Assim na terra como embaixo da terra é protagonizado por Bronco Gil, o capataz de *De gados e homens*. Novamente, Ana Paula Maia reinventa a própria cronologia, colocando os acontecimentos deste livro como anteriores à outra aparição do personagem. A sensação de continuidade e a experiência da complexidade que a série de livros cria se conjugam neste livro. Fica evidente como a autora tem proposto diferentes recortes de um mesmo universo e como nosso

¹⁶ Autor de filmes como *Cães de aluguel* (1992), *Kill Bill* (2003, 2004) e *Bastardos Inglórios* (2009), Quentin Tarantino é amplamente reconhecido pela mistura irônica de uma violência gráfica com diálogos humorados. Foi 32 vezes indicado ao Oscar, tendo recebido duas estatuetas para “Melhor roteiro original”: por *Pulp Fiction: Tempos de violência* (1995) e *Django Livre* (2013).

campo de visão pode ampliar-se indefinidamente, para qualquer lado: o universo dos seus homens brutos não tem centro no espaço nem origem no tempo.

Neste romance, Bronco Gil é contratado para assassinar o prefeito de uma cidade do interior mas não recebe a proteção devida do contratante. Acaba como detento numa colônia penal, onde todos precisam trabalhar e cuidar das próprias coisas, são divididos em funções e disciplinados com rigor quando cometem infrações. “Os presos que ameaçavam a boa convivência no local eram mortos longe dos outros e enterrados em covas coletivas” (p. 70), ou seja, a morte era a maior pena.

O aspecto de deserto aparece novamente neste romance, pois a Colônia se localiza “no meio de lugar nenhum (...): Do lado de fora, além da vastidão e dos espaços vazios, existe o silêncio empurrando-os para o nada” (p. 77). Existiam plantações, mas acabam aos poucos, ressequidas pela falta de chuva: “Um córrego estreito e malcheiroso fornece água, porém mingua visivelmente dia após dia, sugado pelo calor intenso que o evapora e deixa o ar úmido e pesado” (p. 09). O lugar afastado e sem sinalizações serve não apenas para evitar a fuga dos apenados, quanto para os esconder da população “qualquer vestígio da existência desses homens. Do lado de fora, ninguém se importa. Ninguém quer ver o que se passa aqui dentro. Aquilo que não serve, que não presta para mais ninguém” (p. 127).

A Colônia é um personagem vivo, assim como o Cortiço de Aluísio de Azevedo. Seu movimento é percebido ao longo do tempo, sendo o grande trunfo deste romance os capítulos que mostram as origens do local. Nesta mesma localização, já funcionaram fazendas que foram incendiadas espontaneamente, criações de gado que definhavam sem motivo, famílias que desapareciam sem deixar rastros, fazendeiros que iam à miséria. A notícia mais antiga que se tem é a de que ali, há mais de cem anos, funcionava uma fazenda em que as pessoas escravizadas eram, em sua maioria, torturadas e mortas, conhecida como “Calvário Negro”. Este breve *flashback* parece constituir uma ponte, uma ligação direta entre a população escravizada e a população carcerária — a população negra do país continua ocupando um mesmo lugar de subalternidade. No nível da escrita do romance, isto é exponenciado por se tratar de um mesmo território físico, todavia, a interpretação crítica permite entrever uma renovação do gênero do livro de ação. Há uma crítica sutil que permite que o leitor enxegue além da narrativa de

entretenimento. Não se trata apenas da pintura da imagem, mas da rasura, da reescrita sobre o que já foi dito (RESENDE, 2017).

O determinismo aparece nessa narrativa como um terreno que está sempre secando, onde nada pode florescer. Há apenas desesperança, da mesma maneira que em *Enterre seus mortos*, com a diferença de que as referências em *Assim na terra como embaixo da terra* são à questão social e à localização da população negra, enquanto as referências em *Enterre seus mortos* são novamente sobre o extrativismo.

Neste livro, “para qualquer lado que se olhe a vegetação não reluz, não há um traço sequer de vigor, como se a seiva estivesse sendo exaurida aos poucos” (p. 21). Tudo em decorrência de uma pedreira que espalha a poluição três vezes ao dia, quando é dinamitada. O tempo da extração de calcário dita a rotina dos personagens, pois, “desde que o sino da igreja parou por falta de quem o toque, as horas canônicas são contadas pelas explosões na pedreira [às nove da manhã, ao meio-dia e às três da tarde]”. 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 —, apesar disso, o impacto atinge a todos: “as pedras lançadas aleatoriamente atingem casas, escolas, carros, animais, transeuntes e estabelecimentos comerciais. (...) As marcas das explosões estão nas paredes e nos muros furados, em veículos amassados, vitrines partidas, aves e outros animais caídos no chão” (p. 26).

O gênero cinematográfico que Ana Paula Maia explora literariamente aqui é a *roadtrip*¹⁷, onde o foco é o empreendimento de uma viagem e os acasos decorrentes de entrar em estradas desconhecidas ou lidar com estranhos pelo caminho. Essa é uma associação comum que metaforiza a vida como uma viagem, uma jornada. Contudo, Ana Paula Maia subverte isso falando fundamentalmente sobre a morte — o carro onde viajam os dois protagonistas é um rabeção improvisado. No porta-malas, não há o necessário para uma viagem, mas o corpo de uma mulher indigente que precisa ser deixado no Instituto Médico Legal mais próximo. Há a falta de Estado, marcada pelo IML distante, pelos necrotérios lotados, pelas viaturas sem

¹⁷ *Roadtrip* ou “história de estrada” é um gênero no qual personagens saem de casa para uma viagem, intercalando as paisagens de um lugar com a mudança de perspectiva das vidas cotidianas dos protagonistas. Comumente, exploram o tema da alienação e as tensões e questões da identidade cultural, muitas vezes enredado em um estado de ameaça real ou potencial, ilegalidade e violência.

gasolina e pela recusa das autoridades em cuidar do corpo que os personagens encontram que se alinham às histórias anteriores. Contudo, na sequência direta lançada durante a pandemia de COVID-19, Ana Paula Maia deixa a realidade possível um pouco de lado e adiciona peças inusuais ao quebra-cabeças distópico que criou.

De cada quinhentos uma alma (2021) é o primeiro livro em que Ana Paula Maia evidencia uma exploração que segue para o fantástico. Permanece a história na estrada e os protagonistas anteriores, Padre Tomás e Edgar Wilson, todavia, a jornada se centra em uma epidemia que faz acumular cadáveres pelas cidades. Primeiro, aves mortas que caíam do céu sem ferimentos. Depois, pessoas que padecem de uma febre sem precedentes. Depósitos e mais depósitos de corpos humanos, que sinalizam ora um projeto político inspirado no Brasil dos últimos anos, ora uma profecia bíblica, um prenúncio do apocalipse. “Se o fim do mundo havia chegado, ele permaneceria aqui em baixo com o resto de nós. Se o tempo de matar e morrer é chegado, ele está preparado para ambos” (p. 13). Os mapas e os sistemas de geolocalização deixam de fazer sentido para os viajantes, porque o que enfrentam desorganiza a vida como nada antes. É um Brasil sem sentido.

1.2.4. UM SENTIDO DE BRASIL

Para o viajante europeu, o ato de descrever textualmente as cores, a extensão, as formas dos lugares que visitava era visto como uma conjugação da capacidade humana de abstração e a percepção sensorial de um mundo concreto. Essa configuração, para o historiador Guilherme Bianchi (2020), é a origem do autorreconhecimento do sujeito moderno como observador externo do mundo, como os autores naturalistas. O conceito de narração de paisagem está intimamente ligado à apropriação prática do espaço, em seu lugar de objeto de análise distante do autor cuja linguagem se torna expressão histórica.

Se o compartilhamento do território (ou de certa perspectiva sobre ele) funciona como espaço de uma identificação histórica e se, como vimos, o naturalismo tornou-se uma espécie de versão quase oficial da cultura e da identidade brasileiras, nos interessa saber qual sentido de Brasil se impõe diante da produção de Ana Paula. Mesmo que ela borre as fronteiras entre o real e o

imaginário, é relevante perceber como suas novelas retratam aspectos naturais e/ou sociais que remetem ao real e podem ser entendidos enquanto forma de documentalismo, de captura de um real, de uma verdade.

Recebe destaque, primeiramente, como seus ambientes são marcados pelo trabalho precarizado, decorrente das divisões de classes sociais e do capitalismo avançado. Ao visibilizar abatedores de gado, serviçais, garis, quebradores de asfalto, curtidores, mineradores, ela aponta para as relações íntimas que essas pessoas têm com seus empregos, moldando seu jeito de se comunicar, interagir com o outro e pensar na vida coletiva. São homens cansados, de corpos docilizados, comumente mutilados, modelados de maneira tal que se tornam embrutecidos — como afirma o título da saga e veremos com maior calma no terceiro capítulo desta dissertação. A autora bate com frequência na invisibilidade dessas profissões que fazem o trabalho sujo, acreditando prestar um papel social necessário quando escreve história que partem desses lugares, desses pontos de vista dos quais é quase impossível sentir esperança em relação ao futuro, sendo todas as suas presentificadas pelos narradores que remetem aos argumentos de filmes e séries de televisão.

O extrativismo, marcado tanto pela pedreira de calcário quanto pelo campo de carvão mineral, e a indústria de grandes proporções, que aparece com destaque em *De gados e homens*, significam o sustento dos personagens, mas também aparecem relacionados ao desenvolvimento da miséria da região. São trabalhos que não dignificam, expõem éticas questionáveis da sociedade e destroem a natureza ao redor. Da mesma forma que mutilam os homens, essas empresas ocupam um lugar de devastação no meio ambiente. São rios contaminados ora por sangue, ora por minério, cidades danificadas, energia e recursos distribuídos de forma desigual, vegetações que mudaram suas cores, animais mortos por envenenamento, aves que voam por onde não deveriam. Tudo isso remete aos grandes desastres ecológicos que vivemos no Brasil nos últimos anos na região de Mariana (2015) e em Brumadinho (2019), nos quais barragens romperam e grandes quantidades de rejeito de minério devastaram regiões inteiras, contaminando rios e matando cerca de 300 pessoas, e à destruição sistemática da Amazônia e de sua comunidade, cuja

devastação ilegal é incentivada pela ausência de políticas de proteção ambiental do governo atual¹⁸.

Outro acontecimento real que faz par com a ficção de Ana Paula Maia é a greve dos funcionários da Companhia Municipal de Limpeza Urbana (Comlurb) do Rio de Janeiro, em 2019¹⁹. Menos de um dia de greve, quando os garis da capital interromperam a coleta domiciliar e da indústria, foi suficiente para que as ruas fossem tomadas de lixo, em especial na zona norte, em bairros de classe média como Vila Isabel e Tijuca, onde o lixo entulhou calçadas de comércios e contribuiu para a proliferação de mosquitos e baratas. Inicialmente pedindo reajuste de 10% no salário, a proposta aceita foi de 4,7%, notícia que remete ao modo como a administração pública ainda pensa questões de infraestrutura. Em 2021, os prestadores de serviços voltaram a realizar paralisação, reivindicando a volta do pagamento do adicional de insalubridade. A manifestação não teve sucesso e o contrato foi mantido como estava.

É possível dizer, nos termos de que trata Mbembe (2018), que Ana Paula Maia narra mundos de morte não apenas quando trata da morte violenta do corpo, embora também o seja, mas quando fala da morte de lugares e ambientes que abrigam culturas inteiras. Ao longo dos livros, a natureza morre enquanto deixa de ser fonte de um poder simbólico, o de uma resistência que é transpassada pelos interesses e lógicas neoliberais, que alteram as dinâmicas locais.

Esta ausência de Estado diante dos problemas das regiões marginalizadas é sentida ao longo de todas as histórias, sendo as regiões mais distantes do centro — aquelas que Ana Paula Maia costuma retratar — as mais afetadas pela falta de saneamento básico, que provoca acidentes com fossas abertas e um mau cheiro comum pelas ruas. Também são diversas as descrições de poeira e asfalto precário, pessoas que vivem com o mínimo em moradias sempre em reforma. Faltam policiais, sempre sem responsabilidade, e também viaturas em funcionamento, pois estão constantemente sem gasolina ou presas em oficina. Os acidentes, doenças e

¹⁸ Segundo dados do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (Inpe), os dois piores anos do desmatamento na Amazônia foram no governo Bolsonaro. Até 30 de julho, faltando um dia para fechar o ciclo, medido de agosto de 2020 a julho de 2021, área desmatada foi de 8.712 km², inferior apenas à do ano anterior. Disponível em: <https://glo.bo/3liHSIU> (acesso em 08/10/2021).

¹⁹ À época, a Comlurb garantiu que menos de 20% dos garis aderiram à greve, logo, nos locais que estão sofrendo com piquetes, os serviços teriam apenas atrasos pontuais, mas não deixariam de ser realizados. Disponível em: <https://bit.ly/3DpHHv4> (acesso em 08/10/2021).

mutilações que acontecem nas histórias também não levam a citações de hospitais, pronto-socorros, atendimentos médicos, estando todas as pessoas sem resguardo de qualquer aparato de saúde pública. Fica evidente que Ana Paula Maia não se coloca a obrigação de cumprir “agendas” políticas, pois seu tom não é de denúncia ou alarme, mas seus cenários não deixam de pontuar demandas sociais, mostrando espaços que a sociedade quer ignorar, empurrando para “debaixo do tapete” (SANTOS, 2020).

Se vivem em um lugar que o Estado não chega, é preciso que suas personagens fabriquem e coloquem em prática suas próprias leis. As cenas de violência — sequestros, assassinatos contratados, mortes por vingança, roubos de órgãos, feminicídios — são comuns em todos os livros e apresentam a marreta, a faca, a arma de fogo como mediadores dos conflitos, mais do que a palavra. Não há acordo, apenas sangue. Tanto humano quanto animal, como veremos no capítulo a seguir.

Todas essas características apontam para um novo realismo e uma permanência do naturalismo? É possível dizer que sim. Apesar disso, faltam referenciais concretos que deem a impressão de laboratório que o movimento literário pretendia no século XIX. Temos aqui um “naturalismo” sem ambiente, cujas descrições sugerem muito, mas evitam determinações e vinculações com o real. Em pouquíssimos momentos, por exemplo, conhecemos a cor da pele dos personagens, não sabendo se dizem respeito a populações brancas ou pretas, o que levaria a outras questões e formas de análise. Todos os trabalhadores aparecem de forma uniformizada, têm as mesmas questões, não são determinados por nada além do cargo que ocupam — a falta de descrições mais específicas às personagens também afasta o texto do conceito de naturalismo que a autora diz escrever. Se não se diferem por quaisquer características físicas, também não são representados por uma linguagem que os determine ou os identifique. Todos falam um português contido, sem afetações ou gírias, independente de seus lugares sociais.

Ana Paula Maia escreve um naturalismo antirrealista. Ignora a ênfase no ambiente real, não dá nenhum dado histórico ou geográfico que permita relacionar seus cenários e personagens à realidade em si e não participa do movimento do documentalismo, apesar de suas obras ainda assim serem lidas como um retrato particular do Brasil. Um Brasil sem marcação no tempo, mas presentificado — um horizonte aberto para a aceleração e o desenvolvimento de alguns poucos, mas

fechado quando percebemos a sobrevivência diária e a estagnação de outros. Um Brasil cujo futuro deixa de ser percebido enquanto promessa, passando a ser enxergado como uma ameaça, sob a forma de um “tempo de catástrofes” (HARTOG, 2019, p. 15). O que importa, por fim, acaba sendo seu modo naturalista — o tom, como ela diz — de se portar diante das realidades das quais desviamos os olhos, dos homens embrutecidos, do trabalho sujo, da violência relativizada, das imagens que serão investigadas nos capítulos a seguir e remetem a sistemas de representação que questionam a hierarquia entre natureza e cultura.

2. ANIMAIS

Quem olhasse Edgar Wilson suspirando com um olhar perdido, não diria que ele está incomodado em esperar o tempo que fosse preciso pela chegada do último lote de porcos da semana. Contudo, sua frieza permanente engana. É um dia abafado, uma sexta-feira, e ele anseia, a seu modo, o fim do expediente. Havia feito planos para ir embora mais cedo e passar no bar do Cristóvão, lugar onde aconteceria uma rinha de cachorros, antes de chegar em casa e descansar com sua noiva, Rosemery. Mesmo vivendo num subúrbio quente e trabalhando num lugar que cheira a barata, ele admite que não existe desconforto maior do que o carregamento de porcos atrasar e não há expectativa maior do que vê-los pendurados por ganchos no frigorífico.

Quando ouve o ronco de um motor chegando cada vez mais perto, apaga seu cigarro sobre uma porção de formigas no chão, calça suas botas de borracha e se coloca de prontidão. Inconformado, debruça-se na janela da caminhonete logo que percebe que apenas um porco foi entregue. O patrão esperava dois porcos e, se não encontrar uma maneira razoável de resolver essa situação, Edgar Wilson terá que arcar com o prejuízo com o salário que ganha e nunca chega ao fim do mês.

Nesse dia, Edgar Wilson conta com a ajuda de Pedro, irmão de seu colega Gerson, ausente no trabalho por conta de uma crise de dores nos rins. Pedro, que nunca esteve ali na oficina, se assusta quando enxerga uma bacia de miúdos sobre a mesa. Lembra de quando dissecou um cachorro na infância e recorda que havia bem menos coisa dentro dele. Durante toda a discussão de Edgar Wilson com o entregador, Pedro permaneceu agachado nos fundos do mercadinho, acariciando o porco que esperava para ser abatido. Quando Edgar Wilson finalmente chega segurando ganchos, Pedro deixa que o porco escape de suas mãos. Afirma que o bicho se assustou com o facão, que não foi sua culpa.

O animal corre como que desesperado, esbarra na mesa com a bacia de miúdos, joga tudo no chão. Um dos ganchos cai sobre o animal, finca-se em sua carne e expõe uma das costelas. O porco tenta fugir pela cerca no fim do terreno, mas o gancho se prende no arame farpado, cortando a carne que se espreme para

tentar atravessar. Os grunhidos que são ouvidos parecem de dor e angústia e ficam mais altos a cada segundo.

Cuidadoso, Pedro tenta soltar o porco, arredio, da cerca. Quando consegue, segura o porco firmemente, enquanto Edgar Wilson apanha o machado, o suspende e acerta a cabeça do animal. Ouve-se outro grunhido terrível, a cabeça do porco tombada para o lado, o olho de Pedro invadido por um filete de sangue que espirrou.

Com força, Edgar Wilson perfura o coração do porco com um facão e o deixa ali, esguichando sangue devido à pressão. Limpa as mãos em seu avental encardido e se levanta, pensando nas coisas práticas da vida. Sonha com uma geladeira nova cheia de ímãs em formato de frutas. Pensa que, quando abrir o porco do focinho até o rabo, verá uma barriga recheada e que vale alguns bons reais. Imagina que se não fizer uma lua nova suficientemente bonita, talvez seu cachorro de briga favorito não tenha muitas chances de vencer.

No chão, o sangue do animal. No ar, um cheiro de ferro. Enquanto isso, Pedro questiona os espasmos que o porco faz. Ele ainda está vivo, mas vai sangrar até morrer. No máximo cinco minutos. Depois eles o abrirão.

2.1. ANIMAIS E HOMENS

A divisão entre animal e humano começou a ganhar os contornos que apreendemos atualmente na sociedade ocidental a partir do século XIII. Esta cisão vem do pensamento cartesiano, que reinsere o relacionamento entre o ser humano e o animal como uma relação de superioridade no discurso científico. Para falar em natureza, o homem toma distância, faz um recuo do meio ambiente no qual está mergulhado. Assim, tem a impressão de perceber o mundo como um todo (um conjunto coerente, mas diferente de nós e nossos semelhantes) e se coloca numa posição de exterioridade e de superioridade em relação aos outros seres vivos (DESCOLA, 2016).

Anteriormente, imperava uma visão religiosa medieval na qual os animais eram demonizados pelo peso do cristianismo. Tudo aquilo que representavam — a selvageria, o grau-zero da natureza, a inanição — seria como visto como um território que não deve inspirar a existência humana. A animalidade despoja o homem do que nele pode haver de humano. Levar-se pelos instintos é pecado, pois,

caso agisse como animais, ou seja, se afastasse do autocontrole e da racionalidade, o humano seria guiado pelos instintos da luxúria, da ira, da intemperança. Mais do que isso, esse desencadeamento de sentimentos lidos como negativos é entendido como perigo social, o que justificou o sistema de segurança coletivo contra a violência dos alienados, formado por sanatórios e internamentos (FOUCAULT, 1978).

A era moderna, contudo, assegurou ao humano o poder de distribuir as faculdades físicas, emocionais e intelectuais que bem entendesse a cada um dos seres. Para além da posse da alma e do livre arbítrio, garantias do discurso religioso, os seres humanos, presunçosamente, se colocaram no centro do planeta quando se instituíram como dotados de razão e do próprio poder. O desenvolvimento da ciência provocou o pensamento de que o homem pode ler a natureza por suas partes, desvendando mecanismos grandiosos como o efeito estufa ou microscópicos como uma fita de DNA, inclusive os aperfeiçoando. Ao animal, restou a categoria de máquina, de corpo automatizado e sem alma. Vistos como portadores de uma taxonomia rigorosa, cujos instintos podem ser classificados e adjetivados, os animais passaram a servir de instrumento dos humanos para atingir suas vontades, sendo seus corpos investigados, observados, experimentados com afinco.

Para Phillip Descola (2007), esse desgarramento do homem em relação aos outros seres vivos na sociedade ocidental foi o que permitiu um extraordinário desenvolvimento da técnica científica. Todavia, ao mesmo tempo que soluciona problemas, esse distanciamento também provoca outros, pois esse é o mesmo discurso que valida a exploração desenfreada da natureza: animais, plantas, terras, águas, rochas deixam de ser lidos pelo que são e se convertem no guarda-chuva “recursos naturais”, objetos sem ligação com os humanos, servindo para nosso uso e proveito.

É essa relação (humanos x recursos naturais) que está expressa na primeira cena de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, reescrita anteriormente. No início da ação, Edgar Wilson está impaciente, mesmo que imóvel. Aguarda o carregamento de porcos chegar, pois ele é um impecilho para sua noite de divertimento. É seu trabalho e ele está cheio de expectativa em terminar com tudo logo, pendurar cada um por ganchos no frigorífico. Acredita que ficará tudo tranquilo quando ouve o som da caminhonete chegando, mas, quando apenas um porco é

entregue, não acredita. Edgar Wilson pensa no prejuízo que terá, no salário pequeno que ganha e nunca é suficiente. Ao fim do capítulo, depois que mata o animal, pensa nos bons reais que significam aquela barriga recheada: “se queixa silencioso do quanto vale o trabalho de um homem. A barriga daquele porco é praticamente o seu salário” (MAIA, 2009, p. 27).

Sua relação com os porcos é mediada estritamente pelo trabalho, o animal é um recurso, está ligado a uma transação monetária, da mesma maneira que o relacionamento com o cachorro de rinha. Preocupa-se com o tempo no céu não pelo seu próprio conforto, mas pela disponibilidade que a natureza tem de interferir na violência com que o cão ferirá os adversários: “sob influência da lua nova, Chacal fervia pelas entranhas e de suas patas saíam faíscas. Ele certamente lucraria o triplo da aposta”. Não se importa com a ética das lutas entre animais (“não pensar muito sobre o que quer que seja faz parte de sua personalidade”), nem com o cão que termina o duelo com a cabeça arrancada. Pelo contrário, agradece que seja esse “cão enfeitado pelo demo” (idem, p. 19).

O outro personagem humano na cena, Pedro, nunca esteve antes na oficina. Não pertence àquele universo, estando ali para fazer um favor para o irmão. Por isso, logo se assusta quando enxerga uma bacia de miúdos sobre a mesa. Antes de colaborar com Edgar Wilson, ele abraça o porco e fornece algum tipo de carinho. A narração de Ana Paula Maia deixa esta questão em aberto, mas dá a entender que este afeto positivo o faz soltar o porco com pena ou, no mínimo, o faz não segurar o porco com tanta força quando o machado se aproxima. Quando o animal é finalmente atacado com o facão, enquanto o sangue escorre, Pedro fica intimidado pelos espasmos que o porco faz no chão — é como se pedisse para que Edgar Wilson o ataque novamente, o sacrifique de uma forma que ele não sofra mais.

Sua relação com o porco não é concebida pela violência, mas por um afeto positivo. Pedro parece sentir alguma forma de compaixão ou pena pelo porco, assim como sentiu, na adolescência, por uma rã. Quando um cachorro de estimação morreu, Pedro sentiu um ímpeto de o dissecar. Dentro da barriga do cão, encontrou uma rã, ainda viva. Ele a deu um nome, Gilda, e passou a alimentá-la, cuidar dela. Durante essa sequência, o homem conta esse ocorrido a Edgar Wilson, que questiona a razão de tanto apreço pelo animal, ainda vivendo em cativeiro. Pedro afirma, contemplativo, que “Gilda é uma sobrevivente. Incrível como uma criaturinha tão pequena tem tanta vontade de viver. Ela me dá forças” (idem, p. 23).

Homem e rã possuem fisicalidades diferentes, mas o primeiro acredita que compartilham certa continuidade de interioridades. Ele se inspira com a realidade de Gilda, trocando a relação de hostilidade esperada por Edgar Wilson por uma relação de amizade, uma troca que não passa pela captura violenta e pelo consumo de carne. Há uma identificação positiva entre as duas espécies, entretanto, essa não é a percepção mais comum no projeto literário de Ana Paula Maia, algo explicado pela estética naturalista.

2.2. ANIMAIS NO NATURALISMO

Se a percepção medieval da loucura ligava suas formas ao animal, é porque ela não acreditava que outros seres, não humanos, participavam da natureza de forma plena. O animal pertenceria a uma negatividade que ameaça a ordem, sendo a ordenação uma característica do humano.

Esta questão se transforma na Modernidade quando o homem passou a reconhecer-se numa plenitude natural. O animal saiu do lugar de negatividade para constituir, entre o determinismo da natureza e a razão do homem, a forma positiva de uma evolução. O homem reconhecido como ser natural em sua própria animalidade estaria inscrito em mecanismos que ele reconhece não controlar, se movimentando na sociedade segundo leis, práticas e condutas sociais que ele nem sempre entende (FOUCAULT, 1978).

Esse entendimento passou a influenciar o Determinismo, que propunha estudos e representações da realidade social, de modo a demonstrar como o meio, a raça e a hereditariedade seriam decisivos no caráter e nas decisões que uma pessoa toma ao longo da vida. Vícios, condutas, escolhas, vontades: tudo seria parte de causas imediatas e históricas cegamente determinados por estruturas que alheias à vontade racional, tanto sociais quanto hereditárias. Quando essa ideia chega ao Brasil importada da Europa, junto do positivismo e do cientificismo, se torna parte da fundamentação teórica e científica do Naturalismo brasileiro, adaptado de autores estrangeiros como Émile Zola. Se no Realismo falamos de uma visão estética, no Naturalismo falamos de uma visão científica. À consciência do naturalista, o desenrolar dos dias (o esgotamento diário, a mudança social que nunca acontece) surge a partir de um meio social que é natural, fisiológico e,

portanto, inapelável. As necessidades fisiológicas ou primárias do homem se sobrepõem aos aspectos espirituais e as leis físicas naturais imperam sobre a liberdade (MOREIRA, 2016).

Para representar, então, o ser humano como preso às leis da natureza e da ciência, com funções análogas às das outras peças na engrenagem do mecanismo natural, a figura animal passará a ser evocada com frequência. Analogias e comparações com animais diversos são feitas para evidenciar as personagens humanas igualmente dominadas por instintos e pelo meio em que vivem, na tentativa de diagnosticar os males que provocavam o declínio da sociedade do século XIX. Esse processo, geralmente, ocorre à medida que a narrativa vai delimitando os problemas e evidenciando o meio: quanto mais as personagens se integram ao ambiente, mais a descaracterização física e psicológica se evidencia (BATISTA, 2010).

O homem é nivelado ao bicho e, desta forma, todos se tornam organismos sujeitos às leis que estruturariam a natureza. Em um ensaio sobre o romance *O Cortiço*, o crítico Antonio Cândido (1991, p. 115) explica que “não se trata de uma equiparação graciosa do animal ao homem (à maneira das fábulas), mas, ao contrário, de uma feroz equiparação do homem ao animal, entendendo-se (e aí está a chave) que [o personagem] não é o homem na integridade de seu ser”, ou seja, é um homem reduzido às relações de trabalho, à condição de besta de carga, explorada para formar o capital dos outros.

Para mostrar, por exemplo como o problema da habitação se dava, Aluísio Azevedo reduz lavadeiras, mascates, operários, costureiras, prostitutas e grande variedade de moradores que se mudavam para o cortiço a minhocas: “uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco” (AZEVEDO, p. 16). Todos os moradores se tornam um único ser vivo, condicionados ao ambiente de sujeira e imundície e preocupados apenas com comida, diversão e sexo. Essa coletividade suprime os anseios individuais, mas muitos também apresentam suas próprias comparações: Rita Baiana tem muito de serpente e muito de mulher; Jerônimo era lascivo como um macaco e seu corpo porejava o cheiro sensual dos bodes; Leônia, quando doida de luxúria, bufava como uma égua, sentindo no capim um cheiro sensual; o desejo para a Pombinha é descrito como uma borboleta que voa sem parar, doidejando em todas as direções rapidamente; Miranda tem verdadeira satisfação de animal no cio; Leandra, por

alcunha Machona, é uma portuguesa de pelos grossos e formato do corpo como o de um animal do campo; ali, por fim, todos trabalham como animais de carga e se alimentam pior que os cães.

O *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha, utiliza a imagem do animal não apenas para mostrar o lugar do homem negro naquela sociedade (descrito diversas vezes como um animal com formas de homem) mas também para mostrar o relacionamento homoerótico dos protagonistas em um ambiente de proibição e submissão. Nas fileiras da marinhagem, onde trabalham e se conhecem os personagens principais, todos os sujeitos estão aprisionados em um sistema disciplinar e seus dizeres são controlados e vigiados: um ambiente de “respeito profundo chegando às raias da subserviência animal que se agacha para receber o castigo, justo ou injusto, seja ele qual for” (CAMINHA, 2003, p.16). Neste espaço, a relação de Amaro e Aleixo é vista como uma anormalidade porque “essa atração que faz o homem escravo da mulher e que em todas as espécies impulsiona o macho para a fêmea” (idem, p.48) se torna “o desejo de posse animal entre duas pessoas do mesmo sexo, entre dois homens” (idem, p. 34). Carolina, personagem feminina que, em dado momento da narrativa, invade este triângulo amoroso, é enxergada por Aleixo como “um animal formidável, cheio de sensualidade, como uma vaca do campo extraordinariamente excitada, que se atira ao macho antes que ele prepare o bote” (idem, p. 55)

Em *Angústia*, o narrador de Graciliano Ramos expõe sua visão de mundo a partir de comparações entre pessoas e bichos para afirmar a realidade na qual está inserido e que o impede que se torne um homem. Não só as personagens ao redor são lidas como ratos e formigas como o próprio narrador se vê como bicho acuado, “uma criaturinha insignificante, um percevejo social, acanhado, encolhido para não ser empurrado pelos que entram e pelos que saem” (RAMOS, 2011, p. 37), brutalizado desde a infância: na época de sua alfabetização, sentindo dificuldade de segurar corretamente o lápis, “era um cavalo de dez anos que não conhecia a mão direita” (idem, p.27). Após, silencioso como uma onça, cometer o crime sobre o qual se estrutura o enredo, o narrador-personagem, impossibilitado de dar uma resolução ao caso e desejoso de negar a realidade na qual se encontra, assume: “Desejava ser como os bichos e afastar-me dos outros homens” (idem, p. 216). É essa identificação animalesca que lhe dá o impulso para matar e proporciona a sua consciência catastrófica (VALE, 2020).

Quando fala da tradição filosófica dominante no Ocidente (Aristóteles, Descartes, Kant, Heidegger, Lacan, Lévinas), Jacques Derrida (2011) irá apontar como todos acreditavam nesse animal como ser privado de linguagem, incapaz de responder por não ter direito e poder para reagir, mesmo quando apto a compreender a pergunta ou o estímulo da linguagem que se dirige a ele. A partir desse fato, o filósofo elabora um ponto de encontro entre os animais que não são humanos e os humanos considerados subalternos. Existe nisso, nessa desumanização dos humanos, tanto o rebaixamento do não-humano quanto o processo de silenciamento imposto a esses dois grupos.

O que caracteriza igualmente os animais e esses homens das classes baixas é a falta de participação do mundo burguês e da sociedade de consumo — “uma espécie de clube fechado, onde só entra quem tem a senha de acesso — o capital” (CASTANHEIRA, 2010, p. 244). Nivelando homens e bichos, o narrador naturalista consegue unificar essa população cujos traços gerais são a pobreza, a fealdade, a neurastenia e a exclusão. Essa zoomorfização resgata a crueldade histórica e as diferenças insuperáveis da sociedade, cuja opulência da minoria é homologada pelos signos da escravidão. O sentimento de vazio acerca da existência, a luta pela sobrevivência e a situação de miserabilidade é exacerbado pela figura animal, afirmando como os personagens estão deslocados do sistema e vulneráveis a ele. Vivenciam tanto a violência direta (física, agressão corporal, violência verbal), quanto as violências estrutural e cultural, violências invisíveis relacionadas a aspectos como linguagem, exploração, repressão e outras necessidades humanas básicas não atendidas (SOLER, 2017).

Como ainda veremos, nas histórias de Ana Paula Maia, essas violências são representadas também pela figura do sangue em cenas narradas com a mesma intenção de objetividade dos naturalistas. Esse tratamento explícito e pormenorizado ao sangue, fluídos e excreções gera choque, por representar aquilo que é abjeto, inominável, tabu, e, simultaneamente, provoca distancimento e frieza, pelo excesso de descrições quase científicas. Esta visão fisiológica acentua o processo de animalização e bestialização do homem, pois assume, novamente, a vida como soma das atividades do corpo, como sexo e nutrição, sem outras esferas significativas.

2.3. A VIDA ANIMAL, A VIDA HUMANA

A finalidade desta operação de animalização parece apenas científica, entretanto, é sobretudo ética, já que a objetividade derrapa e logo adquire matizes valorativos. A desumanização do “outro” acaba sendo uma estratégia que justifica a violência. Quando bestializado, a violência contra o inimigo é validada. A escravidão, o aprisionamento e outras práticas similares da exploração do animal seriam prerrogativas para o processo de escravização de pessoas tidas como inferiores na escala dos viventes.

Chama a atenção como, durante e a partir do século XV, o louco, que era entendido como o homem em relacionamento imediato e sem outra referência com sua animalidade, era relegado ao frio, ao calor, à fome, à dor. Esta aptidão dos “alienados” para suportar, como os animais, as intempéries do tempo era um dogma médico. Entendia-se que a animalidade protegia o louco contra qualquer precariedade ou doença, eliminando o que existia de frágil no homem, de modo que poderiam suportar indefinidamente as misérias da existência. Assim, não acreditavam necessário protegê-los, cobri-los ou aquecê-los (FOUCAULT, 1978).

Nessa relação homem-animal que remete tanto ao religioso quanto ao científico, é possível enxergar, conforme Giorgio Agamben (2011), como o sistema conceitual moderno tem uma assinatura que remete à teologia e uma arqueologia que remete à filosofia grega. Deslocam-se conceitos e signos de uma esfera para outra, muitas vezes sem uma redefinição semântica significativa. É em Aristóteles, por exemplo, que ele encontra os conceitos de *zoé* e *bios*, acionados para explicar as políticas do governo Bush em resposta aos atentados terroristas ocorridos em 11 de setembro de 2001 — em nome do antiterrorismo, foi implementada a política de “atacar antes e perguntar depois” em 2002.

O conceito de *zoé* está ligado à vida natural, uma vida regida pelas normas da natureza — são animais viventes. Esta é uma vida que se localiza fora da cultura e também da vontade humana, pois não há liberdade, apenas instinto. Um bom exemplo de *zoé*, para Agamben (2017, p. 78), é o carrapato, pois todos os seus órgãos são dotados somente do necessário para sua atividade de sobrevivência: eles se guiam pela sensibilidade à luz e à temperatura e não veem nem escutam nada ao redor. O calor do suor dos mamíferos os atraem, sabendo assim que alcançaram o corpo de um hospedeiro, entretanto, por não possuírem paladar que

reconheça o sangue, sugariam indistintamente qualquer líquido que estivesse na temperatura de 37 graus. É uma sobrevivência sem auto-qualificação — “o carrapato é essa relação e não vive a não ser nela e para ela”.

O fato de ser regido pela lei natural, contudo, não impede que estes seres também sejam regidos por leis da política. A partir do entendimento de Giles Deleuze de que os animais — incluso aí o animal humano — são corpos e conjuntos de afetos antes de serem espécies biológicas (visto que a biologia é uma construção posterior à existência), Juliana Fausto (2020) entende que o poder é exercido sobre os zoé sem que eles mesmos experimentem uma vida política, ou seja, a biopolítica age de fato sobre os animais sem que eles, por sua vez, vivam politicamente. Elefantes e animais de circo sendo “amansados” com surras e contidos por correntes, cachorros exterminados nos processos de higienização de vias públicas, ratos que vivem como cobaias para a indústria farmacêutica e de cosméticos, cavalos que puxam veículos, cachorros que servem à polícia, a pessoas com deficiência ou ao entretenimento, o gado que vira alimento de populações — todos estes zoé são afetados pelo poder, são pacientes do poder, entretanto, jamais sujeitos ou agentes políticos.

Bios seria o oposto, uma vida baseada na subjetividade historicamente elaborada, pela razão e pelo livre arbítrio, pela qualificação. Quando é incluído pela linguagem, o ser humano deixa de ser um vivente (zoé) e se torna um animal político, vive uma vida política cuja finalidade é alcançar o bem viver: uma vida cujo anseio inato de sobrevivência comum a todas as criaturas seria superado, desvinculando o viver de um mero processo biológico (AGAMBEN, 2010).

Da constante valorização do humanismo em nosso tempo é que passamos a supervalorizar a *bios* em relação à zoé, nos tornando exilados de certas experiências corporificadas, como a infância, na qual não há linguagem. Entretanto, decorre dessa divisão uma ideia ainda mais perigosa: a de que algumas vidas merecem ser vividas e outras vidas podem ser sacrificadas. A ideia de Estado presume que o governo seja capaz de ações e ordens que incluam elementos em sua constituição que permitam a instauração de tipos de violência a serviço do próprio Direito. A consolidação do poder se dá pela administração dos corpos e por uma gestão calculista da vida, logo, algumas vidas retornam à condição de vida puramente biológica, partes da manipulação pelos dispositivos ordenadores do poder. São vidas para quem não há lazer, fruição, ócio, plenitude: o enaltecimento

da vida biológica fez a modernidade reduzir o ser humano a um animal que trabalha (ARENDETT, 2016).

Por um lado, o Estado promove a vida dos sujeitos; por outro, os cidadãos pagam como preço o controle na figura do soberano. Por princípio, o Estado de Exceção seria uma forma de governo para situações de perigos factuais, todavia, o poder biopolítico se dá em um constante Estado de Exceção, sendo o fato dele ter se tornado a regra, se confundir hoje com a própria norma, um paradigma no interior da política na contemporaneidade. Certa ordem econômica, política, policial e militar não apresenta mais fronteiras, fazendo surgir vidas lidas como *zoé*, mantidas pela própria estrutura à margem do direito e da sociedade. Aquele que legisla é quem decide sobre a normalidade ou não da sociedade, de modo que algumas pessoas e grupos são assassinadas, criminalizadas, marginalizadas, docilizadas pela manutenção da ordem — sai de cena o entendimento destes como sujeitos políticos. São não-sujeitos, extirpados de sua cidadania (FOUCAULT, 2020).

Trata-se de uma zona de indiferença, segundo Agamben (2010). Dentro deste Estado de Exceção, algumas pessoas estão não somente fora do ordenamento jurídico, mas estão postas realmente para fora, abandonadas pelo Direito. Estão sempre expostas à violência e ao poder da morte, pois têm vidas *matáveis* — suas mortes, o banimento de suas vidas, asseguram e afirmam a vida de alguns outros, pois a presença destes é considerada uma aberração para a vida pública, denunciando o fracasso do projeto político do soberano. Nos campos de concentração nazista, por exemplo, aquele que aí entrasse era ciente de que estava fadado à morte. Dessa maneira, caso um colega matasse outro que já estava condenado ali dentro, não cometeria nenhum crime — o condenado já estava morto, em tese. Se a política clássica restringe os espaços que podem ser frequentados pela *zoé*, é porque estes não compartilham das garantias que a vivência coletiva configuram à *bios*.

Grupos minoritários, marginalizados estão sempre vulneráveis ou expostos a essa experiência da violência que não será defendida, cabendo a eles apenas uma perpétua fuga ou a evasão a um país estrangeiro. Isto porque suas vidas enquanto cidadãos são cristalizadas e passam a ser descritas em um único conceito: pobre, favelado, delinquente, esquerdista, soropositivo, indígena, travesti, muçulmano... Uma pessoa acaba sintetizada por uma entre as várias formas de vida que ele assume em contextos determinados, podendo o sujeito perder sua *bios* se for

identificado com a forma de vida de um terrorista, por exemplo, independentemente da veracidade dessa identificação: “qualquer um pode ser julgado pela forma de vida que o qualifica, independentemente da vida que qualifica a sua forma” (BAPTISTA, 2014).

O grande paradoxo dessa situação, dessas vidas que não estão protegidas pelo Estado, é que, justamente por isso, sua relação com o Estado é mais íntima que outras. Este grupo que é absoluta *zoé* é capturado de tal forma pelo poder soberano, que deve ajustar contas com este a cada momento. Suas vidas são resistência, sempre buscando uma maneira de esquiva ou enganação. Nenhuma vida é mais política do que as suas — e é por isso que suas representações importam tanto (VILLANOVA & ROCHA, 2018).

2.4. UM BESTIÁRIO

Animais, trabalhadores e suas vidas brutas: todos esses seres que não são sacralizados pelo tempo moderno, excluídos da política, da cidade, da justiça, da vida em grupo, do lazer, estão a meio termo entre a vida e a morte. A exclusão da vida que torna esses seres limítrofes é justamente o que fundamenta a revisão do que deve ser entendido como vida. Uma revisão crítica que aciona inumeráveis formas de vida, qualificadas ou naturais.

Muitos animais estão implicados nas histórias de Ana Paula Maia, acionando criativamente ideias sobre modos de vida, força, morte, confinamento, alianças, perda de habitat, destino e extermínio. Estão nos campos como animais confinados para a morte, estão em casas como domésticos e familiares, estão em risco com os processos de devastação, estão se alimentando da miséria humana.

A seguir, inspirado nos bestiários (genericamente, as coleções literárias medievais de animais imaginários ou existentes), há um catálogo dos seres que aparecem nas novelas e romances de Ana Paula Maia. Esmiuçando cenas e personagens, colocando-os em relação e aproximando este capítulo da zoopoética, tenta-se compreender alguns sentidos de *bios* e *zoé* possibilitados pelas histórias, as formas de vida que a autora cria, como lidam e de que forma se assemelham aos homens-bestas e como a brutalidade dessas paisagens os atinge. A literatura, aqui, serve para entrar na fábrica da realidade: uma busca, entre as palavras e formas, os

personagens e cenários, de modos de significar e regimes de sentido que nos permitam pensar o mundo e nossas relações (MACIEL, 2016).

2.4 A) OS PORCOS

Continuando a cena que abriu esse capítulo e a novela *Entre rinhas*: enquanto Edgar Wilson espera que o sangue do porco escorra e ele morra em definitivo, ele sai para fazer uma ligação para o amigo. Está no mercadinho, tomando um gole de café e comendo um pão dormido enquanto tenta resolver o que fazer com a doença que acomete o rim de Gerson. Utiliza este intervalo no trabalho para armar um plano: irá tomar à força um rim da irmã do amigo, cena que será melhor explicada a seguir.

O que importa agora é que, quando Edgar Wilson retorna ao galpão nos fundos do mercadinho, encontra Pedro encostado no animal morto, aliviando-se. Entre os gemidos prolongados de Pedro, Edgar Wilson escuta que o outro chama por Rosemary, a noiva do protagonista. Ao perceber que o abatedor voltou ao cômodo, Pedro interrompe as bombadas no porco e veste as calças, sem graça.

Silenciosamente, Edgar Wilson atea fogo no couro do porco. Encarando as chamas, avisa a Pedro que ninguém deve sair por aí metendo em porcos que não te pertencem. Pedro, sério e firme do outro lado da fumaça cinza, pede para que Edgar Wilson não conte nada para o chefe. Mas Edgar Wilson não estava falando sobre o patrão, e sim sobre sua noiva. Ele, então, acende mais um cigarro enquanto apanha o machado do chão e se aproxima do rapaz. O golpe de machado arrebenta a cabeça de Pedro, que gira velozmente para a direita e cai se debatendo. A orelha está esfacelada e sua cabeça ganhou uma abertura que antes não existia. Pedro treme quando percebe com a mão que é possível tocar a massa úmida dos pensamentos. Fecha os olhos e vem o segundo golpe, que esmiúça seu rosto e o transforma em uma massa disforme.

Depois de abrir o porco do focinho até o rabo e retirar seus órgãos e tripas, 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, compensariam a perda do outro porco. Edgar Wilson, assim, coloca os restos mortais de Pedro no triturador junto com os ossos da saca e vende para a fabricação

de ração para cães. Enquanto toma duas cervejas no bar do Cristóvão, percebe que é um homem de muita sorte, pois conseguiu uma solução para o porco faltante e não teve seu salário descontado.

Essa cena apresenta o procedimento típico das narrativas naturalistas. Aqui, Porco e Pedro são a mesma coisa. Ambos têm o mesmo valor e, triturados, são irreconhecíveis. Se no primeiro momento é o animal que se debatia desesperado e corria angustiado, depois foi Pedro quem tremeu de pavor ao sentir o sangue escorrer pela cabeça. Quando o porco sente o calor de Pedro em seu cangote, ele se torna mais arredo, assim como Pedro se desconforta quando vê Edgar Wilson chegando perto de si. Se a frase “Pedro alcança o suíno que esperneia” primeiro tem o sentido de, finalmente, conseguir prender o animal, ao fim do capítulo, retirada de contexto, o que foi alcançado é uma morte igualmente dolorosa e violenta. Ambos terminam o capítulo com um grunhido horrível, quase definitivo.

É um primeiro capítulo que também aponta para uma subversão do conto e do romance policial clássicos. Se em seu momento inaugural, assim como o Naturalismo, a história de crime expressava um otimismo cientificista e positivista, projetando a busca de conhecimento da realidade e a revelação de segredos na literatura, a partir do século XX os investigadores dessas novelas aparecem perdidos e a ética do detetive também se borra. Na contemporaneidade, tudo se desmantela ainda mais, sobrando em comum entre as narrativas apenas o sangue e a morte (SCHOLLHAMMER, 2013).

Aqui, a primeira impressão que fica em quem lê é essa confusão entre os limites do que significa ser criminoso e ser protagonista. Edgar Wilson parecia um herói, pensando em sua musa e rezando para um Deus, mas se revela um assassino sem piedade, eliminando o colega de trabalho que viola o porco o chamando pelo nome de sua noiva. Apontando para um Brasil onde não há inquérito nem investigação, o corpo de Pedro apenas desaparece. Sua pessoa não faz a menor diferença, é uma vida mínima, lida como zoé. O detetive, parte tradicional do romance policial típico, se dissolve e não faz o menor sentido na realidade brasileira, já que boa parte dos assassinatos não é investigada, resolvida ou notificada à polícia e casos insolúveis se amontoam ano após ano em arquivos: ainda somos uma terra sem lei (VICELLI, 2015).

Diante disso, faz mais sentido ler as histórias que partem dessa constatação pela chave do “romance criminal”. Este termo descreve o gênero centrado numa

história que reflete sobre os conceitos de inocência e de culpabilidade, o entorno coletivo e a realidade social em volta do crime e a forma do mal na condição humana, nem sempre havendo restituição da ordem social atacada pelo crime no desfecho. Pensando nessas características, é possível entender que os romances criminais apresentam também uma carga de desvalorização total da vida, *bios* ou *zoé*, não somente pelo criminoso, mas também pelo descaso e omissão das autoridades e por uma estrutura que a incentiva e/ou não a coíbe. Justamente por isso, o mal neste tipo de romance raramente será absoluto e grandioso. Pelo contrário, costuma ser um mal cotidiano, comum, cujas raízes estão na cobiça, no sexo e na banalidade. Estes são temas frequentes no Naturalismo, como vimos, e serão abordados tanto nos casos de violência entre homens quanto contra animais nas histórias de Ana Paula Maia (SOLER, 2017).

Como explicitado no capítulo anterior, esta história se passa num ambiente distante dos grandes centros urbanos, em um subúrbio abafado e sufocado, desconhecido até pela polícia e pelos serviços de emergência. Com essa referência a um cenário marginal, Ana Paula Maia redimensiona os dramas pessoais dos grupos que vivem fora do sistema organizado do mundo burguês e confere um novo olhar para a condição marginalizada do chamado “bandido” — Edgar Wilson, visibilizado enquanto personagem de forma densa, um humano complexo, com angústias, conflitos internos e sentimento de inadequação, aponta o quanto essa condição é, ou pode ser, produzida nas brechas abertas pelo Estado, sua violência como resultado da ineficiência de um Estado que não consegue praticar e garantir a segurança dos sujeitos de forma igual — ele é produto de seu meio, afinal (CASTANHEIRA, 2010).

A maior representação desta visão é o espaço do matadouro, cenário presente nas novelas *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* e *De gados e homens*. Estes locais cenificam ou revelam uma visibilidade de corpos vivos e corpos mortos sob o signo da exploração e do valor econômico, a relação entre corpo e capital, a capitalização da morte. Dentro do matadouro, o corpo consumível do animal e o corpo explorado do trabalhador se refletem e intercambiam posições. Os dois corpos estão expropriados e alienados, vítimas de um mesmo sistema — o mercado, que funciona a partir de regras que pouco têm a ver com o Estado em si. O matadouro expõe o futuro como trágico: os animais já se sabem mortos, os trabalhadores já se sabem estagnados. Essas vidas não protegidas são vidas sem

futuro, expostas a um desamparo que as habita e as constitui. O homem se bestializa porque não reconhece os limites políticos que separam as vidas protegidas das vidas sacrificáveis. O matador é o animal que ele mesmo mata (GIORGI, 2014).

Para Gabriel Giorgi (2014), o efeito do que se vê por meio do matadouro na literatura é a vulnerabilidade: não como ferida, sofrimento efetivo, maus tratos ou violência direta, todavia, como condição política e social, induzida e produzida por certa economia dos corpos. Quando a morte humana é espelhada na morte animal e é encenada como excesso de violência, horror implantado, corpo destruído ou domínio da crueldade, provoca-se uma sensibilização para que se interrogue e se conteste a ordem econômica ou social que está por trás desse ordenamento da morte.

A uniformização ambiental do mundo como casa do homem moderno é indissociável da destruição de formas humanas e não-humanas de vida, ou seja, de um empobrecimento de possibilidades prévio: o homem moderno não cria mundos, ele empobrece o mundo ao produzir padrões e uniformizações — tal constatação favorece o retorno ou uma permanência do Naturalismo ainda (NODARI, 2015).

A cena de abertura da novela *Entre rinhas* revela algumas habilidades de Edgar Wilson: ele sabe matar, desossar, estripar. Na cena seguinte, essas mesmas habilidades serão colocadas em evidência quando ele estiver de frente a Marinéia, irmã de seu amigo Gerson. Sofrendo de dores constantes, Gerson pede ajuda ao amigo para recuperar o rim que dou à irmã um ano antes. Os dois, então, entram no prédio de Marinéia, que tem apenas três andares e cuja portaria está abandonada. Eles passam direto e sobem as escadas, conversando casualmente sobre o trabalho, um carregamento de porcos grandes e bem tratados que está para chegar e deve lhes custar o dobro do tempo que levam normalmente. Depois de tocarem a campainha, Edgar Wilson conta a novidade para o amigo: Rosemery aceitou seu pedido de casamento. Nada na narração sugere algum tipo de tensão nos dois homens. Estão os dois acostumados a realizar esse tipo de atividade.

Depois de discutirem e Marinéia demonstrar que não compreende o que Gerson está pedindo (“— Eu quero o meu rim de volta — murmura naturalmente”, p. 34, grifo nosso), a mulher é agarrada por Edgar Wilson, que mantém sua boca tapada com a mão até Gerson amordaçar a irmã com uma fita adesiva. Um enorme silêncio toma o apartamento, mas ela continua esperneando e não para de se

remexer até receber um soco no maxilar. O cachorro de estimação de Marinéia, um chihuahua, assiste tudo debaixo de uma mesa de centro, tremendo de pavor até se urinar. Quando tenta atravessar o caminho dos dois invasores da sua casa, o cachorro leva chutes.

O silêncio é rompido por uma música do Sérgio Reis. Enquanto carregam Marinéia para a banheira, a dupla cantarola músicas sertanejas, acompanhando o cd que eles mesmos escolheram no aparelho de som. Durante o planejamento, os dois bebem cervejas, encontradas na geladeira do apartamento. É mais uma evidência de que não sentem nenhum tipo de preocupação com o que estão fazendo. O trabalho moldou o modo como enxergam os outros âmbitos da vida, utilizando o mesmo repertório afetivo e emocional para lidar com animais ou humanos.

Marinéia é uma prostituta. No banheiro, Gerson e Edgar Wilson encontram algumas camisinhas usadas jogadas no chão. O protagonista logo reage: “— Mas tua irmã é mesmo uma porca, hein, Gerson?” (p. 35). Essa frase resume aquilo que o leitor já sabia pelas outras informações apresentadas, sendo a zoomorfização típica do Naturalismo. A vida de Marinéia não é respeitada como vida qualificada, sua vida é sacrificável como a vida dos porcos que chegam nos carregamentos à oficina. Nesse momento, usando a cicatriz da cirurgia antiga como referência, o corpo de Marinéia é aberto com um canivete estampado com o escudo do Flamengo. Esse é o único fato que faz Edgar Wilson pensar em desistir do plano: “Gerson, eu sou vascaíno, porra” (p. 36).

Ao fim do capítulo, o corpo de Marinéia está retalhado por causa da inabilidade de Edgar Wilson com o canivete, e com três órgãos a menos, pois seu organismo era incompreensível para o homem acostumado com os porcos. Ele não sabia qual deles era o rim. Gerson corre até a cozinha, apanha alguns cubos de gelo e coloca tudo — o gelo, o rim, os dois órgãos a mais — em uma bolsinha térmica. Aliviados, vão até a sala, voltam a conversar sobre o casamento, desligam a música de Sérgio Reis e assistem ao filme *Braddock II* na televisão. Não há remorso nos dois homens, apenas planos pro futuro: “Gerson, você vai encontrar uma mulher que te ama. Agora com teu rim de volta, no lugar dele, ninguém te segura, rapaz” (p. 39).

O terceiro capítulo de *Entre rinhas* começa com Edgar Wilson girando a chave na ignição de sua velha caminhonete pela quinta vez — ele e Gerson estão quebrados no meio da estrada. Na carroceria, estão seis porcos vivos. Como a

dupla não tem um caminhão frigorífico, precisam andar com a mercadoria viva para abater no destino, em vez de usar a oficina e fazer a entrega dos animais já fatiados, pendurados pelos ganchos. Com esse atraso, a caminhonete parada no meio da poeira, os porcos começam a “ficar doidos” (p. 41). Gerson se lembra que os alimentou com bastante comida hoje e acredita que uma caminhada vai fazer bem aos porcos. Sugere que carreguem os porcos pelo chão de pouco mais de um quilômetro até o chiqueiro de seu Abelardo, onde devem deixar o carregamento.

Edgar Wilson apanha uma corda que acredita ser comprida o suficiente e Gerson se encarrega de amarrar os animais para não se desprenderem durante a caminhada. Um deles, um leitãozinho, parece incapaz de aguentar o passo dos outros. Edgar Wilson afirma que o carregará no colo caso não aguente. Seguindo o caminho, os porcos se mostram apavorados, de um lado a outro da estrada.

Analisando a situação, Edgar Wilson nota como os porcos parecem desesperados para chegar a algum lugar, incomodados e temperamentais. Quando passa um caminhão, alguns porcos correm para o sul e outros para o leste. Permanecem grunhindo alarmados em todo o percurso, emitindo um som insuportável, berros parecidos com o de castração. É esse o ponto de mais uma zoomorfização na narrativa. Gerson vai afirmar que o problema dos porcos é achar que são gente, “como eu e você. Eles te olham e acham que você é um deles ou vice-versa” (p. 42). Os animais irritados incomodam Gerson, que se recorda de uma “zoomorfização bíblica”: a religião cristã compara os humanos a seres mais dóceis quando afirma que Jesus era pastor de ovelhas. “Queria ver ser pastor de porcos. Esses bichos não te respeitam” (p. 42). Edgar Wilson lembra, então, que, quando Cristo teve problemas com um sujeito endemoniado, ordenou que os demônios entrassem dentro dos porcos: “Eles se jogaram no abismo. Consertaram a situação. É o que esses bichos fazem, Gerson, eles consertam as coisas pra você” (p. 44).

Há nesse momento uma comparação que pode ser interpretada de duas formas distintas. Quando Gerson nega a semelhança entre porcos e homens e aciona o símbolo usado para designar os seguidores de Deus no Cristianismo, os homens ganham um estatuto de humanidade que equivale à docilidade, já que as ovelhas são as almas salvas por Cristo. Quando Edgar Wilson pondera, contudo, ele não está interessado apenas no porco como símbolo²⁰, considerado um animal

²⁰ Ana Paula Maia aciona o uso alegórico que a Bíblia faz dos porcos, remetendo ao texto do Levítico, que proclama ao povo de Israel que a alimentação baseada nos suínos é

impuro e abominável para a tradição judaico-cristã, mas em sua função na retomada da ordem, servindo como depositários de espíritos maus no exorcismo. Assim como Edgar Wilson e Gerson têm feito desde o início da novela (a morte de Pedro que resolve o problema do porco que faltava, a morte de Marineia que soluciona a doença do rim de Gerson, as apostas nas rinhas de cachorros que garantem dinheiro pro casamento de Edgar Wilson), os porcos servem para resolver problemas, o que os assemelharia aos humanos, em especial aqueles também considerados condenados, abomináveis, imundos. Trabalhadores que lidam com problemas que nem sempre são deles. As vidas dos dois não são vistas como qualificadas.

Esse raciocínio se completa na sequência, quando Edgar Wilson percebe que esqueceu sua faca na caminhonete. Ele precisa voltar, pois não sabe utilizar direito os instrumentos de outras pessoas (informação já constatada durante a morte de Marinéia, quando não se deu bem com o canivete). Gerson precisará segurar a corda e cuidar dos porcos sozinho enquanto Edgar Wilson retorna ao carro. O homem concorda com a tarefa sem hesitar, enquanto dentro de si reclama da dificuldade: “pelos amigos se fazem sacrifícios que a gente não mede (...) a gente tem que segurar porcos pelo rabo se for preciso, separar cães em rinhas, mas pelos amigos valem os sacrifícios” (p. 46).

Enquanto isso, no carro, Edgar Wilson insiste uma sexta vez: abre o capô, chafurda entre mangueiras, tanques e dispositivos por algum momento, e, num estouro do cano de descarga, a caminhonete funciona novamente. Como porcos, os dois são mesmo homens que sabem resolver as coisas.

2.4 B) OS CACHORROS DE RINHA

Edgar começa a caminhar com agilidade, em um asfalto venenoso e debaixo de um sol ardente, olhando fixo para a caminhonete estacionada a distância. No

abominável e imunda. O estado de impureza não significava que a pessoa estava suja fisicamente, mas significava que Deus a rejeitava pela desobediência. A relação seria retomada por meio de um sacrifício de desagravo a Deus no Templo de Jerusalém. Ou seja, o comportamento da humanidade pode se rebaixar ao nível da animalidade bestial, ao desobedecer a Lei Cerimonial de Moisés, mas também existem figuras animais positivas, como o cordeiro, que servem para recolocar o homem no caminho divino.

trajeto, pensa que precisa terminar esta entrega de porcos a tempo de participar de uma nova roda de rinha de cachorros, radicada num bairro próximo de onde mora e que acontece sempre às quintas-feiras.

Na última vez em que esteve naquela pequena arquibancada, “uma plateia de sórdidas espécies, das mais repugnantes, que se manifesta com muito entusiasmo” (p. 82), Edgar Wilson apostou em Chacal, o cão influenciado pela lua cheia, “enjeitado pelo demo, que já havia arrancado a cabeça de Gepeto, que tinha o dobro de seu tamanho” (p. 15). Chacal é uma estrela, um ídolo para os frequentadores mais antigos da rinha e Edgar Wilson o acompanhará até o fim. Nasceu para brigar e morrerá brigando.

A programação da noite consiste numa disputa entre cães que vieram do Canadá contra cães da Bulgária. Edgar não sabe onde fica a Bulgária e, quanto ao Canadá, ele só consegue se lembrar da neve — influência de um filme que assistiu. Imagina-se vivendo num lugar como o Canadá e de repente lá se torna o país perfeito para pessoas como ele, pessoas que se aborrecem com o calor. Com a satisfação do patrão com o serviço feito naquele dia, Edgar Wilson ganha uma comissão extra: “aposta no cão canadense que esfacela o búlgaro” (p. 56).

Há realmente semelhança entre o cão da neve e Edgar, que não suporta o suor — e o homem pensa que, se ganhar mais algumas rinhas como aquela, talvez conheça o Canadá e a neve branquinha. Contudo, há mais em comum. Em *Entre rinhas*, Ana Paula Maia disserta como os cães de rinha jamais tiveram escolha: eles aprendem desde pequenos a serem violentos como o dono ensinar. Cães de rinha podem ser reconhecidos pelas orelhas curtas ou amputadas e pelas cicatrizes, pontos e lacerações. Não tiveram escolhas, exatamente como Edgar Wilson, que “foi adestrado desde muito pequeno, matando coelhos e rãs. Que carrega algumas cicatrizes pelos braços, pescoço e peito. São tantos riscos e suturas na pele que não se lembra onde conseguiu a metade” (p. 69).

Estas marcas da violência impressas no corpo ainda serão percebidas no capítulo 3 desta dissertação. Enquanto isso, podemos nos ater ao entendimento de que a resistência à morte que compete Edgar Wilson e estes outros animais não é o suficiente para significar uma potência de vida. Há vida, mas resignada, sem possibilidade de mudança, controlada por um instinto. É a ideia central do Determinismo, como foi apresentado. Os homens brutos de Ana Paula Maia estão

não somente presos a seus lugares sociais quanto são bestializados por essas percepções.

Em *Carvão animal*, ao descrever como funciona uma penitenciária, Ana Paula Maia utiliza os cães como metáfora: “Nem todo preso pode ser produtivo (...) Existe a ala de segurança maior, e nesse lugar ficam os cães. Aqueles que dificilmente poderiam conviver com os outros. Indivíduos cuja maldade é a verdadeira prisão. São maus. Não existe reabilitação para isso” (p. 138). O fato de Chacal ser um cão “enfeitado pelo demo” ou da autora chamar seus personagens de “homens-bestas” reforça esse caráter de uma desnatureza, um desnaturamento. O animal até pode ser violento, mas, do ponto de vista da cultura, são as bestas os seres entregues a seus mais virulentos instintos, o ponto alto da predação natural — daí vem o termo “desembestar”. “Se o termo coloquial bicho marca, mais ainda do que animal, um componente afetivo ligado à zoologia, fera e besta sinalizam uma afetividade negativa, potencialmente destrutiva” (NASCIMENTO, 2011, p. 123).

Se criamos a expressão “homens-bestas” é porque, antes, degradamos os animais, depois adquirimos o hábito de rebaixar outros homens à condição animal, onde a violência e seu excesso seriam “naturais”. Mas, se recorrermos à etologia, vemos que os animais são ferozes mas não são cruéis. Em seus confrontos estão implícitos quase sempre o desejo de não lutar, cada um procurando afastar o adversário mediante ameaças. As danças, os rugidos, o eriçamento dos pelos, os inchaços se destinam a amedrontar o oponente. Os mamíferos superiores não têm o hábito de matar indivíduos da própria espécie e, fora da predação alimentar, não há guerras entre espécies. A crueldade humana não é um prolongamento da agressividade animal, mas um excesso trabalhado dentro da própria cultura (SANTOS, 2004).

Bestializa-se o cão para que ele se torne um ser cruel, um lutador em uma rinha — uma fera que não apenas mata, mas “esfacela”, “arranca a cabeça” do adversário. Michel de Montaigne (2010, n. p.) conclui que essas situações de crueldade para com os animais demonstram a índole sanguinária que é própria do ser humano, uma propensão natural para a crueldade: “Em Roma, depois que se acostumaram aos espetáculos de mortes dos animais, chegaram aos homens e aos gladiadores”. As rinhas de cachorros podem ser vistas, seguindo esta lógica, como um espelhamento das lógicas de crueldade dos homens contra os próprios homens.

É uma encenação onde a tortura e a morte cruel dos cães aponta para os humanos que aparecem vitimizados dentro da própria novela, como Rosemary e Pedro.

A Edgar Wilson, que tem uma vida de limitações financeiras, interessa encontrar maneiras de garantir-se financeiramente e, para isso, pouco lhe importa se o que venderá são as tripas do ajudante assassinado, as de um porco qualquer ou o sofrimento de um cão que jamais teve escolha. Para se tornar mais um membro ativo da sociedade consumista, matando e vendendo, apostando nos cães mais violentos, ganha-se mais dinheiro. Sem investigações, justiça ou policiamento, as mortes de humanos e não humanos se equivalem, dentro e fora das rinhas — tanto Pedro quanto os porcos e cães funcionam como um produto que garante a Edgar Wilson e seus companheiros mais vantagem financeira (MEIRELES, 2015).

É uma percepção curiosa, já que, dentro de uma sociedade justa, a violência e a agressividade deveriam justamente distanciar o homem de seu sucesso, sendo responsável pela sua exclusão do convívio. Nesse universo, contudo, é a contravenção que proporciona certo nível de cidadania. Tal fato é comparável aos rituais de sacrifício de algumas civilizações, nas quais as chamadas “vítimas substitutas” eram utilizadas como um receptáculo dos impulsos de ódio dos demais membros da comunidade. O propósito desses sacrifícios, segundo Girard (2004) era evitar conflitos por meio de um escape organizado de violência que permita um reforço do tecido social. As vítimas, obviamente, eram sempre humanos participantes da comunidade que resguardavam certa diferenciação aos olhos dos outros, pessoas que se encontravam, em certo ponto, fora ou às margens daquela sociedade. Uma rinha organizada, que permitia a tais povos uma forma de fuga do estresse, da mesma maneira que a rinha protagonizada pelos cães, aqui, é uma válvula de escape para Edgar Wilson. Além disso, por meio de suas vítimas, Edgar Wilson restabelece certa ordem em sua vida — os sacrifícios de Pedro, Marineia, Rosemary sempre simbolizam algum nível de paz, uma aproximação ao final feliz para o protagonista. Apartado das garantias que um Estado democrático deveria oferecer aos cidadãos, Edgar Wilson comete atos violentos que o garantam a sobrevivência diária, algum dinheiro, algum nível de segurança. Já que não pode recorrer ao governo para se tornar cidadão, faz o que está a seu alcance, retiram os obstáculos de seus caminhos com as próprias mãos — ou com o próprio canivete.

Em uma das últimas cenas da novela “*Entre rinhas...*”, Edgar Wilson procura por Chacal antes de uma das disputas, conferindo sua condição física. A

preocupação é inevitável: machucado em seu limite, Chacal parece expressar com o olhar que aquela é sua última noite, sua última luta. Está prestes a morrer. Sabendo dessa informação, Gerson resolve apostar no rival, um dogo argentino.

A história termina com a previsão se concretizando. Chacal é puxado por seu dono até a arena por uma coleira de couro, amordaçado, grunhindo feito um porco. A lua, escondida, não alcançava o rastro do cão, não teria nenhum efeito sobre sua força. Sem escolha, o cão segue para a rinha até o fim da vida. A luta começa e assim seria seu fim. Edgar acompanha Chacal fielmente, como um reconhecimento de suas condições parecidas e uma decisão de lealdade para com aquele que o serviu de algum modo. Chacal nasceu para brigar e morre brigando, até o último fôlego. Antes disso, Edgar Wilson permaneceu firme — apostou tudo em seu favorito.

2.4 C) OS RATOS E OS URUBUS

O lixo pode ser de várias origens e tipos: atômico, espacial, especial, hospitalar, industrial, radioativo, orgânico e inorgânico. Erasmo Wagner, contudo, só conhece uma espécie de lixo. Aquele que é jogado pra fora de casa. Uma mistura de recicláveis e orgânicos, tudo revirado com o mesmo cheiro de azedo, estragado. Seu trabalho é recolher o que não presta pra mais ninguém, apenas para gente como ele — e para os urubus, ratos, cães e outros animais do lixo.

Na novela *O trabalho sujo dos outros*, Ana Paula Maia apresenta a rotina de homens que recolhem o lixo, correm de um lado para o outro enquanto pegam sacos de todos os tamanhos e os colocam no caminhão que corre, o motorista sempre com pressa. Por meio dessa dinâmica e da relação com outros seres, humanos e não humanos, a autora mostra determinadas distinções entre membros de uma mesma sociedade.

Enquanto as demais narrativas mostram os eventos se localizando em bairros periféricos, caracterizados pela poeira, pelas estradas vazias, pela vegetação comum à área rural e pelo difícil acesso, nesta história temos um enredo predominantemente urbano. A maior parte da ação acontece em um bairro de classe média e/ou alta. É onde há muito mais lixo, pois a população tem mais dinheiro pra gastar, conclui Valtair, colega de Erasmo Wagner. Dinheiro sempre vira lixo: “A

riqueza de uma sociedade pode ser medida pela sua produção de lixo. Vinte toneladas num itinerário consideravelmente pequeno o faz pensar no tanto que se gasta” (p. 92).

São trabalhadores invisíveis, que recebem pouco e fazem um trabalho desconfortável para a maioria das pessoas. Sabem quem são e onde se localizam na sociedade — o que importa mesmo neste trabalho é recolher o lixo e respeitar as hierarquias. O motorista do caminhão, por exemplo, não tem contato nenhum detrito, jamais. O sujeito rejeita o lixo, apenas fuma e dirige. Vez ou outra, come meia tigela de angu à baiana sentado ao volante, enquanto os outros homens correm, sem descanso, debaixo da chuva grossa. Sem paciência, é seu pé no pedal que dita a velocidade com que avançarão pelas ruas. A cabine é para o motorista. O estribo localizado na traseira do caminhão é para o coletor. Não importam as condições climáticas, é lá que Erasmo Wagner vai, equilibrando-se, agarrado à barra de ferro.

O único acontecimento que faz o motorista abrir a cabine para sair do caminhão é quando um idoso é atacado por um pit bull. O homem cai e Valtair corre para ajudar, tentando espantar o animal com um pedaço de pau, o que só o deixa mais enfurecido. O motorista do caminhão vê pelo retrovisor o que está acontecendo, então abre a porta e desce rápido enquanto o cão tenta abocanhar o pescoço do velho. Na pressa, o motorista cai desajeitado e Valtair resolve a situação sozinho: ao mesmo tempo em que estala os dedos para chamar o cahorro, ele apanha um canivete do bolso do casaco. Pula em cima do cão e crava o canivete em seu pescoço. O motorista se arrasta pra dentro do caminhão novamente. O motorista volta para o caminhão e liga o compactador de lixo, pronto para mastigar detritos e ossos caninos: “Ele joga o cão lá dentro e consegue desenterrar seu canivete de estimação do pescoço da besta-fera pouco antes de a esmagadora arriar. Pedacos do cão são devorados e regurgitados” (p. 97, grifo nosso).

Enquanto se limpa do sangue e do pouco de tripa que espirraram em seu rosto, Erasmo Wagner precisa lidar com o dono do cachorro que intercepta os homens. Quer saber onde está o animal, ao que Erasmo apenas aponta para o caminhão. O rapaz começa a discutir e exigir uma indenização. Logo solta uma frase típica, recorrente entre os cidadãos de bem no Brasil: “Você sabe com quem está falando?”. “Eu conheço o seu lixo, eu sei com quem tô falando”, responde Erasmo Wagner (p. 98).

Para além de reconhecer esse homem pelas distinções que o lixo apresenta de uma parte da cidade para outra, Erasmo Wagner reconhece esse homem pois lida diariamente com o desdém de pessoas assim. Devido ao seu cheiro, acre mesmo após o fim do expediente, ele percebe todos recuando quando caminha, se afastando com o nariz tampado “como fazem com os detritos que jogam pra fora de casa, os restos contaminados” (p. 92). O odor de Erasmo Wagner afasta as pessoas para bem longe: “seu cheiro é azedo; suas unhas, imundas; e sua barba crespa e falhada é suja. Ninguém gosta muito de Erasmo Wagner. Dão meia-volta quando está trabalhando e ele prefere assim” (p. 92).

Seu cheiro o iguala ao lixo, o que o faz atrair inúmeros animais: sempre é atacado por ratos e urubus, mas não liga. Os animais do lixo agem por instinto, sentem seu cheiro podre e avançam. Erasmo Wagner está acostumado a lidar com eles: disputa a chutes com um vira-lata que rasga uma sacola para abocanhar uma cabeça de galinha, ratos aglutinados sobre sacos de lixo, bichos que fogem grunhindo com pedaços de carne podre na boca. Em um determinado momento, esses animais são igualados a mendigos com fome, são o mesmo problema para os coletores: “Eles fodem com o trabalho. Espalham comida pra todo canto. Cagam tudo” (p. 95). É parte da profissão puxar as sacolas à força e jogar no caminhão, sem esperar que um mendigo ou um animal termine de vasculhar o conteúdo.

Essa comparação entre pessoas indesejáveis no espaço público e animais teria grande destaque a partir do começo do século XX, quando epidemias e surtos de doenças como varíola, febre amarela e peste bubônica castigavam cidades como o Rio de Janeiro, segundo Nádia Farage (2013). As enormes perdas humanas e materiais para a cidade levou o governo federal a apontar a necessidade de medidas sanitárias, designadas pelo médico Oswaldo Cruz, recém-chegado de Paris. Esse momento é conhecido pela ordenação da destruição da antiga cidade colonial e pela queima de pertences das populações mais pobres por “funcionários da higiene”, conjunto de medidas problemáticas capturadas na expressão “bota-abaixo”. No entanto, para a autora, a historiografia fala muito pouco sobre o impacto do processo de sanitização na população animal: enquanto micróbios e bactérias ainda engatinhavam no imaginário popular, inversamente, cachorros, gatos, burros, ratos, moscas e outras espécies comuns às ruas foram, a partir desse momento, associadas a doenças e expulsas do espaço urbano como pragas.

Novamente, assim como com a história da loucura, a definição de indesejável foi informada por links entre o moderno sistema médico-sanitário e os planos de um espaço social “limpo”. Há, mais uma vez, uma simetria entre os regulamentos municipais que visavam animais e pessoas desempregadas ou trabalhadores informais, como mendigos, prostitutas, rufiões, jogadores, vendedores ambulantes e moradores de favelas, todos presos ou removidos das áreas centrais da cidade. Nos termos de Agambem (2004), essas vidas humanas ou não humanas são as “vidas nuas”, excesso de vida dentro do cálculo biopolítico aqui considerado, a multidão em seus números incontáveis.

Valtair sente-se desolado. É novato no trabalho e ainda age com delicadeza. Aguarda os mendigos e tem pena dos ratos. Erasmo Wagner tem a certeza de que a mudança de postura é uma questão de tempo — “Daqui a uma semana você vai tratar todo mundo igual. Cachorros e mendigos — diz Erasmo Wagner. — O cheiro podre faz isso” (p. 95) — mas ainda se irrita quando percebe tamanha inexperiência — “Você não aprende, Valtair. Você precisa se impor com os cães. Você precisava fazer ele entender quem manda. Os cachorros ficam com a sobra do lixo, e não com o lixo, entendeu?” (p. 157).

Valtair entende, pois se sente como um cão por toda a vida. Está acostumado a lidar com sobras — os restos de comida, o colchão velho, a geladeira quebrada. Como Erasmo Wagner, entenderá que seu salário também poderá ser complementado com aquilo que encontrar e puder revender: colchão, estrado de cama, vaso sanitário, portas, armários, grades, cofres, cadeiras, canos e o que mais puder ser aproveitado. Neste momento, mesmo que pensem “nos miseráveis dos aterros sanitários que também poderiam lucrar com o que há de melhor no lixo”, eles não podem se importar de verdade, assim como quem está acima deles não se importa também: “Na escala decrescente de famintos e degenerados, ele ocupa um posto pouco acima dos miseráveis. É como levar um tiro de raspão” (p. 92).

Na tentativa de melhorar as condições de trabalho, Erasmo Wagner, Valtair, Jeremias e boa parte dos outros trabalhadores do serviço de lixo decidem por uma greve. Por dias, até que suas reclamações sejam ouvidas, ninguém recolhe o lixo ou varre as ruas. Todos ali reconhecem a invisibilidade que é conferida a esse trabalho, sabem que, se voltarem em poucas horas ou dias, não causarão o efeito que esperam. Reivindicam melhorias para a realização do trabalho, assistência médica,

filtro solar, lugares seguros para viajar no caminhão e, para isso, pretendem fazer o que ainda não tiveram coragem.

Enquanto as autoridades permaneciam irredutíveis, a classe trabalhadora seguia assistindo aos animais se multiplicando. O céu se torna um aglutinado de urubus e abutres, voando em grupos, parecendo montar um cerco sobre a cidade e colocando em alerta aeroportos, a iminência de um acidente ao se chocar com qualquer ave nas decolagens e aterrissagens. No asfalto, o lixo amontoava-se, principalmente nas praças, esquinas e calçadas, interditando ruas. Ratos multiplicavam-se e atacavam pessoas à luz do dia, lotando hospitais com novos casos diários de doenças infectocontagiosas. Mesmo no meio do lixo, uma boa parte de comida imunda, a horda de ratos não saciava seus apetites e passava a roer parte do sistema elétrico de algumas ruas.

Foram dias sujos, quentes e azedos, nos quais pessoas e ratos dividiram o mesmo espaço à luz do dia. Todos caminhavam livres e não se importavam com a claridade do sol, sem censura vasculhando o lixo, procriando nas esquinas, emitindo por toda a parte guinchos agudos e inarticulados que amplificavam o horror do cenário. “A cidade torna-se maldita. Acreditava-se que a intensa violência causaria o caos, mas foram os dejetos de cada um que produziram um estado de putrefação e calamidade em poucos dias” (p. 144).

Esta situação, uma greve longa na coleta do lixo, dá a ver a condição de trabalho desses homens e reafirma o espaço que ocupam. Quando é perguntando por seu irmão sobre o acordo final da greve, se seria um resultado bom ou ruim, ele pergunta, retoricamente: “Bom pra quem?” (p. 146). Sabe da necessidade das reivindicações, contudo, permanece cético quanto a avanços reais, pois reconhece seu lugar na hierarquia. Não é do interesse de quem está acima deles, tomando as decisões importantes, que o trabalho de coleta de lixo melhore. O impacto da greve provoca alguns ajustes em seus salários e no adicional de insalubridade, entretanto, poucos em comparação com os riscos. A maioria dos trabalhadores não estava satisfeita de verdade, porém, todos os outros que não recolhiam lixo pela cidade ficaram aliviados em saber que logo a limpeza urbana voltaria ao normal e que os ratos mortos, aglutinados sobre sacos de lixo, seriam lançados nas caçambas dos caminhões.

O lixo que se acumulou por dias precisou de trabalho extra e isto implicou horas extras, mão de obra duplicada e remanejamento de guarnições. Mesmo após

três dias do retorno aos serviços, uma grande quantidade de resíduos ainda permanecia acumulada pelos cantos da cidade. Levaria tempo para tudo estar limpo, mas isso não é do interesse de uma senhora que buzina, insistente, atrás do caminhão que impede o trânsito de fluir. Quem para atrás do caminhão, sente o cheiro azedo e podre, não suporta o barulho e quer acelerar o carro, mas os coletores sempre jogam os sacos de lixo dentro do caminhão o mais rápido que podem sem que ninguém perceba isto. Após apanhar um contêiner de plástico com rodinhas e jogar seu conteúdo no compactador, Erasmo Wagner caminha em direção ao carro, bate no vidro com força e pergunta à senhora se sabe o que eles estão fazendo ali. A mulher se assusta, hesita, mas, com o vidro abaixado, fala: “Vocês estão recolhendo o lixo?”. Erasmo Wagner olha fixo para a mulher, sentindo como ela está perfumada, como nunca recolheria o próprio excremento, e confirma: “esse é o nosso trabalho: recolher a sua merda porque a senhora não pode recolher sozinha. É isso que fazemos aqui” (p. 157).

Erasmo Wagner compreende que seu trabalho só aparece quando não é feito, sua presença à vista é um incômodo. Como todos os indesejados. Depois de uma semana, quando todos os rastros da greve tiverem desaparecido, quando tudo na cidade estiver limpo, novamente estarão despercebidos. Os homens continuarão se afastando dele e de seu cheiro, da mesma forma como ele ignora as necessidades dos mendigos e os cães. É por isso que prefere os ratos e urubus, conclui, pois estes ele reconhece.

2.4 D) OS ANIMAIS DOMÉSTICOS

Acontece um acidente numa estrada. Dois carros e um caminhão colidiram, fundiram-se, são agora um único emaranhado de lataria esmagada. Duas vítimas já foram levadas para o hospital, enquanto outras três permanecem presas nas ferragens. A sexta vítima é um cachorro, esmagado sobre o colo de uma menina, ainda acordada, ligada à poltrona. O sangue do animal cobriu o rosto da garota e ela, durante todo o tempo do resgate, chama pelo cão. Será preciso serrá-lo junto com as partes do carro, primeiro a cabeça e depois os outros membros; o problema será o trauma para a menina.

Enquanto remove a cabeça do cachorro e parte do painel do carro, e sangue e resíduos de ferro se estilhaçam, Ernesto Wesley, bombeiro que protagoniza a novela *Carvão animal*, perebe que, se não fosse o cachorro, a menina estaria morta. Duas horas depois, em choque, a garota sai das ferragens segurando uma pata, símbolo de uma companhia mútua entre menina e labrador.

Essa cena curta expressa, em resumo, como os animais domésticos fazem parte do ambiente construído por Ana Paula Maia ao longo das histórias. O cachorro salva a garota da morte tanto pela presença (aparentemente, sua presença no colo reduziu algum tipo de impacto) quanto pela companhia (a pata decepada foi algum alento durante o trabalho exaustivo dos bombeiros). Eles são fiéis, são cuidados e permanecem unidos a seus donos, todavia, isso não significa menos sofrimento ou violência, nem proteção absoluta ou ausência de acontecimentos sangrentos e trágicos como todos os outros animais narrados.

De toda forma, a reminiscência do Naturalismo segue, pois não se expressa um dialogismo entre as duas espécies, um tipo de reconhecimento afetuoso. Ou melhor, existe, mas de forma tão instintiva quanto poderia ser um ataque ou a recusa ao compartilhamento de uma mesma casa. Ademais, os animais domésticos ainda têm sua utilidade para além do companheirismo — são parte desse espaço onde humanos e não humanos valem pelo que fazem, por suas habilidades e ocupações.

Em *O trabalho sujo dos outros*, Erasmo Wagner cria duas cabras no quintal da casa onde vive com o irmão, Alandelon. Divina e Rosa Flor, como se chamam, dão leite diariamente. Parte do leite, os irmãos vendem; a outra parte, consomem. Não é muito, mas, como todos os personagens nos livros de Ana Paula Maia, aprenderam a viver com pouco. Esta relação que existe entre humanos e cabras poderia ser lida apenas como econômica, parte de um ciclo de produção, entretanto, elas podem entrar no qualificativo animais domésticos por algumas características: nomes próprios, personalidades únicas e cuidado diante de enfermidades.

Sobre o uso de nomes próprios, percebe-se a intenção de transmitir uma imagem afetuosa e feminina a uma cabra e um legado religioso à outra: Rosa Flor é um nome feminino, como para recordar delicadeza; Divina é uma referência à Divina Providência, o conceito cristão de Deus como o governante sábio diante do futuro de todas as coisas. A ideia de um nome enquanto identidade também aparece no cachorro de rinha destacado na primeira novela, contudo, o efeito que seu apelido

traz é muito mais a construção de uma notoriedade e fama pregressa, um passado inventado, do que a iniciação ou admissão a uma família que significa um batismo correntemente. Chacal se refere a um mamífero carnívoro da família dos lobos e coiotes, um nome que funciona com efeito de propaganda, uma ideia a ser difundida entre os apostadores da rinha.

Também é reconhecível aos donos as personalidades e características distintas de cada uma das cabras. Para além da fenotípi, elas não fazem parte de um bando, não são enxergadas como uma espécie geralmente é — integrantes de uma mesma taxonomia, todos semelhantes entre si. Ironicamente, Divina, a cabra mais gorda, é descrita como uma cabra da peste, sempre agitada, arisca, batendo as patas no chão até ser amarrada para a lida diária com a ordenha. Por outro lado, Rosa Flor é descrita como meiga, uma cabra de olhos adocicados. Logo que acorda, ainda muito cedo, Erasmo Wagner cumprimenta as cabras e elas ruminam de volta. É sinal de que também o reconhecem, estão cientes de seus gestos e rituais.

O conflito relacionado a esse universo doméstico é visto logo na primeira aparição das cabras. Quando olha dentro de seu caneco preto, Erasmo Wagner se desagrada do conteúdo, os primeiros jatos da ordenha despejados. Não está satisfeito. Ordenha Divina mais um pouco, lança o leite no caneco e constata que está aguado e amarelado, contém grumos e pus, bem diferente do leite espumante e perfumado de Rosa Flor. É mastite. Joga o leite contaminado aos pés de uma bananeira e se determina a vacinar a cabra. Divina doente traz grandes preocupações que vão além dos quatro litros de leite que dá por dia, um prejuízo de duzentos e quarenta reais no mês que serviriam para os reparos no teto da casa para a temporada de chuvas que vem ou para seus dentes que tem doído com frequência.

Existe o componente afetivo, a relação entre homem e cabra que se dá a ver perante a doença. Erasmo Wagner abre mão das economias pela vacina de Divina e sofre quando percebe que o tratamento para inflamação nas mamas não dará o resultado esperado. Tinha esperanças e acreditou em sua recuperação porque a cabra fazia parte de sua rotina, era um membro familiar, uma companhia que dava ordem a suas manhãs. Ele se consola, pois sabe que fez o possível para salvá-la, mas a cabra continuou apática. Nos últimos dois dias da vida de Divina, Erasmo Wagner adormeceu algumas vezes acariciando a cabeça dela em seu cercado. Quando amanheceu e viu Divina morta de olhos abertos, antes mesmo de

tomar o café da manhã, Erasmo Wagner apanhou uma pá, abriu uma cova profunda e a enterrou.

Sua diferenciação como animal doméstico em comparação aos outros animais, criações da economia, também é revelada quando o protagonista da novela coloca uma pedra em cima do túmulo e faz uma prece. É um animal tratado como um ser dependente, carinhoso e infantilizado, logo, merece um ritual semelhante ao que outros entes queridos receberiam. Divina recebe amor não por ser um tipo de cabra, uma raça; Erasmo Wagner não cuida das cabras de maneira integral — cuida da sua própria cabra. Enquanto fazia a prece, o homem percebe que seu desejo de criar cabras havia terminado ao colocar uma pedra sobre aquele pequeno túmulo. Cabras agressivas ou cabras que fazem parte do “complexo animal-industrial” seriam mortas sem reputação por ele. Diferente dos suínos e bovinos que nascem e morrem aos montes para se tornarem alimento, Divina é insubstituível (HARAWAY, 2021).

Outro animal doméstico apresentado por Ana Paula é a Jocasta, em *Carvão Animal*. A cadela foi adotada pelo bombeiro Ernesto Wesley poucas semanas depois de se mudar para a casa em que vive na novela. Encontrada em uma caixa de papelão na porta de uma quitanda do bairro, foi carregada com cuidado “na palma da mão” (p. 91). Sua característica de filhote é expressa por esse detalhe, enquanto, mais à frente a vemos como uma cadela formada. Foi alimentada com leite em uma mamadeira até adquirir seu “pelo teso e amarelo, cauda em riste, orelhas levemente caídas nas pontas, de musculatura esbelta e andar elegante”, um aspecto simpático de quem “gosta de trotar pelo quintal, imperiosa” (p. 41).

Apesar do nome ter uma etimologia imprecisa, na novela, o nome Jocasta significaria “a que cura do veneno”. Um fato mais importante para entendermos este nome, porém, pode estar contido na fala de que Jocasta “é a única mulher da casa”, Erasmo Wagner costuma dizer (p. 91). Na mitologia grega, Jocasta é a mulher de Laio, o rei de Tebas, com quem teve um filho nomeado Édipo. Vem dessa mitológica relação incestuosa entre mãe e filho a teoria psicanalítica de Sigmund Freud, complexo de Édipo, dada quando a criança passa a ter um desejo inconsciente de possuir um elemento do sexo oposto e, simultaneamente, a vontade de eliminar o rival do mesmo sexo, por quem experimenta sentimentos ambivalentes de amor e ódio. Este é um dos períodos fundamentais da formação psíquica da criança, podendo imagens da relação triangular filho-mãe-pai (o pai é quem fica com a mãe e

impede o rapaz de realizar o desejo inconsciente de ter a mãe como ele quer) serem interiorizadas e idealizadas como modelos a serem seguidos na maturidade. Neste caso, a cadela Jocasta ganha o contorno de uma mulher ideal, aquela afeita às tarefas domésticas que substituiria a mãe, protegendo o lar — todos os dias, ela deposita o trabalho de toda uma noite em alerta, cinco ou seis ratos mortos, ao lado da porta dos fundos da casa de Ernesto e Ronivon, para que logo cedo seus donos vejam o resultado de seu trabalho. Além disso, tem habilidade em encontrar focos de formigueiro ainda no início e espantar também as galinhas da vizinha que pulam para o seu quintal na tentativa de ciscar as graúdas minhocas que os irmãos criam em cativeiro. É o tipo de mulher que buscam todos os homens nas histórias de Ana Paula Maia, como veremos no próximo capítulo.

A referência a veneno faz sentido dentro da própria novela quando percebemos essa rotina de Jocasta em proteger o minhocário dos homens, um criadouro que serve para criar iscas ou produzir uma farinha proteica. Dona Zema, vizinha de Ernesto Wesley e Ronivon, aparece na história diversas vezes irritada com os ataques que suas galinhas têm sofrido quando passam para o terreno ao lado, atraídas pelas minhocas. É preciso que os homens tomem providências: ou reforçam a cerca de arame ou dão limites para a cadela. Cansada de aguardar, Zema prepara salsichas com veneno de rato em grande quantidade e joga no quintal para a cadela, que apenas cheira as salsichas e não come nenhuma. De tocaia, apanha, então, o único bife na geladeira, aquele que seria o almoço do dia seguinte, e o envenena. A senhora decidiu pular a cerca de arame e insistir mais com a cadela, mas, enquanto esperava Jocasta abocanhar o bife que segurava nas mãos, sentiu algumas pontadas no peito, as pernas pesadas e falta de ar até desmaiar — “no que fosse talvez um princípio de derrame ou coisa que o valha” (p. 146).

Jocasta não comeu o bife, não provou do veneno. Passou toda a madrugada abrindo uma cova, um buraco que fosse o suficiente para cobrir a pequena mulher caída no quintal, ainda viva. Pela manhã, Jocasta estava muito suja de terra, mas tudo o que Ernesto Wesley fez, reconhecendo a determinação necessária da cadela, foi lhe dar um banho com água morna e a repreender por se sujar tanto.

É a mesma obstinação que aparece com Fofinho, o poodle pequeno de um idoso chamado Alípio. Este é um caso presente dentro da estrutura de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, uma breve história trocada entre Edgar Wilson e Gerson em tom de fofoca. Ana Paula Maia não permite o acesso ao início da

história, mas sabemos que, por algum motivo, o cachorro comeu todos os cinco membros mortos de uma família: “Enquanto chorava, ele comia um por um e depois vomitava lá nos fundos da casa da Donãna. O Fofinho comeu e vomitou todo mundo debaixo daquele pé de manga, o filhodaputa” (p. 30).

Edgar Wilson completa que não é a primeira história que fica sabendo parecida com essa. Dias antes, um homem surdo havia saído pra fazer uma caminhada, levando o cachorro pra fazer companhia como sempre, e esqueceu de colocar o aparelho auditivo. Com medo dos pivetes que assaltam na passarela, resolveu atravessar a rua pela linha do trem. Não ouviu o apito e foi desmembrado com o impacto, sobrando para o cachorro carregar as partes e membros. Ao ouvir as histórias, Gerson entende que vivemos dias difíceis em que até os cães comem os próprios donos em plena luz do dia e, solene, conclui que “não se pode mais confiar nem nos cães, o melhor amigo do homem” (p. 30).

É quando Edgar Wilson explica que esse é um instinto, justamente uma prova da responsabilidade que os animais têm: “É um tipo de tradição dos cães, um tipo de instinto, sei lá. Eles comem os donos para que não venham os urubus” (p. 30). É preferível lidar com os cães, que comem aqueles que amam, do que com os parentes, que deixam os familiares largados, apodrecendo no asfalto com os urubus em volta. Afinal, Gerson deixou Marinéia para morrer, após a extração do rim. Enquanto isso, o pequeno chiuaua de olhos esbugalhados lambuzava-se no sangue de Marinéia, permanecendo dentro da grande cavidade exposta, mastigando sua robusta carne com lágrimas nos olhos.

Quem olhasse as dentadas do chihuahua, tão pequenas, imaginaria que se tratasse ou de um ritual lento e cuidadoso ou de uma sina exasperante, que levará anos para se concluir. “Os cães são fiéis mesmo nos devorando. [Eles] e a Providência Divina se encarregam do fardo por demais pesado”, Edgar Wilson firma (p. 39).

2.4 E) O GADO

Deveria ser um dia comum para Edgar Wilson. Um dia em que ele se posicionaria no boxe onde trabalha e ordenaria a vinda do primeiro boi. O animal seria, então, conduzido por um curto e estreito corredor que dá no boxe de

atordoamento. Os que são mais arredios receberiam choques emitidos por um bastão, que os fazem caminhar até se acondicionarem no estreito espaço onde não conseguem se virar ou recuar. Edgar Wilson ciciaria e tocaria a testa do boi, um gesto que sempre torna o animal menos agitado, os olhos, menos apavorados. Ali, sentindo o cheiro do sangue de outros ruminantes mortos no mesmo lugar, o cheiro de morte que emana de Edgar Wilson e seu olhar cheio de complacência, o boi descobre que morrerá. É o momento quando Edgar Wilson mergulharia o polegar direito num pote de cal, marcaria uma cruz na testa do boi, suspenderia a marreta e acertaria a frente, o centro da marca. Uma única pancada que faz rachar o osso e deixa o animal desmaiado no chão. Imediatamente, a parede lateral do corredor seria suspensa, o boi puxado por outro funcionário até a sala de sangria. E assim se seguiria por todo o expediente, a fila interminável de ruminantes para a matança que parece nunca diminuir de tamanho.

Entretanto, neste dia, Edgar Wilson é incumbido de fazer um trabalho externo, ir receber uma dívida para Seu Milo, o dono do matadouro. Em seu lugar, entra Zeca, o responsável pela triparia, provisoriamente. É o único ocioso de acordo com a planilha de funcionários e suas respectivas funções. Vai até o setor de triparia e chama por Zeca, que imediatamente acata sua ordem. Quando, minutos depois, o rapaz caminha sorridente da sala de Milo até o boxe de atordoamento, Edgar Wilson já sente o coração pesar. Entende o que irá acontecer, o tipo de pessoa que Zeca é. Um garoto de dezoito anos, perturbado, que gosta de ver o animal sofrer. Gosta de matar.

“Zeca, coloca o boi pra dormir, entendeu? Não deixa o bicho sofrer” (p. 12), Edgar Wilson tenta advertir. É em vão: quando o animal fica frente a frente com o jovem, a marretada é propositalmente errada. O boi cai no chão, gemendo e se debatendo em espasmos agonizantes até que Zeca suspenda a marreta novamente e arrebente a cabeça do animal com duas pancadas seguidas. Com o rosto sujo do sangue respingado, Zeca afronta Edgar — “Assim, Edgar? Ele tá dormindo agora, não tá?” (p. 12). Edgar Wilson não responde.

Essa primeira sequência da novela *De Gados e Homens* permite ver dois tratos diferentes com o gado em um mesmo cenário. Edgar Wilson tem um golpe preciso, considerado pelos colegas um talento raro que carrega em si, um mago em lidar com os ruminantes. O que Edgar Wilson faz é adomercer cada animal antes de ser degolado. Há algo no seu olhar, no seu cicio, no ritual como um todo que deixa o

gado mais que sonolento, o torna intimamente ligado a Edgar Wilson, estabelecem certa confiança mútua. Não sente orgulho do trabalho que executa, mas se alguém deve fazê-lo que seja ele, que tem piedade.

Já Zeca abate com soberba, acredita em um poder supremo. O animal agoniza acordado, sofre pancadas sucessivas. Alguns abatedouros simplesmente não se importam. O resultado final é o mesmo, independente de um tratamento parecer mais ético ou responsável que o outro: “O que eu posso fazer? Na degola ele vai morrer mesmo” (p. 10).

O matadouro em Ana Paula Maia é o signo da precariedade de vida por excelência, é o cenário onde as relações entre humanos e não humanos e entre humanos e humanos ganham mais contornos. A descrição acima parece nos colocar diante de um impasse que diz respeito aos modos de lidar com o sofrimento do outro, contudo, subverte isso quando assinala que o desfecho do boi indifere. Independente do trabalho ser feito de forma consciente e respeitosa ou bruta e suja, o gesto da morte continua sendo violento.

Outro aspecto interessante é revelado quando o animal sente o cheiro do sangue no chão e percebe que irá morrer. Não existe a partir daí nenhuma menção a fuga ou agitação, não apenas pelo tamanho do boxe, que limita os movimentos do boi, mas porque ele já está diante do atordoador. O destino já se sabe trágico: é a mesma resignação que outros personagens, como o próprio Edgar Wilson, expressam sobre suas condições. Dentro do matadouro, o corpo consumível do animal e o corpo explorado do trabalhador se refletem e intercambiam posições.

Dessa forma, *De gados e homens* cenifica ou revela uma visibilidade de corpos vivos e corpos mortos que estão sob o jugo da exploração e do valor econômico, a relação entre corpo e capital, a capitalização da morte. Humano e não humano estão expropriados e alienados, vítimas de um mesmo sistema — o mercado. O matadouro expõe o futuro como trágico: os animais já se sabem mortos, os trabalhadores já se sabem estagnados. Todos fazem sua parte na linha de produção e reconhecem a dificuldade de obterem promoções ou avanços. Pelo contrário, o trabalho aumenta e maior eficiência é exigida quando uma nova fábrica de hambúrgues, destino final dos animais do fazendeiro Milo, é aberta na região.

Edgar Wilson nunca comeu um hambúrguer, mas sabe teoricamente o que é — “a carne é moída, prensada e achatada em formato de disco. Depois de frita, é colocada entre duas fatias de pão redondo recheado com folhas de alface, tomate e

molho” (p. 13). O preço de um hambúrguer, entretanto, equivale a dez vacas abatidas por Edgar, pois o homem recebe centavos por cada animal que derruba. Com a produção no matadouro se intensificando, será necessário matar além do que mata hoje — “Às vezes sessenta, noventa. Já cheguei a abater cento e setenta cabeças num dia. No fim da noite eu não sentia mais o meu braço” (p. 16). Essa alienação expõe os trabalhadores e os animais como as vidas não protegidas que são, vidas sem futuro expostas a um desamparo que as habita e as constitui. O homem se bestializa porque não reconhece os limites políticos que separam as vidas protegidas das vidas sacrificáveis (GIORGI, 2014).

Para Giorgi (2014), o efeito do que se vê por meio do matadouro na literatura é a vulnerabilidade: não como ferida, sofrimento efetivo, maus tratos ou violência direta, todavia, como condição política e social, induzida e produzida por certa economia dos corpos. O matador é o animal que ele mesmo mata. Isto fica evidente quando, após retornar ao matadouro e entregar o cheque que recebeu na fábrica de hambúrgueres, Edgar Wilson repara na quantidade excessiva de sangue e nos pedaços de crânio esfacelado por todo o boxe de atordoamento. Sem alarde, Edgar Wilson entra no banheiro do alojamento e espera que reste apenas Zeca no chuveiro. Com a marreta, sua ferramenta de trabalho, acerta precisamente a fronte do rapaz, que cai no chão em espasmos violentos e geme baixinho. Apesar de tudo, nenhuma gota de sangue é derramada. O trabalho de Edgar Wilson é limpo, diferente do fundo do rio, com restos de sangue e vísceras de gado, onde deixa o corpo de Zeca para seguir para o mar. É a morte humana espelhada na morte animal, encenada como excesso de violência, horror implantado, corpo destruído e domínio da crueldade.

Essas cenas difíceis de digerir lembram a própria palavra “crueldade” (derivada do latim *cruor*, que significa cru, indigesto), que remete a essa redução do ser a pedaços de carne, cortes que o transformam em órgãos isolados. Esta ficção, neste caso, apresenta o caráter inelutável da realidade sem mediação, sem a intenção de o tornar palatável. O apelo à desproporção e ao exagero é uma ferramenta para atingir esse objetivo, onde um dado realista é exacerbado até se descaracterizar. A narrativa da crueldade pelo excesso, pelo explícito e pela repetição, pela abdicação da síntese: a própria recusa ao mimetismo se torna uma maneira de violência. Nesta exaltação violenta da crise, do delírio, do corte, da

ruptura, o homem e o mundo se dilaceram ao mesmo tempo (FIGUEIREDO, 2004; VILLAÇA, 2004;).

O vocabulário da evisceração é revelador, como os elementos físicos rendem muita consideração. Nos miúdos e no sangue convergem o que se pode perceber do capital, mas que se perde no corpo, mesmo que tão valorizado. Todos os cortes e machadadas ao longo das novelas fazem os corpos perderem suas qualidades e transformarem-se numa ruptura entre os personagens e o convívio com os outros. Enquanto o discurso religioso elimina o corpo, colocando a alma em um espaço de superioridade, este discurso violento e cruel corporifica os personagens, diminuindo-os à pequenez da mortalidade (GOMES, 2004).

Abre-se mão da transcendência e da metafísica para ater-se à materialidade das coisas. Tenta-se recuperar a representação, frente à impossibilidade de representar o indizível, não para criar uma ilusão de realidade, mas para fazer emergir o caráter de representação de uma representação. Os recursos gráficos plasmam subjetividades esfaceladas. A crueldade visual é propositalmente falsa quando tenta se assemelhar ao real. É esse o jogo. A crueldade recoloca o homem no mundo (GONÇALVES, 2004; OLIVEIRA NETO, 2004).

Por meio dessa representação, Ana Paula Maia provoca, sensibiliza para que se interrogue e se conteste a ordem econômica ou social que está por trás desse ordenamento da morte: “Esse negócio é muito lucrativo (...) Enquanto tiver uma vaca neste mundo, lá estará um sujeito disposto a matá-la. — E outro disposto a comê-la” (p. 133). O mesmo acontece a partir de outras descrições da autora diante da rotina dos trabalhadores. Por exemplo, são poucos os trabalhadores com família ou que vão e voltam para casa diariamente. Os homens também tem uma moradia coletiva na fazenda, ironicamente chamada de confinamento. Ambos os confinamentos, de gado e de homens, estão lado a lado, e o cheiro, por vezes, os assemelham: “Somente as vozes de um lado e os mugidos do outro é que distinguem homens e ruminantes” (p. 20); “O clarão no céu garante que cada homem naquele matadouro tenha uma sombra que o persiga” (p. 39).

Ao observar os animais, Edgar Wilson também nota que, sozinhos ou em pequenos grupos, os animais mantêm o mesmo ritmo quando mastigam ou abanam os rabos e, quando pastam, se orientam sempre para o norte, pois são capazes de sentir o campo magnético terrestre. Mesmo que esse equilíbrio ou código de comportamento não seja vista nos humanos com frequência, é uma ordem

semelhante à linha de produção de uma indústria, onde é indispensável cadência e posicionamento — Edgar Wilson no atordoamento, Bronco Gil no carneamento, Helmuth no desmembramento, Emetério na graxaria: “Todos são matadores, cada um de uma espécie, executando sua função na linha de abate” (p. 45); “Assim como o gado assemelha-se entre si, sendo difícil a distinção entre eles, com os homens parece ocorrer o mesmo. A linha do tempo é como a linha da morte: não pode ser interrompida” (p. 95); “a racionalidade estava equiparada à dos ruminantes (...), conhece os homens de gado, pois ele também faz parte do bando” (p. 38).

Pode não ser interrompida, mas deve ser escondida. A pecuária era significativamente familiar e provinciana antes da modernidade, quando adaptou-se ao sistema ford-capitalista e passou a produzir em massa e setORIZADA, ou seja, dividida em departamentos de produção e as funções entre os trabalhadores. Esta data se aproxima da sanitização promovida no Rio de Janeiro por Oswaldo Cruz, já comentada. Foi neste momento que se instituíram as primeiras multas para quem continuasse dentro do espaço urbano a criar animais de grande porte, como bois, vacas e porcos. Fazendas e matadouros deveriam ser instalados apenas nas periferias das cidades, na intenção de “velar o sofrimento e a morte dos animais das sensibilidades urbanas” (FARAGE, 2013, p. 112, tradução nossa)²¹.

É um processo sujo, feito enquanto se afasta as moscas e se limpa os respingos de sangue do rosto. Quando abrem as portas traseiras de um caminhão-baú após dias de viagem, sempre há a vista de bovinos amontoados e muito debilitados, sapateando sobre as próprias fezes e urina. Alguns estão caídos, desmaiados; outros, enfurecidos devido ao espaço, pequeno para tantas cabeças de gado e sempre escuro. Olhando à distância, não é possível distinguir absolutamente nada dentro da escuridão e só o cheiro e os mugidos determinam o conteúdo do veículo. Uma rampa de madeira é, então, colocada na caçamba, e “num frenesi, com os olhos arregalados, cheios de morte e sangue” (p. 48), os animais saem, um por um, debaixo de chutes, gritos e pontapés. Depois, são encaminhados a um curral aberto e vazio, onde a água já está posta no cocho, todavia, mesmo com fome e vivendo os últimos dias de uma dieta rigorosa, a maioria não poderá comer nada. Os que ficam sob observação terão até o dia seguinte para responder ao tratamento

²¹ No original: “Notably, it was due to the expulsion of stock-rearing farms and slaughterhouses to the outskirts of the cities, which veiled the suffering and death of animals from urban sensibilities” (FARAGE, 2013, p. 112)

à base de água, ração e banhos de aspersão, caso contrário, serão lançados na fomalha: “Isso é tudo o que se pode fazer com o gado morto, pois a carne pode estar contaminada e o animal doente” (p. 49). Fica o contraste com a criação doméstica de animais, que se baseia em densas relações sociais entre humano e não humano, quando enxergamos a condição dos animais nas sociedades industriais modernas.

Durante a novela, um grupo de estudantes universitários visita o matadouro com o objetivo de conhecer todo o percurso da carne — “Daqui nos vamos para a fábrica de hambúrguer que processa a carne de vocês” (p. 67, grifo nosso), avisa o professor do grupo, deixando uma ambiguidade entre homem e animal (a carne dos trabalhadores, a carne do gado produzida pelo matadouro). Seu Milo, inicialmente, rejeita a ideia, pois sabe que as pessoas não fazem ideia do que encontrarão naquele ambiente, mas volta atrás devido aos apelos do professor que acompanhará os alunos — “Talvez não vejam todo o processo, pois certamente ninguém sai impune depois de entrar num matadouro” (p. 62). A maioria tem dificuldade para respirar e coloca um lenço sobre a boca e o nariz; alguns recuam quando percebem que estão chegando à área de sangria, só em imaginar o que estariam prestes a ver.

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” (p. 69). Enquanto um homem elogia a parte de Edgar Wilson no processo, informando quanta força física e concentração é demandada, uma mulher o interrompe, questionando o protagonista: “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?” (p. 70). Enquanto observa os sapatos de couro em duas cores, preto e marrom, da mulher, Edgar Wilson responde, calmamente que sim, acha, é um assassino. Mais incisiva, ela se manifesta outra vez, perguntando se Edgar Wilson não se envergonha disso. Edgar olha para ela e todos que estão a sua volta enquanto enche o peito com o perfume do matadouro, tira o boné da cabeça e ajeita os cabelos curtos e enebados. Ele apenas a questiona de volta: “A senhora já comeu um hambúrguer?”. Com a cabeça, a mulher responde que sim, então, ouve de volta:

“E como a senhora acha que ele foi parar lá?” (p. 72). Edgar encara a mulher, esperando por uma resposta, mas ela apenas abaixa a cabeça.

Edgar apanha uma marreta caída no chão e a entrega para a mulher. Ela não entende, olha desorientada para Edgar Wilson, que insiste até que ela a aceite e ele diga “A senhora pode descobrir se quiser. Desde o início. Conhecer todo o processo, não foi pra isso que vocês vieram? Se quiser fazer o seu próprio hambúrguer, o processo começa aqui” (p. 72). A mulher parece perceber neste momento como este distanciamento constitui o operador simbólico pelo qual o animal se transforma em anônimo para boa parte da sociedade, mesmo que onívora.

Edgar Wilson conhece o seu lugar, entende bem quais são as suas obrigações, está habituado ao calor, à poeira, às moscas, ao sangue e à morte. “É nisto que consiste um matadouro. Mata-se” (p. 71). Jamais havia sido questionado quanto às suas tarefas e nunca 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 todo o processo, pois está, de certa forma, alienado em seu espaço, confinado à sua função. A visita técnica segue e, enfileirado, caminhando pelos corredores do matadouro, Edgar Wilson nota como o grupo até se assemelha ao gado consternado que segue para o atordoamento. Os estudantes também estão confinados dentro dos limites de certa hipocrisia, reclusos do lado de fora do espaço de violência que o matadouro reifica, são parte da contemporaneidade — isto porque o consumo de carne era de subsistência de pequenos proprietários rurais até o século XIX.

Segundo Antônio de Pádua Bosi (2000), é apenas nesse momento que os cortes do animal passam a custar valores diferentes — as partes mais macias ganhando prestígio e os miúdos e partes desprezadas pelos nobres se tornando mais baratas. Foi este modelo de produção, ainda, que provocou o entorno a criar outras estruturas, o chamado “cinturão da carne”, a região em que há uma fazenda de gado, um matadouro e uma fábrica de carnes e/ou couro, na maior parte das vezes, limitando o desenvolvimento de outros tipos de indústria e, por sua vez, a quantidade de empregos.

A miséria que acompanha este tipo de produção também aparece em *De gados e homens*. Na história, há sempre pessoas com fome que moram nas redondezas e vivem de comer o gado morto nos transportes. Sempre há alguém de sentinela nas estradas, vigiando o tráfego de cargas de gado, e, quando um carregamento chega, eles atravessam a porteira horas depois. Reclamam que a

agricultura não tem mais rendido naquela região e imploram ao capataz da fazenda que lhes deem as vacas mortas mesmo que por doença. Geralmente ganham o que querem, pedaços gordos de vaca despejados aos pés das mulheres, que precisam disputar a carne com uma matilha de cães famintos que rodeiam o matadouro.

Esse desgaste coletivo é salientado também na descrição das paisagens, do entorno ao matadouro. O rio está deserto, morto, e raramente se vê alguém pescando nele, se arriscando para buscar um peixe contaminado que ainda se debata. O vale onde vivem os ruminantes é um lugar cujas árvores e vegetações rasteiras florescem em tom avermelhado em tons de romãs, principalmente por causa do sangue. Ao longe não é perceptível, nem o cheiro é detectável, mas as roseiras que margeiam o rio tornaram-se mais escuras ao longo dos anos, pois se alimentam da água sangrenta — onde descartam vísceras do gado, onde desovam humanos. Assim como cada homem se reduz a sua posição, a natureza se padroniza em uma única cor. Tal uniformização ambiental do mundo como casa do homem moderno é indissociável da destruição de formas humanas e não-humanas de vida, ou seja, de um empobrecimento de possibilidades prévio: o homem moderno não cria mundos, ele empobrece o mundo ao produzir padrões e uniformizações — tal constatação favorece o retorno ou uma permanência do Naturalismo ainda (NODARI, 2015).

Quando finalmente come um hambúrguer pela primeira vez, Edgar Wilson e seus colegas de trabalho se espantam. Como é, redondo e temperado, nem parece a eles ter sido um boi: “Não se pode vislumbrar o horror desmedido que há por trás de algo tão saboroso e delicado” (p. 21). O trabalho sujo que fazem é invisível para quem escolhe um prato num restaurante. Da mesma maneira, o que se vê quando se olha um matadouro não é a morte animal, o que se enxerga é a operação pela qual certos corpos são reservados para o consumo. Não se vê o sofrimento animal, mas a ordenação comum de uma sociedade de consumo, uma vida cuja morte não tem nenhum significado compartilhado (GIORGI, 2014).

3. HOMENS

A primeira característica conhecida de Ernesto Wesley, aquela que Ana Paula Maia escolhe para o apresentar a quem lê, é sua relação com o perigo. A frase que o introduz na novela *Carvão animal* é esta: “Ernesto Wesley arrisca-se todo o tempo” (p. 09). O bombeiro está acostumado a lançar-se contra o fogo, atravessar a fumaça preta e densa de incêndios, engolir saliva com gosto de fuligem e consegue reconhecer o tipo de material dos móveis de cada ambiente apenas pelo crepitar das chamas. Gosta de desviar das labaredas e correr das chamas violentas quando encontram abundante oxigênio, de se arrastar no chão que range sob seu ventre, sentir o calor atravessar seu uniforme, a queda de um reboco, o desabamento de um andar sobre o outro, a fiação pendurada e as paredes partidas. É um homem acostumado aos gritos de desespero, ao sangue e à morte.

É possível dizer que é biológica essa coragem diante do crepitar das chamas que cronometram seu tempo de resistência, do iminente instante da morte e, por fim, em suportar um peso maior que o seu sobre as costas para resgatar alguém. Até os dezesseis anos, Ernesto Wesley havia confrontado quatro incêndios nas casas em que morou. Morando em um lugar quente, sua família era constantemente coagida pelo fogo que começava sorrateiro em algum cômodo da casa, mas nunca se feriram gravemente. Jovem, Ernesto Wesley tinha pavor do fogo e amolecia até mesmo se confrontado com uma lufada de ar quente. Da última vez, contudo, seu irmão mais velho, Vladimilson, ficou preso dentro do quarto quando a porta emperrou e Ernesto Wesley precisou retornar ao interior da casa para resgatar o irmão.

Nesse momento, foi queimado pela primeira vez, entretanto, percebeu que o fogo estranhamente não lhe fazia mal. Não sentiu dores ou ardência enquanto carregava Vladimilson desmaiado sobre os ombros entre as barreiras de fogo. Ernesto Wesley não sente o fogo queimar sua pele. Sem sentir dor, sua coragem é engrossada a ponto de fazê-lo ir aonde nenhum outro homem conseguiria. Possui uma doença de tipo raro, analgesia congênita: uma deficiência estrutural do sistema nervoso periférico central. Não reage ao fogo: “pode caminhar sobre chamas,

atravessar colunas ardentes e ser atacado por labaredas. Ele se queima, mas não sente” (p. 16).

De todos os homens brutos de que Ana Paula Maia escolhe tratar, é o protagonista de *Carvão animal* aquele que mais explicita essa condição fisicamente. Em linhas gerais, Ernesto Wesley é insensível. Não se trata, todavia, de uma armadura — ele relata ter quebrado as pernas, costelas e dedos e marcas roxas estão por todo o seu corpo. Esta condição é, sobretudo, mental e o guia no cotidiano de sua profissão. Para além de não sentir o fogo sobre o corpo, Ernesto Wesley não pode se comover nem remoer as próprias tragédias, ainda que sinta arder o coração em resgates delicados: “É sobremaneira uma atividade que enrijece o caráter e que o coloca de frente para as piores situações. Tudo se torna pequeno quando deparado com a morte (...) que espedaça, desfigura e transforma seres humanos em pedaços desconjuntados” (p. 19).

No entanto, todos os protagonistas destas histórias da autora carregam em seus corpos marcas da insensibilidade. Um trabalhador do ramo da construção tem a audição prejudicada pelo contato diário com uma britadeira. Outro se sente o tempo inteiro anestesiado por precisar do álcool para lidar com a rotina no emprego. Há ainda personagens com problemas nos rins, com pulmões enfraquecidos, cegos de um olho, cujos membros faltam, cheios de riscos e suturas na pele. Têm corpos talhados e músculos rígidos, assim como seus cérebros sempre foram: embrutecidos.

A cada personagem apresentado, Ana Paula Maia nos coloca a questionar uma noção de masculinidade, o que significa ser um homem dentro desses cenários. Se um homem é produto de seu meio, como afirma a ideia de Determinismo associada ao Naturalismo, quais homens podem ser resultado das condições sociais apresentadas no primeiro capítulo?

3.1. DOCILIZADOS, NÃO DÓCEIS

Cão de rinha é um cão que não teve escolha. Ele aprendeu desde pequeno o que o seu dono ensinou. Podem ser reconhecidos pelas orelhas curtas ou amputadas e pelas cicatrizes, pontos e lacerações. Não tiveram escolhas, exatamente como Edgar Wilson, que foi adestrado desde muito pequeno. Edgar

sabe que é um cão de briga criado para matar porcos, coelhos e homens. Que carrega algumas cicatrizes pelos braços, pescoço e peito, riscos e suturas na pele que ele nem se lembra onde conseguiu.

Ao constatar que Edgar Wilson é uma criação, Ana Paula Maia se associa à ideia de que a violência é um produto das paisagens brutalizadas que ela apresenta. Homens como Ernesto Wesley e Erasmo Wagner só poderiam ter saído de ambientes tão degradados quanto suas vidas. Seus corpos estão em precarização, da mesma maneira que seus trabalhos. A violência, a apatia e outras características masculinas, comumente descritas como características naturais, uma natureza dos homens constituída pelo discurso sobre a biologia e a testosterona, aparece nos livros tendo a socialização como fator vital.

Edgar Wilson, por exemplo, aprendeu a fumar com os homens no alojamento da fábrica de carvão. O ajuntamento os fazia fumar até dentro da mina, impossíveis de controlar. Para além dos vícios, a convivência torna todos arredios. O local de uma mina de carvão é uma espécie de deserto, isolado, abafado, com muita poeira e solidão. A imensidão das extensas proporções de terras ao redor esmaga a condição humana que existe até no mais bruto dos homens: “Lidar com peões é como apascentar jumentos no deserto (...) animais difíceis de dominar, tentam derrubar quem neles monta; e, quando derrubam, eles pisam em cima e ainda tentam morder” (p. 74).

Aos poucos, vão todos se tornando uma coisa só. É assim que se fazem homens e jumentos. A fuligem da carvoaria cobre os olhos, os ouvidos, a boca. Sem usar luvas, botas, filtros para respirar ou roupas adequadas, manuseando tudo com o corpo exposto e a pele à mostra, esses homens se tornam cegos, surdos e mudos pelas cinzas, cobertos de um negrume que não sai mais. Tornam-se irreconhecíveis, todos iguais durante o trabalho que dura dez horas por dia, seis dias por semana: “Assim, vistos de longe, esses homens são apenas sombras. Todos negros e sem distinção. São sombras produzidas pelo trabalho duro que é transformar natureza viva em morta para subsistir (...) São todos homens e sombras” (p. 118).

É a frequência e a sobreposição constante de episódios de violação que constroem as noções de gênero na sociedade, fazendo com que essas práticas sejam absorvidas e incorporadas sem reflexão — nisso consiste a natureza performática do gênero, uma identidade construída tenuemente, variável em cada

local e tempo, sem coincidência com a classificação biológica²². Essa construção se estende desde o núcleo familiar até o mundo corporativo e o ambiente de trabalho, passando pelo sistema educacional e pela mídia de massa, nos informando, em sociedades patriarcais²³, como a nossa, sobre os papéis que homens devem assumir para garantir seu poder, privilégios, direitos e acesso a recursos em vários domínios e contextos em relação às mulheres (BUTLER, 2003).

Participa disso a teoria das “duas esferas”, baseada em uma rígida ideia de gênero, que dominou o espaço social burguês a partir do século XIX. Após a erosão da função produtiva do espaço doméstico, ocasionada pela economia industrial, o lar se torna privado de poder e passa a ser caracterizado como um lugar naturalmente feminino. Enquanto isso, essa teoria apresentava o espaço público, exterior e político, como ambiente próprio da masculinidade. Mesmo que as noções de “interior” e “exterior” tenham se complicado durante a Segunda Guerra Mundial (devido ao alistamento em massa dos homens e a integração das mulheres na vida pública) e as normas de gênero tenham se flexibilizado com o surgimento das técnicas de modificação hormonal da morfologia sexual, a dona de casa perfeita e o pai trabalhador permanecem desenhados como modelos de gênero complementares dos quais depende a estabilidade da família branca heterossexual. A família é não somente uma potente unidade econômica de produção e consumo, mas, acima disso, a matriz de um imaginário de construção de mundo (PRECIADO,2020).

Esses comportamentos, ações e atitudes comuns nos espaços da realidade para a permanência dos modelos performativos padrões de gênero também são socializados na ficção de Ana Paula Maia, produzindo e representando corpos não dóceis, mas docilizados. Se o produtivismo via a racionalidade e a abundância no futuro, hoje enxergamos como a tecnologia e o desenvolvimento econômico provocaram seus opostos, a matança e a pobreza. Os homens dirigem seus automóveis pelas estradas rumo a seus locais de trabalho, enquanto as mulheres permanecem, como veremos a seguir, exercendo funções relacionadas à

²² Vale diferenciar que masculinidade (e feminilidade) são ideias associadas aos papéis de gênero e não são o gênero em si. Desempenhamos papéis e atos masculinos e femininos específicos para validar o nosso senso de gênero continuamente.

²³ Sociedades matriarcais, por outro lado, não costumam ter a mesma definição hierárquica presente no patriarcado, sendo socialmente igualitárias, economicamente equilibradas e politicamente baseadas em decisões colegiadas e/ou democráticas. São uma estrutura social e política complexa e distinta que não deve ser confundida como um espelhamento das sociedades patriarcais (GOETTNER-ABENDROTH, 2012).

domesticidade ou à reprodução. O sistema no livro que coloca os homens em destaque e vantagem é essencialmente o mesmo que os limita, inibindo o crescimento pessoal e, no fim das contas, levando ao colapsos dos indivíduos, sempre em fuga. Em linhas gerais, homens não fortes, mas duros, estoicos, uma espécie de soldados que encaram qualquer trabalho como uma situação extrema, jamais sucubindo à emoção ou à vulnerabilidade, demonstrando indiferença a todo tipo de dor ou sofrimento — a própria dor, a dor dos outros ao redor.

Homens da classe trabalhadora são, em geral, estereotipados e associados a um tipo de cultura que envolve consumo excessivo de álcool, agressividade e comportamento violento. Na ficção, no cinema e na televisão, são representados como personagens sem emprego formal, que se envolvem em brigas idiotas e passam o tempo inteiro bebendo em pubs. São rotulados como displicentes, sem ambição, disfuncionais e desordeiros e poucas vezes as pessoas os associam à inteligência ou à educação. A masculinidade da classe trabalhadora é muitas vezes considerada perigosa por si mesma, no sentido que qualquer violência, agressividade ou linguagem e comportamento sexista são vistos como se fossem uma exclusividade, já que a masculinidade e o estilo de vida dos homens de classe média costuma ser enxergada como intelectualizada, culta e, por consequência, menos ameaçadora. Homens da classe trabalhadora em uma cultura capitalista e imperialista são temidos, não amados (JONES, 2012).

Se os homens da classe trabalhadora fossem amados, poderiam esperar mais do que uma vida confinada entre os animais, poderiam se imaginar além da repressão. “Existe algo em Erasmo Wagner que o impele a recolher o lixo sem questionar (...) Às vezes, mesmo caminhando solto pela rua, sente-se em cárcere” (p. 141-142). Não é isso o que acontece nas representações de Ana Paula Maia, ao menos. Seus personagens muitas vezes vivem em um papel aprisionador, incapazes de encontrar uma saída numa paisagem que restringe e confina. Vivem de subempregos que oferecem uma ocupação e proporciona algum tipo de acesso a bens de consumo, do contrário inacessíveis. É a chance de inclusão nas estruturas clássicas de produção e do mundo do trabalho, mas também participar de um universo estético do consumo. Essa deseducação é tão presente nas dinâmicas de trabalho modernas quanto nos termos da escravidão, na intenção de manter certas populações como membros permanentes de uma subclasse, sem escolhas e, portanto, dispostas a concordar, aceitar, consentir. O trabalhador ideal é passivo,

não assertivo e não agressivo. A aliança entre masculinidade e capitalismo precisa de corpos sem mente: “Eles foram e são ensinados que o “pensar” não é um trabalho valioso, que “pensar” não os ajudará a sobreviver” (HOOKS, 2022, p. 91).

Se há ausência de pensamento, há excesso de corpo. Na cultura do patriarcado capitalista, a maioria dos jovens oriundos das classes pobres e desprivilegiadas é socializada a acreditar que, para sobreviver, a habilidade para o trabalho físico, a força e a resistência física são tudo o que realmente importa. São essas as principais características para todas as profissões que Ana Paula Maia apresenta nas narrativas, em especial em *O trabalho sujo dos outros*: “quando se quebra asfalto, se recolhe lixo ou se desentope esgotos diariamente, seu cérebro passa a ser um órgão subnutrido. É difícil entender um detalhe a mais. Se interessar por alguma coisa fica um pouco mais difícil” (p. 102).

Há algo quase absurdo nesses homens trabalhando diariamente para se reconhecerem como dominadores enquanto eles próprios seguem sendo tão explicitamente dominados. Seus corpos, docilizados, chegam a ser mutilados em alguma medida pelo seu esforço e pelas dinâmicas de trabalho. Quando Ana Paula Maia escolhe narrar esse movimento, o resultado dessas imagens não é exatamente uma ideologia invertida ou uma representação distorcida das relações de produção e divisão do trabalho, mas uma representação violenta, mortal e cruel da divisão e da estratificação social urbana. “Já cheguei a abater cento e setenta cabeças num dia. No fim da noite eu não sentia mais o meu braço” (p. 16), recorda Edgar Wilson. Ronivon, que trabalha no crematório, comemora quando trocam o forno por um de tipo duplo — “percebe o quão proveitoso se torna seu tempo no trabalho. Seu horário de almoço ganhou mais doze minutos devido a esta melhoria” (p. 25) — mesmo que seu desconforto tenha aumentado — “O calor do forno o faz tomar quatro litros d’água por dia. Possui os pulmões enfraquecidos pelo desgaste da água gelada num corpo quente” (p. 29). Um duplo trânsito de formação e deformação nas dinâmicas de trabalho desses homens brutalizados.

Em *O trabalho sujo dos outros*, o corpo de Alandelon é talhado pelo exercício diário de quebrar asfaltos. A britadeira pesada que faz seu corpo vibrar por todo o dia deixa seu corpo totalmente rígido, os músculos sempre tensos, podendo ser espetado ou perfurado sem se dar conta. Toma analgésicos a cada oito horas para suportar o zumbido e as dores de cabeça que desestabilizam seu emocional. Quando termina o dia, tudo é silêncio. Permanece surdo durante horas e sabe que,

se não encontrar outro trabalho antes, ficará surdo para sempre. Mesmo ao lado do irmão com quem mora, as palavras precisam ser gritadas. Sua comunicação fica afetada, as relações imersas em berros, e este alheamento ao entorno não deixa de ser uma imagem forte para representar a estafa do trabalho. O emprego embrutece sua linguagem, ou seja, elimina uma marca de humanidade. “É um trabalho em que se aposentam cedo. Sequelados em sua maioria” (p. 102).

Na mesma novela, Erasmo Wagner, gari, e seu primo Edivardes, limpador de fossas, perdem o olfato quase como um mecanismo de proteção. Trabalhar junto à imundície do lixo e do esgoto não provocaria este tipo de deformação normalmente, mas a atividade realizada pelos dois causa a necessidade de se acostumarem a essa existência. É uma defesa que permite, inclusive, que eles não reconheçam o próprio cheiro, visto que o cheiro de ambos afasta as pessoas para bem longe, recuam com nojo como fazem com os detritos que jogam pra fora de casa. Os animais do lixo, ratos e urubus, pelo contrário, são atraídos pelo cheiro de Erasmo Wagner. Como se o homem fosse a carniça de que se alimentam, “insistem em atacá-lo (...), esses agem por instinto. Sentem seu cheiro podre e avançam” (p. 92).

Quando entram em greve para reivindicar melhorias para a realização do trabalho, fica expresso como os garis querem apenas o mínimo: assistência médica e filtro solar, porque os casos de câncer de pele entre os trabalhadores aumentaram. Durante a história, três coletores caem do caminhão de lixo — “um está morto, outro ficará paralítico e o mais sortudo fraturou o fêmur e a bacia” (p. 127) e nenhum dos acidentes foi reportado em lugar algum. Por um salário miserável, expõem-se a condições deploráveis, doenças, riscos, descasos. Erasmo Wagner já teve tétano e tuberculose; já foi mordido por ratos e bicado por urubus: “conhece a peste, o espanto e o horror; por isso é ideal para a profissão que exerce” (p. 91).

Os trabalhadores nas minas de carvão em *Carvão Animal* também. O corpo perde sua dignidade, se transforma em um fardo. O corpo dominado pelo trabalho é um corpo doentificado. Homem e pedreira se aniquilando mutuamente. A partir do momento em que começam a passar horas incontáveis a duzentos metros de profundidade, privados do sol e do céu, os mineiros adquirem um tom amarelado na pele e cinzas nos olhos. “Alguns trabalhadores têm os dedos esmagados ou decepados por alguma das ferramentas durante o manuseio nas atividades diárias. Perde-se lá o dedo, mas isso não altera a condição [de trabalho] de nenhum deles” (p. 118). Com o tempo, a respiração da fumaça da mineração leva esses homens a

apresentarem disfunções nas vias pulmonares. Os homens passam a apresentar “aspecto murcho e pele sulcada”, “voltam das minas irreconhecíveis, revestidos de fuligem densa” (p. 71), ou seja, são desfigurados de sua humanidade, são reduzidos ao cinza — uma imagem comum para a aparência de morte. Ronivon, há quase dez anos no subsolo do crematório, também estranha o sol e passa a apresentar uma cor pálida, já que os fornos onde cremam os mortos ficam no subterrâneo da cidade: como ratos e baratas, “passa mais tempo ao nível dos inumados do que na parte superior” (p. 30). Já Palmiro tem uma respiração barulhenta, caminha lento, tem o olhar trêmulo, e, constantemente, elimina pela boca uma secreção gosmenta num ruidoso escarro. Ficou cego de um olho, atingido por uma fagulha no trabalho: “É um olho esbranquiçado onde deveria ser negro, lacrimeja com frequência e possui uns vasos sanguíneos dilatados que tornam seu aspecto assustador” (p. 28).

Ernesto Wesley não se tornou um corpo dócil pelo sistema e pelo trabalho; muito pelo contrário, escolheu sua profissão, bombeiro, por causa da condição congênita que apresenta, que o impede de sentir dor. Mesmo assim, não deixa de pensar em como sua rotina e o uniforme o agridem: “Ernesto Wesley termina de vestir sua roupa de proteção completa e (...) total de peso acrescido sobre ele é de trinta e um quilos. Isso dificulta a transpiração, a respiração e agride a estabilidade física e emocional (...) A repetição de esforço desmedido não pode ser calculada” (p. 50).

Da mesma maneira que lida com o fogo, contudo, lida com tudo em sua vida. A mulher de Ernesto Wesley começou a definhar após a morte da filha num acidente de trânsito. Tirou licença do trabalho e permanecia sentada durante horas numa cadeira de plástico. Assim, meses se passaram, até que, uma noite, quando voltou do trabalho, Ernesto Wesley encontrou a mulher caída no chão da sala. Ele se sentou ao lado dela e a abraçou ternamente durante uma hora. Já estava morta por tomar remédios em excesso. A morte da filha e da esposa o transformaram em alguém que não sente nada, de maneira alguma, emocionalmente falando: “Ernesto Wesley tornou-se mais calado e ganhou um aspecto sombrio (...) Ele não se abalou em momento algum” (p. 90). Seus resgates são mecânicos e suas relações são todas conduzidas com a mesma indiferença: “Ernesto é frio em meio ao fogo” ainda que “ultrapassando seus limites, sufocando-se, sentindo um pouco de vertigem” (p. 51). Anestesiado da vida, seu “super poder” não o torna um herói, apenas um operário exemplar.

Todos esses corpos, docilizados pelo sistema, se equiparam aos corpos indigentes, queimados para criar força elétrica na cidade de Abalurdes. A única cidade citada ao longo das novelas, essa cidade que se alimenta da morte, é o cenário de *Carvão animal*, onde um grande crematório é responsável por gerar o calor suficiente para manter tudo funcionando. O ordenamento da morte garante que os corpos sem identificação, mortos pelas ruas ou nos hospitais, se tornem combustível para o fogo — carvão animal, como diz o título da história. Da mesma forma, todos esses homens tiveram suas corporalidades transformadas para gerarem mais força de trabalho. Homens e cadáveres são como atores sociais descartáveis.

O trabalho subalterno deforma a humanidade desses homens, ao passo de se tornarem semelhantes aos animais, entretanto, também os transforma nos sujeitos pós-modernos por excelência, sujeitos cujos corpos se integraram perfeitamente a suas identidades: “corpos cheios de traumas são sintomáticos do processo de desumanização gerado pelo emprego que os obriga a subsistir, transitando em um mundo bestializado” (RIBEIRO, 2021, p. 04).

Existe nisso um diálogo entre uma narrativa do patriarcado e a narrativa informada pela realidade do capitalismo avançado: o homem como trabalhador é um provedor, contudo, o homem como trabalhador é também uma mão de obra barata. Mesmo que trabalhe, ele não ganha o suficiente para chefiar uma casa; mesmo que trabalhe, ele pode ser substituído por qualquer outra pessoa dentro da linha de produção: às vezes um catador “é atropelado, infecta-se com doença contagiosa, amputa um braço ou uma mão no compactador de lixo, ganha uma hérnia de disco devido ao peso que carrega, torna-se um inválido, é afastado do trabalho e esquecido como o lixo que é recolhido nas calçadas” (p. 103) Ou seja, a masculinidade patriarcal dos personagens é posta em questão pelos dois lados, sempre insuficientes, levando-os a querer ter valor (em ambos os sentidos) a qualquer custo, uma vez que o dinheiro, e não a realização de um trabalho baseada na integridade e nos valores éticos, se tornou a medida do homem.

Ao mesmo tempo que cata, Erasmo Wagner separa do lixo aquilo que ainda parece útil: “Leva para casa para revender aquilo que acha em bom estado: colchão, estrado de cama, vaso sanitário, portas, armários, grades, cofres, cadeiras, canos e o que mais puder ser aproveitado. Lucra metade de seu salário com a venda do lixo” (p. 91). Edivardes, para além de desentopir latrinas, pias, ralos, tanques, esgotos,

canos, passa a limpar fossas sépticas, poços de recalque, caixas de decantação, caixas de gordura “para se dar a este luxo de ter duas filhas estudando” (p. 115). Estes homens brutos são vítimas do desenvolvimento econômico quando passam a representar excessivamente apenas corpos dentro desse esquema. São cães na rinha da penúria, sem acesso a direitos básicos, deixados para morrer pelos representantes do poder público. Os problemas advindos das políticas neoliberais, que dificultam a garantia de uma sociedade verdadeiramente democrática, com acesso a políticas sociais para todos, transformam o consumo na forma mais viável de acesso à cidadania. Se tornar um bom cidadão passar por um consumir ritualizado, que permite se conectar com a sociedade e se afastar da imagem de inferioridade social (MEIRELES, 2015).

Portanto, negar chances de participação igualitária na sociedade de consumo constitui uma negação ao direito de exercer a cidadania. Tendo esse direito reprimido por uma lógica que constrange quem desperdiça seu tempo trabalhando em um emprego que paga pouco, e que incentiva quem pode ganhar mais dinheiro com metade do esforço, homens como Edgar Wilson e Gerson procuram vínculo numa classe de homens que jogam, administram números, exploram mulheres, cometem crimes e fazem qualquer coisa para evitar um chefe: “É uma vida perigosa, dura e nada bonita, mas tem alguma compensação: você ganha um mínimo de autorrespeito e o respeito de um bom segmento da comunidade” (HOOKS, 2022, p. 70).

Em uma cena na novela *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, por exemplo, Edgar Wilson e Gerson dirigem por uma rodovia com um carregamento de porcos para a venda. O carro tem um defeito mecânico, o que acarreta a fuga de alguns porcos depois de ficarem tempo demais esperando algum tipo de resolução. Quando os animais invadem a pista, causam um acidente e uma mulher de meia-idade que dirigia pela estrada fica entre a vida e a morte, desconjuntada entre as ferragens e com algumas fraturas expostas. A mulher tenta falar, mas não consegue, logo os dois amigos aceitam rapidamente o estado de saúde da desconhecida, no limite da morte, e passam a se ocupar com os porcos.

Antes, contudo, ouvem o som de um celular, caído no chão, debaixo do banco do carona. Edgar Wilson passa a descrever o aparelho para o amigo, mostrando que é um celular moderno, que toca músicas e tira fotos. Gerson coloca o telefone na orelha e, olhando-se no espelho retrovisor do carro, “sente-se um homem

importante. Uma coisa dessas lhe cai muito bem” (p. 52). O celular é levado pelos homens e usado como moeda de troca para eliminar o prejuízo causado pelos porcos acidentados, mas, o pensamento de Gerson imagina por um instante como aquele celular o traria status e prestígio: “Se eu tivesse um desses, ia pegar muita mulher por aí” (p. 55).

A vítima do acidente que causaram perde seu caráter humano, pois não há relação de familiaridade que justifique a preocupação. Não há nenhum remorso no ato de deixar morrer, pois podem se tornar provedores e independentes se dedicarem o socorro aos porcos. São os animais quem recebe atendimento, pois representam uma função prática na vida dos homens, significam a possibilidade de uma transação monetária, a integração dos dois personagens às relações de consumo e, por consequência, nas relações de virilidade e masculinidade.

Mesmo quando essa compensação financeira não é tão exagerada, o trabalho ainda concede uma marca de masculinidade aos personagens. Gerson “amola um pouco mais o seu facão no meio-fio. Ele gosta de impressionar as garotas da vizinhança que batem as pestanas quando veem as faíscas saírem do facão” (p. 71). Ernesto Wesley, por exemplo, recorre ao trabalho heroico como forma de provar sua coragem e virilidade, na esperança de se sentir mais empoderado e forte, como um homem deve ser: alguém que luta pelo que acredita, que arriscaria sua vida ou tiraria uma vida para proteger quem mereça ou precise. Ele se sente impelido ao resgate e ao dever, mutilado pela necessidade de provar algo para alguém, apesar de receber nisso somente um falsa percepção de superioridade.

Ele e outros personagens são parte do sistema que concede privilégios ao sexo masculino, mas não favorece todos os homens da mesma forma — os benefícios reais são reservados apenas para poucos integrantes de uma elite, uma suposta classe superior de homens que é dona das carvoarias, administra as fábricas, gerencia o agronegócio. O trabalho é uma forma de fornecer riqueza inédita para poucos, enquanto resta a muitos apenas um consolo breve da dor coletiva: “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” (p. 72). São homens que continuam a batalhar pelas sobras enquanto acreditam numa ilusão de direito e de privilégio, já que aqueles que decidem as guerras nunca são os mesmos que morrem nos combates.

É como estar preso em uma casa em chamas, mas sem entrar em pânico — porque Ernesto Wesley não consegue sentir que seu corpo está pegando fogo.

3.2. AFETIVIDADE SILENCIOSA

Antes de trabalhar recolhendo lixo pela cidade, Erasmo Wagner foi ajudante do caminhão de lixo que descarrega no aterro sanitário. Todos os dias, quando se aproximavam do local de despejo do lixo, era cercado por pessoas que esperavam ansiosas pelo resto dos outros. Ali, contemplou o horror e a miséria das pessoas que se alegravam com os dejetos dos outros. Muitos do que sobreviviam do lixo também moravam nele. Acampavam em torno daquele lago de decomposição, onde restos de comida, resíduos tóxicos e cadáveres insepultos terminam líquidos. “Não é um lago de enxofre como no inferno. É pior” (p. 109).

Sempre que estava ali, diante daquelas valas de poluição, diante daquele cheiro insuportável, lembrava-se de um primo, assassinado por engano. Seu corpo morto foi deixado naquele mesmo lixão. Olhava o lago e não deixava escapar nenhuma lágrima. Erasmo Wagner não chora, apenas faz uma oração em silêncio. O silêncio seco não significaria nada, se não estivesse diante do chorume, que simboliza o pensamento de imaginar quem gostava imerso na podridão a sua frente: “um choro interminável e maldito. São lágrimas deterioradas de olhos flagelados” (p. 110)

“Erasmo Wagner é visto como um cretino. Um brutamontes. Um desalmado. Além disso, ele é também um barbudo. Um barbudo cretino para a maioria das pessoas. E um mártir para os que conhecem sua história” (p. 120). Ana Paula Maia não apresenta em profundidade a origem dos seus personagens. Sabemos que Erasmo Wagner apanhou de um idoso por ter roubado duas laranjas, quando criança e só: “Ele estava com fome naquele dia, e ainda não tinha força nem tamanho para trabalhar ou se defender do velho” (p. 96). Não conhecemos suas infâncias a fundo, não sabemos muito sobre relações de parentescos, somos impedidos de enxergar qualquer um desses homens como meninos. Todavia, enxergamos perfeitamente os sintomas de uma socialização patriarcal na maturidade de todos eles, a supressão de todos os sentimentos exceto a raiva.

Desde a primeira infância, já ocorre a socialização patriarcal segundo a qual os meninos não devem expressar emoções ou receber tanto cuidado

emocional. Essa reificação tende a enxergar como características positivas (e de exclusividade masculina) a valentia, a rudeza e a firmeza, reforçando e projetando essas “qualidades” nos homens desde a infância. A imagem da masculinidade padrão é tão presente na imaginação cultural porque muitos pais sentem que é crucial treinar meninos para serem durões, impedidos de entrar em contato com seus sentimentos — uma pedagogia de métodos altamente abusivos que suprimem a espontaneidade das crianças. “Aqueles garotos que ousam “sair da caixa” se colocam em perigo, já que, até hoje, nossa tolerância cultural a homens jovens que se desviam do que julgamos masculino é limitada, e nossa intolerância é expressa de maneiras particularmente feias” (HOOKS, 2022, p. 164).

“Erasmus Wagner nunca se sente triste ou só. Não sabe o que é sofrer por amor. Não busca um sentido para a vida. Seus pensamentos são claros e objetivos. Ele cumpre seu dever e busca sobreviver” (p. 122). O endurecimento emocional dos personagens impede manifestações de ternura, substituindo-o pelo uso da força e da agressividade. O silêncio se mostra expressão de força, exceto quando irritados ou humilhados, o que gera reações hipersensíveis de nervosismo e raiva — uma hipersensibilidade que não é racional, logo, acaba comparada a níveis animais e automáticos, um instinto natural da personalidade masculina.

Emoções reprimidas em garotos não costumam ser vistas como um problema, mas como um benefício para a sociedade, uma vez que um homem formado quieto e obediente conhecerá seu lugar e permanecerá nele. Edgar Wilson, por exemplo, quando trabalha na fazenda em *De gados e homens*, acredita ter uma relação de proximidade, cumplicidade e lealdade com Seu Milo. Sua servidão é quase voluntária, ou melhor, ele assente as ordens e se esforça para realizá-las da melhor maneira porque sabe que não há escapatória, outra realidade possível para um homem como ele: “Edgar Wilson permanece em silêncio enquanto aguarda a decisão do patrão. Em sua mente não passa nenhuma ideia, pois não é seu costume buscar soluções, a não ser que seja solicitado” (p. 10).

J.G., que trabalha no crematório de *Carvão Animal*, assente a tudo que o dizem: “passou a atender prontamente às ordens dos outros, a responder sim senhor, sim senhora, a se desculpar até pelo que não tinha culpa, e seu sorriso tornou-se breve” (p. 31); “Ele é como um bom cachorro que pode permanecer horas ao seu lado em silêncio. Não reclama de nada. Sempre satisfeito, tem um sorriso

curto nos lábios caso alguém o encare por mais de cinco segundos. Leal e companheiro” (p. 62).

Ernesto Wesley e Erasmo Wagner também compartilham desse sentimento. Apesar de se reconhecerem dentro de uma periferia, distanciados de estruturas e direitos, não há nenhum anseio por mudança. O silêncio de suas relações interpessoais é o silêncio que controla também o que seria uma vida política. Quando estoura a greve entre os garis, por exemplo, veem rapidamente que pouco ou quase nada será mudado. Há apenas uma forte carga de desilusão e conformismo com suas realidades, justificada por um entendimento dos lugares que ocupam com seus trabalhos e suas vidas. O futuro está fadado a ser uma repetição ou até a ser eliminado — “Estou pouco me fudendo pra essa porra de ecossistema. Quando o mundo estiver mais na merda do que tá, já morri faz tempo” (p. 99). Ernesto Wesley perdeu a filha e Erasmo Wagner é estéril. Não deixarão herdeiros, não se perpetuarão. Findarão em si e saber disso gera “uma agradável alegria de não deixar nenhum rastro” (p. 118). Não são diferentes do gado que sabe que será morto.

Alandelon também não tem pretensões. Após um certo tempo rasgando asfaltos, sente que tudo em sua vida caminha para baixo. Tem o costume de abrir buracos no quintal, cavar a comida, afundar o dedo em bolos confeitados e retirar o miolo do pão. “A maioria das pessoas querem seguir adiante, subir na vida. Ele deseja descer, afundar-se num buraco” (p. 137). Alandelon é um desses homens que “celebravam o fato de estarem vivos, mesmo sem perceberem. São eles homens que aprenderam a seguir em frente e a direcionar o olhar para o foco menos miserável possível” (p. 151)

O homem que sofre é visto como fraco, logo, por saberem disso, os personagens parecem sempre impedidos de expressar tristeza. Toda emocionalidade é descartada quando causada pela dor. Quando um resgate não termina como gostaria, “Ernesto Wesley abaixa a cabeça, resignado. Os olhos ardem, lacrimejam, mas ele não chora (...) Suas lágrimas evaporaram” (p. 15). Enquanto ouve o desabafo de outro homem, Edgar Wilson “não transmite sentimento sequer por meio de seus olhos. Permanece inabalável bebericando um café fumegante” (p. 58). Não pensar muito sobre o que quer que seja faz parte da personalidade de Edgar Wilson, que sempre acreditou que a Providência Divina se encarrega do fardo por demais pesado, e nela deposita toda a sua fé. Por isso,

Edgar Wilson não reclama da vida, no máximo “se queixa silencioso” e “em seguida contenta-se, porque sua vida é mesmo boa” (p. 27), pois “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” (p. 71).

Nos fins de semana, é comum Palmiro se sentar para observar em silêncio a extensão verde e bem cuidada do jardim do crematório de Abalurdes. Ele costuma carregar nesses dias de folga um radinho a pilha e uma garrafa de cachaça: “São sujeitos muito simples, sem ansiedade aparente e que suportam fardos em silêncio”. Foi nessa posição, nesse banco, com esses objetos dispostos ao redor, que é encontrado morto de frio. Silencioso para sempre.

Diferentes dos protagonistas de romances de formação, que se acumulam no tempo progressivo, vão se transformando enquanto narradores, os homens brutos de Ana Paula Maia, conforme o tempo passa, não se mostram mais ou menos conscientes de si e do mundo. Não narram, pois não se envolvem verdadeiramente com o que os cerca. Não se aprofundam, deslizam de um ponto a outro enquanto se perdem em raiva e sangue. São apáticos. Em vários momentos, logo após as cenas chocantes, “O silêncio recobre suas cabeças” (p. 17), “Pelo resto da viagem ficam em silêncio” (p. 28), apenas “escutam em silêncio” (p. 52), ninguém mais toca em assunto algum, fogem uns dos outros: “para homens como ele, as palavras compõem um vocabulário escasso” (p. 153). Remastigam e remoem lembranças mal digeridas: “Os ruminantes estão condenados a mastigar de novo e de novo o que volta do estômago à boca, e não percebem isto, ruminam qualquer coisa, sem questionar. A maioria dos homens que conhece são ruminantes. E fazem isto em silêncio” (p. 145).

Esta masculinidade hegemônica legitima a posição dominante do homem na sociedade e justifica a subordinação das mulheres, entretanto, também delibera sobre quais as formas de ser um homem que devem ser marginalizadas. Ou seja, ao mesmo tempo em que ela é representada de uma maneira que reforça a visão do que é amplamente normal para os que nasceram homens, ela sugere aquilo que deve ser rechaçado para a população masculina ordinária. É o caso do personagem Pedro, em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*.

Como vimos, em uma das primeiras cenas da novela, Pedro se mostra um homem preocupado com o bem-estar do porco prestes a ser abatido na oficina. Ele

interpreta os gemidos do animal, avisando a Edgar Wilson que o animal está assustado com o facão. “Eu nunca vi um bicho tão desesperado assim” (p. 22), comenta em dado momento, ao que Edgar Wilson responde que já vi outros bichos em desespero do mesmo tamanho.

Este diálogo breve mostra como Pedro não participou dos rituais de socialização desse mundo masculino — ou, ao menos, não de todos eles. Quando um porco se prende em uma cerca, Pedro o ajuda a sair com cuidado e até o enche de beijos. Quando seu cachorro de estimação atacou uma rã, Pedro se compadeceu, deu um nome a ela e a criou como um animal doméstico. Pedro sabe dos gostos e das preferências da mulher que ama e se preocupa em realizar os desejos dela. As cenas em que Pedro aparece sempre deixam evidente como ele é romântico, afetuoso, cuidadoso e empático, diferente do praticado pelos outros homens nas histórias. O modo de ser de Pedro constrange Edgar Wilson em algum nível, pois não há reconhecimento. Nesse momento, é possível notar como os termos “masculino” e “feminino” significam formas estáveis para Edgar Wilson, que não permite o relaxamento dos tabus ou qualquer desestabilização contra essas posições de gênero.

O único momento em que Pedro se distancia dessa representação não esperada de um homem nessas paisagens é quando protagoniza uma cena de zoofilia com um dos porcos na linha do abate. Ele pratica uma segunda violência contra o porco, “come o porco por trás”, enquanto “a cada golpe, escorre um líquido amarelado do peito rasgado”. Pedro se encosta e se alivia no animal que ele chama de Rosemary entre gemidos prolongados — é um porco, mas é também a noiva de Edgar Wilson vista animal. “Eu acho que você não devia sair por aí metendo em porcos que não te pertencem”, adverte Edgar Wilson quando entra na oficina e enxerga a cena (p. 25).

Durante o livro, Ana Paula Maia investe na ideia de que há apenas dois sexos, dois gêneros e uma única possibilidade de vivência sexual. Essa padronização é responsável por punir todos aqueles que se desviam, tanto por essa repulsa (o ato de julgamento), quanto pelo isolamento (uma punição no convívio social). Em casos extremos, como este, a violência. Após a conversa, Pedro é assassinado por Edgar Wilson de maneira colérica, nivelado ao animal não humano, as tripas retiradas como se fosse um porco. Seu corpo é escondido para não ser encontrado e não recebe nenhum ritual póstumo. É o único assassinato de um

homem nessa narrativa, todavia, de certa forma, sua morte se assemelha às mortes das mulheres. Pedro trai a ética masculina quando se apaixona pela companheira de outro homem, mas já havia traído essa entidade ainda antes, quando não teve receio em se mostrar atencioso, cortês, terno; quando desafiou algumas convenções da masculinidade.

3.3. BRINCAR DE MORTO

Gerson sente uma pontada aguda na altura dos rins e sente-se mais fraco também. O mijo tem sido apenas um muco e, conforme o dia avança, as dores também. Seu problema nos rins, na história, não é resolvido com uma consulta médica ou nada do tipo. Quando a aflição se torna agonizante demais no fim do dia, procura se sentir melhor tomando um trago, jogando sinuca e colocando a conversa em dia no bar do Cristóvão.

Com Edgar Wilson, conversa sobre um homem sem nome: “Dizem que ele é o maior abatedor de porcos de todo o estado” (p. 57). Edgar Wilson conta, enquanto dá um longo trago em seu cigarro, que o homem já chegou a abater trinta porcos em uma hora. Gerson já estava admirado com a habilidade do desconhecido, mas se admira ainda mais quando ouve que o amigo irá tentar quebrar o recorde em público, numa competição que vale um prêmio em dinheiro e o troféu de ouro Porco Abatido, recebido das mãos do seu Tônico, o dono do maior chiqueiro do estado: “É... Edgar... Você vai ficar famoso. Troféu de ouro Porco Abatido. Quem diria, hein? É o sonho de todos nós abatedores... porra... Que maravilha!” (p. 58).

No dia seguinte, Edgar Wilson está parado ao lado de outros abatedores e diante de dezenas de porcos. Os suínos estão agitados e emaranham-se confusos. Segurando seu facão amolado, cujo cabo tem o exato tamanho de sua mão, ele inicia a matança assim que o tiro é disparado. Sente-se nervoso num primeiro momento, mas tem uma torcida significativa. Abate trinta e três porcos e se torna o novo campeão do estado. Trinta e três é a idade de Cristo quando morreu. Olha para os céus e entende que a Providência Divina deu seu sinal mais uma vez.

Se os homens são socializados desde o nascimento para abraçar a noção de que seu valor é determinado pela possibilidade de dominar os outros, e, apesar disso, o sistema impede a maioria deles de ter acesso a posições reais de poder e

controle, então eles reivindicarão sua masculinidade por meios socialmente inaceitáveis — encenando rituais, usando a violência para a sujeição. Em outra cena, por exemplo, alguém atinge a cabeça de Edgar Wilson com uma lata de cerveja. Nesse momento, Ana Paula Maia descreve os homens nas arquibancadas como “uma plateia de sórdidas espécies, das mais repugnantes, se manifestando com muito entusiasmo” (p. 82). Em um tom indigando, Gerson convoca que Edgar Wilson quebre a cara do homem que o atingiu com a latinha. Edgar Wilson nega, mas se levanta, vai até o homem, levanta-o pelo pescoço e o joga dentro do cocho dos cavalos. A plateia vibra ainda mais e quase tudo vem abaixo. Gostam de ver uma briga. Eles aplaudem Edgar, enquanto ele volta para o seu lugar.

Burunga, em *De gados e homens*, é outro personagem dado a disputas e provocações: aposta com os colegas do matadouro que conseguirá bater os próprios recordes de apneia em um tonel de água. O homem prende a respiração e mergulha a cabeça em um tonel de água. Os outros ao redor, em princípio, fazem piada. Riem. Quando passa um minuto, silenciam gradativamente, até que sobre apenas o zumbido das moscas graúdas que se alimentam dos restos do gado morto. O velho Emetério, funcionário mais antigo do matadouro, com sua boca murcha e impregnada pelo aroma do fumo de rolo que queima diariamente, arregala os olhos trêmulos e amarelados quando o cronômetro que segura passa dos dois minutos. Dezenove segundos depois, Burunga suspende a cabeça, roxo pela falta de ar, para receber os aplausos e assobios dos amigos.

Estes desafios propostos pelos personagens são uma forma de testar quem é o mais forte do grupo sem entrarem em uma briga de verdade. Há essa lógica nas apostas que mostra quem é o mais bem sucedido em uma competição ou quem tem mais sorte nos palpites, isolando a agressividade e exercitando a violência dentro de limites e regras. Estabelecem assim a ordenação social do grupo masculino, disputam a autoridade: são tratados com respeito se forem considerados fortes e enfrentarem de frente as importunações, e com muito menos respeito se demonstrarem fragilidades ou não cumprirem aquilo a que se propõem.

Essa comunidade em torno do bar, do jogo e da rinha pode ser vista como uma forma desses homens formarem laços, estreitarem noções de companheirismo e experimentarem fortes emoções e uma profunda descarga de adrenalina — é uma identidade masculina construída coletivamente. O produtivismo ambiciona ainda abranger todo o social de modo a que o tempo de trabalho e o tempo livre não se

distingam do ponto de vista da economia. Aumentamos a produtividade do sistema não só ao trabalhar, mas também ao pagar por lazer, esportes, entretenimento. Os que moram no alojamento destinado aos trabalhadores da fábrica em *De gados e homens* costumam reunir-se pelo menos uma vez na semana no bar que fica a dois quilômetros dali: “É onde podem jogar sinuca, carteadado, beber e encontrar prostitutas perfumadas que aguardam por eles, os homens do gado, como são conhecidos. Todas aceitam cortes de carne como pagamento, mas não qualquer pedaço. No bar, uma balança confere o peso. A cada quilo, um serviço é oferecido” (p. 28). Bronco Gil, capataz da fazenda, perdeu uma herança que recebeu do pai — “os cavalos e duas caminhonetes” (p. 41) — parte em mesas de jogos, outra parte com prostitutas e bebidas.

Nas histórias, este é um espaço seguro onde os homens podem demonstrar vulnerabilidade emocional, sem achar que seus desabafos comprometem suas identidades enquanto homens ou a percepção dos outros a seu respeito, enquanto descansam das horas insanas sob o jugo dos patrões. O entendimento de que os homens heterossexuais não só não precisam das mulheres para terem bons momentos, como, aliás, têm momentos melhores sem elas. Uma maneira de reestabelecerem conexões, mas dentro das bordas da masculinidade patriarcal aceita, sob a perspectiva de que não serão expulsos da sociedade por se envolverem em uma interação física.

É só diante da bebida que Gerson tem a coragem de abraçar o amigo, Edgar Wilson, desejando felicidades pelo anúncio de casamento — “‘Um homem precisa de sua própria família’, diz emocionado” (p. 32) — ou confessando um sentimento que o constrange — “Eu tenho vergonha de dizer, mas é que fiquei com um pouco de inveja de você e a Rosemary. Puxa, é bonito mesmo. Bonito assim como essas músicas do Sérgio Reis” (p. 39). A reação de Edgar Wilson, desacostumado à intimidade, é desajeitada: “‘Gerson, você vai encontrar uma mulher que te ama (...)’, fala Edgar, dando uns soquinhos em Gerson. Silêncio” (p. 39).

A carne e o sangue também são centrais no Bar do Cristóvão, cenário de socialização da novela *O trabalho sujo dos outros*. O prato principal da casa, sua especialidade, é o sarrabulho: em uma bacia sobre a pia, descansam goela e coração de porco, um fígado de boi, chouriço de sangue e bofe de porco e um pouco de galinha gorda; em outra, já picados, os tomates, pimentões, cebolas, acrescidos de alho, louro e azeitonas verdes e pretas. Depois, tudo é refogado com banha de

porco, pois Cristóvão não usa óleo de soja: “Cresceu alimentando-se de porco: gordura, sangue, ossos e órgãos. Com tanto de porco em si, sente-se parte do animal. Prepara o alimento com respeito ao suíno e a si mesmo” (p. 130). Sua mãe era especialista no prato e ajudou a difundir a iguaria por todo o norte de Portugal. Cristóvão orgulha-se disso, enquanto se ressentido que a tradição, em sua família, morrerá com ele: “Nenhum de seus filhos suporta o cheiro do sarrabulho. Não concordam com tanto sangue em uma refeição” (p. 129).

Nanico, o ajudante do bar, serve a travessa de sarrabulho à mesa. A refeição é ritualizada: a quantidade de sangue naquele prato “assemelha-se a uma espécie de sacrifício de expiação por pecados cometidos” e os homens só se servem da comida após se benzerem com o sinal da cruz. Alguns cachorros de rua começam a avançar para a porta do bar, uivando por causa do cheiro e atrapalhando o almoço calmo dos clientes. Nanico avança até a porta e espanta os cachorros, que insistem. Os cães não entendem que a vez deles haveria de chegar, os restos e sobras seriam deles. O ajudante do bar logo os critica: são mesmo como os homens, impacientes: “quando esfomeados, agem como qualquer um; como eu e você” (p. 133).

Todos os sábados, seu Milo, fazendeiro, encontra com os amigos no bar para jogar e beber. É seu único momento de diversão. No dia seguinte, contudo, nada mais importa: “Domingo é o dia de descanso, tanto para os homens quanto para o gado. Nunca derramam sangue no domingo, pois é um dia sagrado, segundo Seu Milo, e o doutrinamento católico que recebeu toda a vida” (p. 76). Certa hipocrisia é parte da construção de masculinidade desses homens, que vivem da violência, apesar de não perceberem. Seu Milo costuma ir à missa com a família logo pela manhã, mesmo tendo se deitado com prostitutas na véspera. Considera-se um homem de bem e jamais foi confrontado por suas atitudes.

“Todas as segundas-feiras, Seu Milo vai trabalhar sentindo-se um homem de Deus” (p. 76). Enquanto a carne de porco servida em sarrabulho é um símbolo de sujeira, imundície, devassidão, a hóstia dos domingos limpa os homens de toda impureza, os redime de toda imperfeição. Assim, ao comer a carne de Cristo e beber do seu sangue, Seu Milo se sente parte de Cristo, mesmo que nunca tenha pensado que ao comer a carne dos bois e beber do sangue dos porcos também se torne parte do gado que diariamente ele abate.

Faz sentido que a violência ordene até mesmo os momentos de lazer desses personagens. Para além dos desafios no entorno dos bares, a socialização ocorre também com a exibição das fitas dos filmes protagonizados por Braddock, interpretado pelo ator Chuck Norris, cujas histórias tem a pancadaria como elemento central. Quando não consegue realizar ações improváveis com as ferramentas inadequadas, Gerson pensa em seu herói: “Aposto que o Braddock conseguiria” (p. 36). Gerson sofre por alguns capítulos sem saber do paradeiro da sua edição de um dos seus filmes favoritos, que já assistiu dezenas de vezes. Ele pode comprar outra fita igual, mas o valor sentimental seria diferente, ele assume. Depois de retirar os órgãos de Marineia, Gerson assiste a *Braddock 3 - O Resgate*, sem remorsos. A fita estava entre os pertences da irmã.

Entra em cena a força performativa do cinema para produzir significados. Hollywood acaba sendo uma indústria articuladora de comportamentos no uso que faz de temáticas e valores no seu próprio tempo. Todos os filmes, de certa forma, conjugam padrões de moral e padrões de beleza em suas jornadas e narrativas, explorando e incorporando discursos, gestos e falas que funcionam enquanto produção de seu sujeito e enquanto estabelecimento e manutenção de uma estrutura de poder (MENEGUELLO, 1996).

O cinema reorganiza os códigos de gênero e da sexualidade semiótica e esteticamente, efeito de uma conjugação de tecnologias da imagem e da informação. De todas as ficções possíveis para serem associadas aos homens brutos da autora, a que melhor corresponde à identidade deles é mesmo a dos heróis de filmes de ação, valentes, lutadores, corporais e primários. De fato, para muitos homens, atores famosos de filmes de ação, como Chuck Norris, Arnold Schwarzenegger, Bruce Willis, Tom Cruise e Jason Statham, são enxergados como personagens aspiracionais. Eles são altos, musculosos, têm uma condição física máxima e, ao fim de suas jornadas (unicamente preocupadas com seus trabalhos, salvar a mocinha e perseguir os criminosos), conquistam as mulheres de seus sonhos — atributos que são considerados desejáveis dentro da masculinidade.

Braddock e seus amigos são homens que se destacam na tela pela exaltação de uma musculatura sistematicamente submetida às mais duras situações físicas — seus corpos também foram docilizados (ou brutalizados) pelo trabalho. Enxergar Chuck Norris, Sylvester Stallone ou Arnold Schwarzenegger é enxergar corpos baseados em um sofrimento corporal que caminha desde os titãs ou gladiadores. É

um projeto narcisista megalomaníaco de um corpo definitivamente autossuficiente: diferente dos filmes de ação contemporâneos à internet e à computação gráfica, caracterizados por numerosas sequências de destruição com máquinas de destruição altamente sofisticadas, armas inesgotáveis e veículos que voam pelo ar e superam todos os tipos de obstáculos, os filmes dos heróis citados se centram em um corpo que contém em si tudo o que parece necessário para as vocações de vingadores e justiceiros. Esses heróis buscam a conquista do universo e não aceitam a vulnerabilidade de seus corpos, investindo tudo que podem nesses mundos em que se encarregarão de preservar de qualquer catástrofe ou ataque.

São figuras influentes para moldar a mentalidade do que significa ser homem dentro da cultura pop. Filmes como “Rocky”, “Rambo” ou “Braddock” podem ser interpretados como fantasias de onipotência, heroísmo e salvação. São mitos populares de poder e sucesso, que oferece ao espectador masculino o prazer e a fantasia de poder alcançar o sucesso individual, que é excluído dessas possibilidades em sua vida como indivíduo pertencente à classe operária. A sobre-determinação e sobrevalorização do corpo desses personagens serve para indicar a afirmação triunfante da masculinidade tradicional, definida pela uso de força, ou seja, a representação de uma identidade masculina reacionária e dominante — mesmo que sugira também uma imagem desequilibrada, um sintoma do corpo masculino e, portanto, do identidade masculina em crise (TRILLO, 2003).

Nesses filmes, os corpos masculinos e femininos estão sob os mesmos olhares voyeurísticos, entretanto, com significados distintos. Os personagens masculinos acabam envolvidos em um caráter quase místico quando, durante as cenas de preparação física e treinamento do herói, são mostradas cenas do corpo dos atores, seus músculos e sua mobilidade em academias ou ginásios públicos. Os inúmeros *close-ups* são os mesmos para atores e atrizes, contudo, as representações femininas têm significados pejorativos e nunca estão vinculadas a aspectos da atividade, da ação, das habilidades; não servem para demonstrações de força física, e sim para recriar uma beleza apenas estética, um objeto exibido como uma obra de arte, visto apenas externamente e sempre em uma atitude de espera, como se não soubesse pensar por si mesmo. Sempre dentro de quartos, particular, sob um aspecto de intimidade, o corpo feminino é um presente guardado para quem salvou o dia.

Essa mesma inscrição, a mulher como recompensa, aparece numa cena onde Edgar Wilson avista, ao longe, um *outdoor* com uma campanha de cigarros — o cigarro, inclusive, é um importante elemento dentro da construção da teatralização de gestos e atitudes no cinema, parte da composição cênica dentro dos filmes da chamada Era de Ouro de Hollywood, transformado em elemento de distinção social e massificado por essa cultura. É uma propaganda da mesma marca que fuma há dez anos, quando queria levar o gosto de fuligem, do queimado, do fogo para fora das minas. Ao vê-la, suspira, sendo possível até sentir um pouco da fumaça em seu interior se mover em reconhecimento. Em dez anos, porém, nunca conseguiu ficar com uma mulher tão bonita como aquela da foto. Logo constata: “Talvez devesse fumar mais um pouco” (p. 44).

Uma marca de cigarros não é apenas uma marca de cigarros. A publicidade em torno desse produto consegue criar em Edgar Wilson e seus colegas um conjunto de espaços que, por meio da difusão midiática, chega a encarnar uma utopia erótica popular. O *outdoor* modifica as formas de interpretar o mundo, alterando as possibilidades de afeto e formas de produção de prazer, questionando a ordem viril, heterossexual, masculina. A propaganda comercial opera nesse sentido, associando o seu produto à imagem de pessoas invejáveis — um homem distinto ao lado de uma mulher bela — jamais se referindo ao presente, sempre propondo um futuro em que o espectador se transforma pelo consumo (BERGER, 1999).

Como se ainda fossem crianças, brincando de luta na frente das meninas da escola para se destacarem enquanto ainda não desenvolveram uma linguagem viável para externalizar afeto e romantismo, esses homens seguem brincando de luta para satisfazer a ausência de um toque íntimo ao qual não tem mais acesso. Na verdade, brincam de morto e gostam disso, deixam para trás um legado de morte. É uma motivação diferente da agressividade contra as mulheres, que costuma estar associada, para além do sentimento de dominação e possessividade, à falta de diálogo ou de uma instrução sentimental adequada. É a inabilidade em lidar com sentimentos e processar emoções que iguala qualquer uma delas a raiva e fúria nas histórias.

3.4. MULHERES

Marie Shear, escritora e ativista política, escreveu uma vez que o feminismo é a noção radical de que as mulheres são seres humanos²⁴. Sua formulação simples e direta a faz ser lida de forma irônica quando fala em “noção radical”, contudo, uma reflexão atenta retira o véu de obviedade da frase: a opressão estrutural e sistemática que as mulheres enfrentam em uma sociedade patriarcal realmente classifica os indivíduos do sexo feminino como sendo inferiores aos homens. As mulheres são obviamente seres humanos, mas seres humanos inferiores.

Na *República*, quando narra a seus companheiros a chegada à democracia, Sócrates maldiz o excesso de liberdade encontrada na cidade democrática: onde imigrantes e estrangeiros são considerados cidadãos, homens e mulheres são equivalentes, escravos são tão livres que seus senhores e os animais estão libertos da dominação de seus donos. A liberdade, lida pelo filósofo como uma forma de anarquia, derrubaria pares subordinados no mundo ocidental. De um lado, o humano; de outro, uma infinidade de entes indiferentes entre si que servem para confirmar o estatuto dessa humanidade.

Os empreendimentos ocidentais de colonização são responsáveis por tecer uma distinção entre espécies, sinalizando os animais não humanos e situando-os num espaço inferior. Ademais, os corpos marcados por raça e sexo também passam a ser categorizados. Pessoas não brancas e mulheres são também capturadas e atravessadas pelo movimento de soberania da ocidentalização, indiferenciadas dos animais ditos selvagens, isto é, a segmentaridade homem-animal coexiste — não no mesmo plano — e justifica as duplas cidadão-imigrante, senhor-escravo, homem-mulher, dentre outras. A relação desigual entre homens e mulheres é dada pelas aproximações e distanciamentos já conferidas nas relações entre humanos e não humanos (FAUSTO, 2020).

Desde Platão, essa exclusão de algumas vidas opera pela produção de Outros racializados e pela estigmatização daqueles considerados menos racionais em virtude das tarefas designadas no processo laboral de reprodução das condições da vida privada: além dos animais não humanos, que já vimos, os escravos, que não falam a língua do proprietário, as crianças, que existem pré linguagem, e, finalmente,

²⁴ A frase original, “Feminism: The radical notion that women are people”, foi publicada na edição de 1986 do informativo feminista “New Directions for Women”.

as mulheres, que não compartilham dessa racionalidade masculinizada. A representação da razão masculina vai se tornar um corpo único (e imaginário) por meio da exclusão de outros corpos possíveis; o corpo que é racional desmaterializa os corpos que não podem apropriadamente representar a razão, reduzindo-os a zoé (BUTLER, 2019).

Isto para que o sexo, enquanto órgão e prática, se torne uma outra tecnologia biopolítica, de dominação heterossocial, que reduz o corpo a suas zonas erógenas (o que não é nem um lugar biológico preciso, nem uma pulsão natural) com o objetivo de uma distribuição de poder desigual entre o masculino e o feminino. O que chamamos de natureza humana é o efeito de um discurso reproduzido nos corpos, espaços e mídias, composto por uma gramática que associa certos afetos com determinados órgãos para regular e assegurar a exploração material de um sexo sobre o outro. Isola-se determinadas partes da totalidade do corpo, transformando-as em significantes que justifiquem a sujeição das mulheres como força de trabalho sexual, força de trabalho doméstico e meio de reprodução (PRECIADO, 2014).

Que essa reiteração seja necessária — nos filmes de Braddock, nas propagandas de cigarro ou no cotidiano entre colegas — é um sinal de que os corpos nunca estão suficientemente completos, de que os corpos nunca cumprem completamente as normas pelas quais se impõe sua materialização. É preciso se reafirmar: dizendo que “descarregaria um cartucho” (p. 29) em alguém se tivesse algum conflito ou mostrando total aversão ao universo feminino mesmo em situações hipotéticas: “Eu não queria que um vira-lata de merda me comesse. Se eu tiver de ser comida que seja por um tigre, um leão... não um poodle viado cor-de-rosa chamado Fofinho” (p. 31). As instabilidades e aberturas desse processo precisam ser evitadas, para que realmente funcionem como norma, uma prática regulatória que produz os corpos que governa, evidenciando um tipo de poder que produz (demarca, circula, diferencia) os corpos que controla. A lógica que contrói o que é homem e mulher — e coloca o poder nas mãos do homem — não é um simples fato ou uma condição estática, mas uma série acumulada de ideias que materializam o “sexo”, da mesma forma que existe um ideal regulatório para definir o que é humano e o que é animal, quais vidas devemos proteger e quais vidas podemos eliminar. É a mesma construção, constante e forçosamente refeita (BUTLER, 2019).

Todo homem nasce imerso em uma cultura que tolera a violência como um meio de controle social, que identifica a masculinidade com a vontade de agir violentamente. Ser agressivo é a maneira mais simples de se afirmar a masculino, viril. Homens de todas as classes sabem disso e, como consequência, todos os homens devem demonstrar a capacidade de ser violentos. Esta afirmação hipermasculina é representada como biológica e instintiva, bestial, violenta. “Bronco Gil dá dois tiros de espingarda para o alto e assim coloca para correr mulheres” (p. 108). Nada na autodefinição dos personagens parece ter os preparado para lidar de igual para igual com uma mulher; pelo contrário, Ana Paula Maia mostra como eles enxergam as mulheres como inferiores, que deviam, a todo custo, ser colocadas em seus lugares. Sem muitas ponderações, são ora muito ternas e amorosas, ora muito vadias ou sensuais. São objetos que servem para o serviço ou para o prazer.

O chamado “feminismo da primeira onda”, que havia centrado suas reivindicações na igualdade de voto, não havia questionado a separação sexual de esferas, ainda entendendo ou não contestando a feminilidade como conectada ao espaço doméstico e às tarefas de reprodução — ou seja, o sexo biológico (maternidade) se associava ainda ao comportamento social (domesticidade). Simone de Beauvoir articulou a primeira crítica nesse sentido em 1949, reivindicando um feminismo antidoméstico, entendendo a feminilidade como uma opressão social sobre o corpo das mulheres e sua capacidade reprodutiva e abrindo o caminho para Betty Friedan (1971) consolidar a relação entre a queda no número de mulheres com acesso à educação universitária e o aumento da publicização do casamento e da reprodução como as formas naturais da realização feminina.

É verdade que, sob o capitalismo, todo trabalhador é manipulado e explorado de alguma forma, sendo o salário apenas a impressão de um negócio justo: você trabalha, mas o salário, em vez de ser o pagamento pelo trabalho que você realiza, oculta toda a parte que resulta no lucro. Todavia, pelo menos, o salário é uma forma de reconhecimento como trabalhador, sendo possível, em algum nível, barganhar contra os termos e o valor dele. O trabalho doméstico não só tem sido imposto às mulheres como também foi transformado em um atributo natural da personalidade da mulher, uma vocação pessoal, a verdadeira natureza feminina. Trata-se uma forma requintada de exploração, visto que o retorno prometido é uma forma de “plenitude”, de realização pessoal: “Eles dizem que é amor. Nós dizemos que é trabalho não remunerado” (FEDERICI, 2019b, p. 40)

A mãe, esposa e dona de casa, encarregada do lar, feita para o amor do homem que enfrenta os problemas do mundo exterior: é ela a mulher cobiçada pelos homens brutos de Ana Paula Maia. Uma mulher imersa no paraíso doméstico, mantida à distância da esfera política e dos âmbitos da cultura e do lazer. Uma mulher que não se importa com seus cheiros fortes, como Suzete, namorada de Erasmo Wagner, não se importa com o odor vindo do lixo: “Suzete é faxineira de banheiro público. Ela também cheira a mijo, bosta e pinho” (p. 93).

Quando essas personagens trabalham, seus empregos e serviços são extensões do que seria a vida doméstica. Este “trabalho para fora” das personagens reproduz a condição de donas de casa, são meras reproduções do trabalho doméstico. Em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, o “Mandioca Frita da Dona Elza”, como diz o leiteiro desgastado, é um bom lugar para comer sem esvaziar os bolsos e sempre abarrotando o estômago. O local costuma ser parada de caminhoneiros e viajantes que querem “comer, tirar um cochilo e trepar” porque “Dona Elza proporciona também este tipo de prazer. Mandiocas e bocetas é o que sabe administrar com destreza e aptidão”. Quando os homens chegam, “são recebidos de braços abertos pela anfitriã” (p. 63). Diferente do apresentado no bar do Seu Cristóvão, onde os pratos têm cheiro forte e os cachorros não entram, no Mandioca Frita sabem que “terão um bom almoço, pois dona Elza gosta de tratar bem as pessoas que lhe prestam serviço. Em seu estabelecimento, todos comem, e ao redor dele, até os cães são agraciados” (p. 146).

Dona Elza, a dona de um restaurante, continua assimilando o fato de que a vida de outras pessoas depende das mulheres, servindo homens, em especial caminhoneiros, com refeições e sexo. Há algo de maternal nessa relação: levar um café para os clientes e conversar sobre os problemas conjugais deles faz parte do trabalho ou é um favor pessoal? A preocupação com a aparência no trabalho é uma condição laboral ou um resultado da vaidade feminina?

Dona Elza tem todas as funções para as quais as mulheres são treinadas desde a infância dentro de casa. Da mesma forma que os personagens masculinos viveram anos de socialização para se tornarem brutalizados como vimos, também é possível imaginar o treinamento diário, realizado por uma mãe não remunerada, para preparar Rosemary, Jaqueline, Shirlei Márcia e Suzete para esse papel, de prover o melhor para maridos, filhos, pais, clientes é o melhor que podem esperar da

vida. Ao fim do expediente, elas repetem tudo que já fizeram durante o dia fora de casa? A impossibilidade de enxergar onde começa o trabalho e onde ele termina.

No caso de Rosemery, ela trabalha fora e Edgar Wilson parece não se opor, à princípio, a isso. Contudo, nada sugere que ele procure uma parceira numa divisão equânime das responsabilidades na casa. É ele o responsável pelas finanças da família, que quer uma mulher tradicionalmente feminina, que subordina sua vontade à dele e vive para agradá-lo. O apoio ao trabalho da companheira, pode estar ligado, se pensarmos na realidade social, ao fato de que ela ganhe pouquíssimo, já que ser diarista a coloca no mesmo nível de subemprego, ou à ligação do emprego com as habilidades necessárias para uma esposa ideal — o cuidado com o lar. Não é difícil imaginar Edgar Wilson se sentindo emasculado se sua esposa exercesse um trabalho que pague muito bem ou um trabalho intelectualizado.

As coisas mudam um pouco de figura quando descobrimos a traição de Rosemery. A personagem usava o trabalho como desculpa para a diminuição nos encontros com o namorado, um alibi para encontrar o amante. O trabalho e a figura de mulher responsável com o ambiente doméstico eram fachadas para o que seria sua verdadeira face, a de uma mulher traidora, uma vagabunda como todas as outras.

Dizem que o trabalho doméstico é o único espaço da vida capitalista em que serve-se às necessidades alheias por amor à casa ou cuidado com a família, entretanto, ocultam que ele é frequentemente feito por medo ou pela dominação. De fato, desde a Idade Média tardia, as mulheres entenderam que, para ser socialmente aceitas, teriam de se mostrar silenciosas e obedientes, aceitando o trabalho pesado não remunerado e os abusos masculinos. A pena para as mulheres acusadas de desordem envolvia tortura e execuções. As mulheres que resistiam podiam ter as línguas dilaceradas por instrumentos de violência específicos e as agressões sexuais se tornaram uma política sistemática de punição. A “promiscuidade sexual”, quando entendida como doença mental, era punida com internação em hospitais psiquiátricos ou com a esterilização forçada. A lobotomia chegou a ser considerada um tratamento ideal para a depressão de mulheres que trabalhavam em casa, pois entendia-se que o serviço doméstico não envolvia pensamento e raciocínio (FEDERICI, 2019a).

Assim que termina com Edgar Wilson, dizer que amava outro e que queria ficar com ele, Rosemery é esquarterada pelo ex-noivo e “devorada por uns porcos

famintos durante toda a madrugada” (p. 59). Seu corpo desaparece, pois porcos não deixam restos ou rastros. Como tantos feminicídios na experiência real, a morte não será noticiada ou investigada. Essa crueldade é a prova de que não existe função integrativa, atenuadora, reconciliável na prosa de Ana Paula Maia. Estamos diante de uma autora que fala do que existe de repulsivo na existência humana para narrar o mundo que criou essa sordidez, sem a opção de se colar às ficções oficiais de um país onde convivem as diferenças, mas revelando a realidade extratextual por um discurso artificioso. Explicitar a violência social desses homens brutos é explicitar a desumanização da vida urbana contemporânea.

A única coisa que sobra é uma geladeira com ímãs de frutinhas, presente que condicionou o aceite de casamento e que Edgar Wilson pega de volta. A geladeira, além de ser um item indispensável naquela paisagem quente, de asfaltos fumegantes, representando uma vida melhor e certo status na comunidade em que vive, é um símbolo da reconquista da virilidade de Edgar Wilson. Assassinar Rosemary resgata sua honra, recupera sua masculinidade, preserva uma das poucas maneiras que lhes resta de se expressar socialmente (MEIRELES, 2020)

Quando fica sabendo da história, Gerson concorda com o jeito de Edgar Wilson resolver as coisas — “Então ela teve o que mereceu. (...) Eu faria o mesmo” (p. 61) — na certeza de que isso o torna mais ajustado à sociedade, e não menos. Permanece ainda características das antigas sociedades de sangue, onde a pacificação social era determinada pelos códigos de honra e vingança, onde a estima pública era de grande importância (daí então a coragem de se envolver em desafios que desprezam a morte). A prioridade do grupo (no caso, homens) sobre as vontades individuais é posta em cena, tendo todos eles a responsabilidade de afirmar no sangue a sua solidariedade uns com os outros. Independentemente dos sentimentos e das emoções, há uma cumplicidade anterior que os convoca a esconder cadáveres, acobertar crimes, cobrir pistas. A crueldade é também uma lógica social e não do desejo (CARVALHO, 2004).

Homens honestos são aqueles que têm um emprego e procuram suprir a família e a casa materialmente. “‘Somos gente de bem e que trabalha pesado’, é o que Edgar Wilson pensa quando atea fogo num dos porcos até fazer crepitar sua pele, antes de abri-lo de uma ponta a outra” (p. 78). Para os homens, não há restrições com relação ao exercício da sexualidade, desde que se garanta a heteronormatividade e a virilidade. O que torna uma mulher honesta, entretanto, não

passa pelo seu trabalho, estado civil ou ética, mas pela sua fidelidade em relação a um único homem. A sexualidade feminina se liga à honestidade e pode justificar ou legitimar violências, como a sofrida por Rosemary, pensando no padrão normativo associado à honra do homem (GIACOMINI, 2011).

A violência sempre esteve presente na família patriarcal como uma mensagem nas entrelinhas, onde o salário do homem que trabalhava fora lhe conferia o poder de supervisionar o trabalho doméstico não remunerado das mulheres e punir as esposas que se recusassem a ser tratadas como serviçais. Quando descobriu que era traído pela esposa e que o filho que criava não era seu, Helmuth, desmembrador na fazenda de *De gados e homens*, não se embebedou, não tirou satisfações, não fez ameaças ou mesmo tentou matar para lavar a honra: “aproveitou a ausência da mulher, que havia ido visitar os pais em outra cidade, e passou toda a madrugada esmurrando as paredes da casa com uma marreta” (p. 24).

A casa em que morava com Jaqueline estava reformada e com mobília nova. O dinheiro de Helmuth era para as despesas cotidianas, porque a esposa, ao se deparar com “a casa dos seus sonhos, que, apesar de simples, era justamente do tamanho que o seu coração almejava, pediu demissão do trabalho, para se dedicar ao próprio lar”. Para se vingar, sem saber lidar com a raiva, Helmuth derrubou todas as paredes da casa, arrebentou com todas as pias, desmontou a televisão, a geladeira e todos os outros eletrodomésticos. As camas, as roupas e o jogo de sofá ele incendiou no quintal. Só depois “ajuntou seus poucos pertences e foi embora quando amanheceu” (p. 25).

A questão da traição permanece como fantasma na relação entre Shirlei Márcia e seu marido. Cleiton, um desconhecido para Edgar Wilson e Gerson, resolve forjar o próprio sequestro e contrata os dois como ajudantes: “Sei que parece estranho alguém simular o próprio sequestro, mas é que preciso testar a fidelidade da minha noiva” (p. 59). Antes de pedir a mão de Shirlei Márcia em casamento, Cleiton precisa se certificar de que ela o ama: “Ela tem cinco mil reais numa conta. É todo o seu dinheiro... se ela pagar meu resgate com esse dinheiro que juntou durante anos, aí sim vou saber que ela merece meu amor” (p. 60).

Edgar Wilson e Gerson aceitam participar dessa encenação pela prova de amor. Duzentos reais pra cada um numa coisa que não deveria levar mais de duas horas. Cleiton entrega um pedaço de papel com o nome e telefone de sua noiva, o

valor exato do resgate a ser pedido e um texto curto que deverá ser lido. O homem é amarrado nos pulsos e tornozelos e pede um soco aos dois: “Com um pouco de sangue no rosto e uns hematomas será ainda mais convincente” (p. 62). Acomodam o sequestrado no porta-malas, entretanto, após um breve instante de silêncio, uma carreta desperta e encontra a traseira do carro, fugindo e deixando o estrago para trás. Cleiton morre sem sua prova de amor. É mais um corpo jogado aos porcos.

Essa posse violenta e destrutiva nem sempre é maldade, mas é sempre incapacidade e deficiência. A morte de Cleiton é a evidência de um homem aniquilado por aquilo que não sabe lidar, por aquilo que o desconcerta. O esfacelamento no porta-malas de um carro é apenas a forma irônica de Ana Paula Maia tratar a essa angústia intolerável, um ciúme asfixiante, claustrofóbico.

A história vira assunto entre os homens no bar, depois. “Eu nunca pediria uma coisa dessas pra Rosinete, minha mulher... hã... a filhadaputa ia me deixar apodrecer, (...) fugir com o primeiro que aparecesse, vender meu ferro-velho e dar meus filhos pra um asilo” (p. 66). Gerson também se lembra de como o sumiço do marido transformou sua tia em uma mulher vulgar e inadequada: “O desgraçado deixou uma dívida pra minha tia pagar... por isso ela virou puta. Tinha que pagar a dívida e dar de comer pra cinco meninos. Chupou tanto pau que quando morreu não tinha nenhum dente na boca” (p. 76). Dez anos depois, encontraram o homem que saiu pra trabalhar e nunca mais voltou: “descobriram que estava morando no Pará, feliz da vida”, sem ser julgado (p. 77).

Por ter vergonha da família, que considera feia e ignorante, Marineia também escolheu viver longe de todos, desprezá-los e trocá-los por pessoas com mais dinheiro, todavia, diferente do que aconteceu ao tio de Gerson, as críticas e reprovações a acompanharam. Muda de bairro, mora num lugar bacana, está vestida com um robe de veludo na única cena em que aparece em *Entre rinhas*. Totalmente exposta, Marinéia segura seu cachorro e não consegue se mexer. Respira fundo, bastante nervosa, em pé no meio da sala, quando entende que Gerson está falando sério sobre seu rim. Um soluço desesperador em sua garganta não lhe permite suspender o olhar. Toda a violência posterior acontece com sua boca tapada por uma fita adesiva. É mais uma cena em que transparece a cruzeza, a insensibilidade, a sensação de coisificação da vítima.

Mesmo fora da dinâmica doméstica por ter se tornado uma prostituta (personificação da sexualidade não procriativa, rejeitada como identidade feminina

possível), a violência que Marineia sofre, tendo sua casa assaltada, seu corpo retalhado e seu rim retirado pelo irmão, Gerson, reafirma essa noção de que mulheres servem apenas para cumprir as expectativas dos homens, o confinamento delas em uma posição social de subordinação.

A invasão ao lar de Marineia é uma espécie de atualização das invasões às propriedades comuns das mulheres chamadas de bruxas: mulheres que resistiam à própria pauperização e exclusão social de forma independente e subversiva; mulheres de “má reputação”, com comportamento “libertino” e “promíscuo”, condutas que contradiziam o modelo de feminilidade instituído à época. Em ambas as situações, os corpos assinalam um perigo à estrutura de poder local, representam a insubordinação social e o desvio da norma sexual que, no início do desenvolvimento do capitalismo agrário e ainda, colocam o comportamento sexual e a procriação sob o domínio do Estado (FEDERICI, 2017).

A concepção de que os livros podem legitimar a violência contra a mulher não se aplica aqui, pois a visualidade da ficção mostra como esta realidade é inaceitável ética e politicamente, funcionando como uma forma de denúncia. As mortes de Rosemary e Marineia são dramatizadas com exagero e choque, criando uma realidade perceptiva que não só reforça a mensagem de que estamos em frente a um feminicídio como também ressoa sensivelmente o indizível — o véu do inominável presente no cotidiano.

Pesa sobre essas personagens mulheres, ainda, o fato de viverem numa paisagem que vive a entrega da natureza para o capital, a recolonização destinada à exploração da riqueza natural e do trabalho humano. Esse controle capitalista não pode ser alcançado sem atacar as mulheres, que são diretamente responsáveis pela reprodução de suas comunidades. Esta é uma violência expressiva e pedagógica, que aterroriza pela crueldade e transmite uma mensagem — para as mulheres e por meio das mulheres. O patriarcado capitalista, misógino, oferece a morte como o preço que todas as mulheres devem pagar caso saiam do “seu lugar”. Os homens brutos de Ana Paula Maia entendem isso e, para manter a atitude dominadora, estão sempre prontos a responder com raiva e predação quando elas se desviam do caminho da castidade ou da fidelidade.

É essa inter-relação entre os homens, o Estado e os empreendimentos capitalistas que garante a sustentação da violência contra mulheres, doméstica ou pública. Ela acontece sem planejamento ou cálculo, mas sob a garantia da

impunidade. Da mesma maneira que as fábricas, carvoarias e abatedouros tornam as paisagens esteréis sem que nada aconteça, Edgar Wilson, Gerson e todos os outros homens brutos têm a certeza de viver num lugar sob o jugo da injustiça, onde a polícia tem dificuldade em acessar e onde os criminosos nunca são levados à justiça. O retrato dessa tolerância institucional nos livros mostra como essa cultura da impunidade cria o cenário perfeito para a violência infligida contra as mulheres.

A política capitalista também se intromete nas relações entre homens e mulheres quando, dentro das narrativas, o sexo é enxergado como transacional, ou seja, pode, como se fosse um direito básico do sujeito, ser adquirido por meio do dinheiro. É aquele cenário no qual um homem acha que pagar a conta do jantar deveria garantir a ele uma noite de sexo. Aqui, isso se refere ao momento em que Edgar Wilson presenteia Rosemery com uma geladeira para que ela aceite seu pedido de casamento, como se qualquer tipo de despesa material ou financeira com uma mulher devesse ter como recompensa uma interação sexual. Edgar Wilson nunca foi a uma rinha de canários e tudo que sabe é que os pássaros são estimulados a disputarem uma fêmea, porém o vencedor não fica com ela. É preparado para a luta seguinte. “Terrível para os canários”, pensa Edgar: “Sua vida sexual anda tão boa quanto a dos canários de rinha; muito trabalho e pouca recompensa” (p. 79).

Obviamente, essa discussão não gira em torno da possibilidade do homem conseguir ou não seguir com a relação sexual ou amorosa, mas tem a ver com a dinâmica de poder no qual o relacionamento entre homens e mulheres ocorre. Ainda que exista uma profissional disposta a receber por sexo, muitos homens não querem abertamente pagar por sexo, querem fazer parecer que a mulher se atraiu por eles independente do dinheiro, por causa do estigma associado à “puta” (mulheres, em geral, vindas das classes mais baixas) (BOLA, 2020). Mulheres servem para serem assediadas — “Gerson alisa os cabelos, olha para a garçonete que passa ao seu lado, rebolando dentro de uma calça jeans surrada. Uma bunda rechonchuda, com muitas dobras e curvas adjacentes. Para Gerson, um bundão fenomenal” (p. 57) —, não importa a idade — “Ao atravessar a porta do restaurante, a lufada quente e seca amolece o sorvete de ambos. São potes de meio quilo sabor napolitano. Apoiam-se num parapeito e apreciam a sobremesa. ‘Trocaria até três bocetas de 15 anos por isso’, diz Gerson” (p. 64).

Pedir a permissão das mulheres — seja dentro de uma relação sexual, seja para um problema com órgãos — se torna um detalhe irrelevante quando os homens todos ao redor entendem que os corpos femininos são acessíveis a eles, funcionam *para* as necessidades dos homens. Tudo em torno do sexo no patriarcado, afinal, gira em torno do nome que os homens dão para o prazer: “No patriarcado, o imperativo é foder — no estupro e no sexo “normal”, com estranhas e namoradas e esposas e mulheres divorciadas e crianças. O que importa no sexo patriarcal é a necessidade do homem” (JENSEN, 1997, p. 91, tradução nossa).

Associando a masculinidade com o sexo, muitos homens enxergam que status e sucesso econômico são sinônimos de conquista sexual — um prazer ainda maior para homens da classe trabalhadora, que não recebem todas as vantagens da masculinidade patriarcal em cenários onde os homens ricos ainda controlam a maior parte da paisagem. Se todos os homens compreendem o sexo como o local onde podem experimentar suas capacidades de poder e de conquista, o sexo será mais valorizado por grupos de homens que sentem que seus caminhos para a realização são limitados. Nestes casos, o prazer sexual raramente é o objetivo de um encontro com uma prostituta, mas sim a afirmação dos personagens enquanto homens (HOOKS, 2022).

A relação sexual entre os homens e as mulheres nas histórias só pode se dar, então, por uma sexualidade também dócil: domesticada e parte das relações românticas dos personagens, como no caso de Jaqueline; ou docilizada, instrumental para a pacificação da força de trabalho, como as prostitutas cafetinadas por Dona Elza. O sexo só pode existir nessa paisagem enquanto força a serviço da procriação (que irá gerar mais mão de obra) ou a serviço da regeneração do trabalhador, uma momento de prazer compensatório pela sua existência cotidiana.

Nesse contexto, o mesmo homem que se enxerga violentado quando equiparado ao animal, violenta a mulher. As fantasias de dominação do homem bruto, na impossibilidade de se fazerem possíveis dentro do trabalho humanizado e ético, se transformam na violência contra as personagens femininas. Numa tentativa do homem se tornar humano, o menos que humano corpo feminino é, simbolicamente, abatido e consumido.

A narrativa de Ana Paula Maia não propõe justificativas para a misoginia que não o exposto por ela na apresentação: o fato naturalista de que esses homens brutos estão intimamente ligados a seus cenários e suas realidades. Da mesma

maneira, na realidade social, as ações violentas de um homem costumam ser explicadas como uma resposta a suas realidades, à opressão econômica. Isto não se verifica cientificamente, pois, se esse fosse o caso, mulheres em vulnerabilidade social estariam sendo igualmente violentas, umas com as outras ou com os homens, e homens poderosos com bons empregos, dinheiro e moradia não agiriam com violência contra mulheres. Quaisquer que sejam as raízes da raiva masculina, é a socialização machista que torna aceitável expressá-la violentamente. Não é dever da ficção explicar o mundo, mas constatar e comparar tais fatos lembra como o homem violento não tem senso de agência fundamentado.

CONCLUSÕES

A caminho de casa, por uma estradinha deserta entre árvores e arbustos secos, Gerson e Edgar Wilson estão calados. Voltam não do trabalho, mas da última rinha com Chacal, depois do cão ser retirado da arena quase aos pedaços por seu dono. Eles não viram, mas o cachorro foi enterrado sob uma cruz de madeira, cravada com seu nome e data de nascimento, ao lado de outras cinco cruzes, de outros cinco cães. Um ritual que simula um animal doméstico, não fosse pelo terreno, em que ainda havia espaço para muitas outras cruzes e muitos outros sacrifícios.

As histórias de Ana Paula Mais carregam em si muitas dessas ambiguidades. Os cães de rinha, que brigam até o último fôlego, são tanto condenados quanto extremamente fiéis. O gado cenifica a exploração máxima, mas também tem um afeto positivo causado pelo reconhecimento de seus modos de se organizar e viver em grupo. Nada exime os animais domésticos de também sofrerem violência nesse contexto capitalista-industrial. Os ratos e outros animais do lixo têm realmente hábitos noturnos ou foram tornados invisíveis pelo processo de sanitização na população animal? Os porcos que são sinônimo de sujeira e imundície, também são enxergados como desesperados para chegar a algum lugar, incomodados e temperamentais.

Assim como Edgar Wilson e Gerson são trabalhadores que lidam com problemas que nem sempre são deles, os porcos servem para resolver problemas, o que os assemelharia aos humanos, em especial aqueles também abomináveis. Quando Edgar Wilson está prestes a atordoar um boi em seu trabalho, ele olha diretamente para os olhos do animal. Em vez de enxergar algo no fundo do olho do boi, de certa forma, é ele que passa a refletir a insondável escuridão que sempre há nos olhos dos ruminantes. Um abismo chama outro abismo. À beira do despenhadeiro, os homens do matadouro também espiam lá embaixo, mas não enxergam nada. As vidas de todos não são vistas como qualificadas.

Essa zoomorfização resgata a crueldade histórica e as diferenças insuperáveis da sociedade, cuja opulência da minoria é homologada pelos signos da escravidão. O sentimento de vazio acerca da existência, a luta pela sobrevivência e

a situação de miserabilidade é exacerbado pela figura dos olhos vazios do animal. As histórias da autora jogam o tempo inteiro com essa ideia de modernidade que reduz o ser humano a um animal que trabalha, pela consolidação do poder que se dá pela administração dos corpos e pela gestão calculista da vida realizada pelo Estado, onde muitas vidas retornam à condição de vida puramente biológica, partes da manipulação pelos dispositivos ordenadores do poder.

Estes homens brutos têm vidas sem muita fruição ou plenitude: seus espaços de lazer são sempre ambientes que envolvem o consumo excessivo de álcool, a agressividade e certo comportamento violento, como se estivessem constantemente procurando algum tipo de anestesia para si. O bar e as rinhas são maneiras de reestabelecerem conexões, mas dentro das bordas da masculinidade patriarcal aceita, sob a perspectiva de que não serão expulsos da sociedade por se envolverem em uma interação física — seja uma palavra de conforto tímida, seja uma briga nas arquibancadas. A violência ordena até mesmo os momentos de lazer desses personagens e é só diante da bebida, da carne e do sangue que ganham a coragem necessária para externalizar algum tipo de afeto positivo.

Na maior parte do tempo, seguem silenciosos, apáticos. Mesmo ao fim das histórias, eles não se mostram mais conscientes de si e do mundo. Não há evolução, jornada do herói ou qualquer noção de desenvolvimento progressivo nessas personalidades. Edgar Wilson, Erasmo Wagner, Gerson, Alandelon começam e terminam nos mesmos pontos, pois não se envolvem verdadeiramente, não se aprofundam nas relações com o que os cerca. Estão condenados a mastigar de novo e de novo as emoções que voltam do estômago à boca. São ruminantes e fazem isto em silêncio.

Mesmo as situações-limite que vivem não provocam gritos. Edgar Wilson é minimalista em todas as suas posições: derrubando alguém na rinha, eliminando o amante da noiva, entregando um estranho aos porcos. Sabe como demonstrar-se viril sem precisar dizer nada, pois nasceu imerso em uma cultura que tolera a violência como um meio de controle social, que identifica a masculinidade com a vontade de agir violentamente. Sua agressividade é racionalizada, mas representada como biológica e instintiva — bestial. Como todos os homens brutos, ele sabe qual é seu lugar e espera que as mulheres saibam também.

Caso elas não saibam, as punições são diversas: a fama de puta pela cidade, uma porção de órgãos retirados da maneira mais insalubre, o corpo esfaqueado e

retalhado em definitivo. Ouvir, dialogar, pedir permissão se torna um detalhe irrelevante quando os homens todos ao redor entendem que os corpos femininos servem para servir às necessidades dos homens. Essa inter-relação entre os homens, o Estado e o capitalismo, que garante a sustentação da violência contra mulheres, doméstica ou pública, é a garantia da impunidade que Ana Paula Maia representa nessas paisagens estéreis. Os personagens têm a certeza de viver num lugar injusto, inacessível à polícia e onde não existe julgamentos.

O cenário perfeito para a violência infligida contra as mulheres é também o retrato dessa tolerância institucional a todas as outras formas de violência. O extrativismo e a indústria de grandes proporções significam o sustento dos personagens, mas também aparecem relacionados ao desenvolvimento da miséria da região. São trabalhos que não dignificam, expõem éticas questionáveis da sociedade e destroem a natureza ao redor. Da mesma forma que mutilam os homens, essas empresas ocupam um lugar de devastação no meio ambiente e no espaço social. Esta ausência de Estado diante dos problemas das regiões marginalizadas é sentida ao longo de todas as histórias, sendo as regiões apresentadas pela autora, as mais distantes do centro, afetadas pela falta de saneamento básico, de infra-estrutura, de moradia, de qualquer aparato de saúde pública.

A saga dos homens brutos cenifica essa visibilidade de corpos vivos e corpos mortos que estão sob o jugo da exploração e do valor econômico, a relação entre corpo e capital, a capitalização da morte. Humano e não humano estão expropriados e alienados, vítimas de um mesmo sistema — a ligação entre política e mercado. Ana Paula Maia expõe o futuro como trágico: os animais já se sabem mortos, os trabalhadores já se sabem estagnados; todos são parte da mesma linha de produção, onde o produtivismo abrange todo o social, de modo a que o tempo de trabalho e o tempo livre não se distingam.

É o absurdo desses homens trabalhando diariamente para se reconhecerem como dominadores enquanto seguem sendo explicitamente dominados que é exarcebado pelo excesso de mutilações e transformações em seus corpos, frutos do esforço desmedido, das dinâmicas de trabalho ou das paisagens onde vivem. Seus corpos, docilizados, são resultado da violenta, mortal e cruel divisão do trabalho e da estratificação social urbana. O ordenamento da morte que garante a engorda dos porcos, o confinamento do gado, o treinamento aos cães, é o mesmo que transforma

a corporalidade desses homens para gerarem mais força de trabalho. Homens e animais são os mesmos atores sociais descartáveis.

Quando a morte humana é espelhada na morte animal e é encenada com tamanho excesso de violência, como faz Ana Paula Maia, o horror implantado provoca essa contestação sobre a ordem econômica ou social por trás desse ordenamento. Se a violência é tema, o abjeto aparece como forma. Esse tratamento explícito e pormenorizado ao sangue, fluídos e excreções gera choque, por representar aquilo que é inominável, tabu, e, simultaneamente, provoca distanciamento e frieza, pelo excesso de descrições quase científicas, acentuando o processo de animalização e bestialização do homem ao assumir a vida como soma das atividades do corpo, como sexo e nutrição, sem outras esferas significativas. A crueldade visual da autora, seu vocabulário de evisceração, corte, sangue recoloca o leitor no mundo, mesmo que ela negue.

Em entrevistas, Ana Paula Maia contraria a função política de suas histórias. A autora entende que “a literatura sempre reflete muito da sociedade atual”, ela não acredita que escreve a partir disso: “Eu não escrevo, não acho que na minha literatura ‘eu estou escrevendo sobre o tempo presente, esse tempo que a gente vive’” (VICELLI, 2019, p. 02). Também não acha que esteja defendendo, apresentando ou representando qualquer causa que seja: “eu levanto a bandeira de escrever boas histórias” (idem, p. 08); “Não tem nenhum ato político (...). Foi algo que aconteceu. (...) Não tenho obrigação de absolutamente nada. Escrevo absolutamente aquilo que quero e gosto” (BARROS, 2019, n.p.).

Mesmo que rechace que suas histórias são parte apenas do mundo da ficção, Ana Paula Maia demonstra que as histórias dos outros têm, sim, algum nível de intervenção no real. Quando questionada sobre sua relação com pautas feministas ou relativas à população LGBTQIAP+, já questionou como novelas, comerciais, histórias podem emitir opiniões e provocar mudanças de comportamento: “As novelas, por exemplo, colocam, cada vez mais, figuras gays. (...) deve incomodar até mesmo alguns gays, que devem falar: ‘Nossa, eu não aguento mais ver tanto gay’. É gay casando, é gay adotando filho, é gay alugando barriga, é muito assim. Está demais” (GRÜNNAGEL, 2015, n.p.); “É estimulado hoje pela mídia inteira, pelo cinema, pela propaganda da Triton. Está sendo estimulado por todos os lados. Por isso, as meninas e meninos de doze anos já são gays de forma assumida, em vez de estarem brincando de boneca (...) Eu não entendo esta sociedade” (ibid).

“A imagem masculina, para mim, desde que eu era muito pequena, sempre me passou uma sensação — isso é uma coisa pela qual que as feministas devem querer me matar — mas, desde criança, me dá uma sensação de proteção, de confiança, de segurança”, comenta na mesma entrevista. Para ela, “isso acaba se refletindo no livro”. Para este trabalho, sua literatura vai no oposto disso, refletindo feminicídios da experiência real, mortes não noticiadas ou investigadas, sem atenuação ou reconciliação. As posições públicas da autora — que se declara (ou já se declarou) antifeminista, que acredita que os “papéis biológicos” de homens e mulheres estão “se perdendo” e que, inclusive, confunde o que é gênero e sexualidade (“O que eu pude perceber sobre os homens é o que, no mundo, há homens, mulheres e homossexuais”) (ibid) — vai na contramão do texto que escreve, relevante e crítico para com questões de um país desigual, cada vez mais degradado. Esta é mais uma ambiguidade, afinal.

Ana Paula Maia não se coloca a obrigação de cumprir “agendas” políticas e não concorda que seu tom seja de denúncia ou alarme, mas seus cenários não deixam de pontuar demandas sociais, mostrando situações que a sociedade insiste em ignorar, profissões que escolhemos invisibilizar, pautando diálogos que não queremos ter. Estamos diante de uma saga de histórias que fala do que existe de repulsivo na existência humana e narra o mundo extratextual que criou essa sordidez de forma explícita. A violência social desses homens brutos remete à desumanização da vida urbana contemporânea e é impossível passar ileso por isso depois da leitura.

Se em alguns momentos é possível entender uma carga de desvalorização total da vida, *bios* ou *zoé*, não somente pelos criminosos, mas também pelo descaso e omissão das autoridades e por uma estrutura que a incentiva e/ou não a coíbe, em outros entendemos que dificilmente o mal é algo absoluto e grandioso. Pelo contrário, pode ser algo cotidiano, comum, inclusive sendo apagado por um momento de ternura e outro. Um homem que pede uma mulher em casamento e fica feliz, mesmo que por apenas dias; um amigo que o parabeniza com um abraço, mesmo que instigado pela bebida; outros que se reúnem para compartilhar um sentimento de pertencimento, mesmo que seja a um jeito torto, torpe, tóxico de masculinidade.

Gerson para diante de uma árvore, coloca o copo de cerveja no chão e mija com muita dor. Ele arfa enquanto fecha a braguilha. Edgar o espera, paciente.

Minutos depois, Gerson caminha trôpego, suando mais que o normal, respirando fundo, avançando para a frente em sinal de vômito e rindo estranhamente. Embaralha as pernas, cai no chão em convulsão. E não diz mais nada.

Edgar não sabe o que fazer, mas a afetividade silenciosa desse homem, a emoção reprimida que o tornou obediente, acaba entornando nesse momento. Na última cena de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, Edgar Wilson decide ficar abraçado ao corpo de Gerson até o dia amanhecer. Quando amanhece, o sol não sai. Faz um dia nublado com rápidas pancadas de chuva.

Edgar não vai trabalhar. É seu dia de folga.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. **Homo Sacer**. O Poder Soberano e Vida Nua I. Tradução de Henrique Burigo. 2ª edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **O reino e a glória**: Uma genealogia teológica da economia e do governo. Tradução de Silvino J. Assmann. São Paulo: Editora Boitempo, 2011.

_____. **O aberto**: O homem e o animal. Tradução de Pedro Barbosa Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

ARENDT, H. **A Condição Humana**. Tradução de Roberto Raposo. 13ª edição. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2016.

AZEVEDO, A. **O Cortiço**. Coleção L&PM Pocket. 1ª edição. Porto Alegre: L&PM, 1998.

BAPTISTA, M. R. Notas sobre o conceito de Vida em Giorgio Agamben. IN: **Revista Profanações**. Mafra: ano 1, v. 1, p. 53-74, janeiro-junho, 2014.

BARBERENA, R. A. A hipercontemporaneidade ensanguentada em Ana Paula Maia. IN: **Letras de Hoje**. Porto Alegre: v. 51, n. 4, p. 458-465, outubro-dezembro, 2016.

BARROS, L. 'Não tenho obrigação de absolutamente nada', diz Ana Paula Maia sobre escrever personagens femininas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 de novembro de 2019.

BATISTA, E. Que país é este?: O Cortiço revisitado. IN: **Revista Alêre**. Tangará da Serra: v. 3, n. 1, 2010.

BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo**. Volume 2: A experiência vivida. 2ª edição. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BERGER, J. **Modos de ver**. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BIANCHI, G. **A vida política da paisagem**. Coleção Pequena Biblioteca De Ensaio. Copenhague/Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.

BOLA, J. J. **Seja homem**: a masculinidade desmascarada. Tradução de Rafael Spuldar. 2ª edição. Porto Alegre: Dublinense, 2020.

BOSI, A. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo, Rubem Fonseca e João Antônio. In: **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. 52ª edição. São Paulo: Cultrix, 2017.

BOSI, A. P. Dos Açougues aos Frigoríficos: Uma História Social do Trabalho na Produção de Carne, 1750 a 1950. IN: **Revista de História Regional**. Porto Alegre: v. 19, n. 1, p. 83-103, agosto, 2014.

BUTLER, J. **Corpos que importam**. Os limites discursivos do “sexo”. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: N-1 Edições e Crocodilo Edições, 2019.

_____. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMINHA, A. **O Bom Crioulo**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.

CAMPOS, H. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. IN: **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1997.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade. 4ª edição. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2003.

CANDIDO, A. De cortiço a cortiço. IN: **Novos Estudos**. São Paulo: n. 30, p. 111-129, julho, 1991.

CARVALHO, L. B. M. **Zonas desconhecidas da realidade**: Permanências do naturalismo na literatura brasileira contemporânea. Tese (Ciência da Literatura/Literatura Comparada). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2018.

CARVALHO, L. F. M. A carícia como diferimento da crueldade. IN: DIAS, A. M.; GLENADEL, P. (org.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

CASTANHEIRA, C. Marcas da violência e jogos do poder no romance urbano de Patrícia Melo. IN: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília: n. 36, p. 241-250, julho-dezembro, 2010.

COMELLAS, P. Rubem Fonseca e o policial noir. IN: **Abriu — estudos de textualidade do Brasil, Galícia e Portugal**. Barcelona: n. 3, p. 51-69, 2014.

CORONEL, L. P. A representação da violência na ficção de Rubem Fonseca dos anos 70: o Brutalismo em questão. IN: **Revista Literatura em Debate**. Frederico Westphalen — RS: v. 7 n. 12, p. 183-192, julho, 2013.

DALCASTAGNÈ, R. **Literatura brasileira contemporânea, um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora Horizonte e Editora da Uerj, 2012.

DALL'AGNOL, C. A Pulp Fiction no Rio Grande Do Sul: A posição de Samir Machado De Machado no campo literário. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: n. 156, p. 105-120, julho, 2019.

DERRIDA, J. **O animal que logo sou**. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2011.

DESCOLA, P. **Outras naturezas, outras culturas**. Tradução de Cecília Ciscato. Coleção Fábula. São Paulo: Editora 34, 2016.

DIAS, A. M. Representações contemporâneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente. IN: DIAS, A. M.; GLENADEL, P. (org.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

DUARTE, R. A violência em imagens fílmicas. **Revista Educação e Realidade**. São Paulo: v. 22, n. 2, p. 133-145, 1997.

FARAGE, N. No collar, no master: workers and animals in the modernization of Rio de Janeiro. **OAC Working Papers Series**, v. 18, p. 110-127, 2013.

FAUSTO, J. **A cosmopolítica dos animais**. São Paulo: N-1 edições & Hedra, 2020.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

_____. **Mulheres e caça às bruxas**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019a.

_____. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2019b.

FIGUEIREDO, V. L. F. Sedução e crueldade. IN: DIAS, A. M.; GLENADEL, P. (org.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

FOUCAULT, M. **História da Loucura na Idade Clássica**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. Coleção Estudos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

_____. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 11ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FRANCO, G. N. Narrativas seriadas: da inconsistência à complexidade. IN: CHARBEL, F. et al. (org.). **Reinvenções da Narrativa: Ensaios de História e Crítica Literária**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, p. 195-208, 2019.

FRIEDAN, B. **Mística Feminina**. Tradução de Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1971.

FRIEDRICH, H. **O Habitante das falhas subterrâneas, de Ana Paula Maia, em diálogo com O apanhador no campo de centeio, de J. D. Salinger**. Dissertação (Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro Universitário Ritter dos Reis. Porto Alegre: 2010.

GIACOMINI, S. A. **Processos de produção de masculinidades e feminilidades juvenis: articulações com violências de gênero**. Dissertação (Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2011.

GIORGI, G. **Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

GIRARD, R. **O Bode Expiatório**. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.

GOETTNER-ABENDROTH, H. **Matriarchal Societies: Studies on Indigenous Cultures Across the Globe**. Oxford: Peter Lang, 2012.

GOMES, R. C. Narrativa e paroxismo: Será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade?. IN: DIAS, A. M.; GLENADEL, P. (org.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

GONÇALVES, H. M. R. A crueldade em Sérgio Sant'anna. IN: DIAS, A. M.; GLENADEL, P. (org.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

GRÜNNAGEL, C. "Ir aonde ninguém quer ir": entrevista com Ana Paula Maia. Entrevistas. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília: v. 45, jan-jun, 2015.

HARAWAY, D. **O manifesto das espécies companheiras**: cachorros, pessoas e alteridade significativa. Tradução de Pê Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARTOG, F. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Tradução de Andréa Souza de Menezes. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

HOLLANDA, H. B. Políticas da teoria. IN: **Pós-modernismo e política**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1991.

HOOKS, B. **A gente é da hora**: homens negros e masculinidade. Tradução de Vinícius da Silva. São Paulo: Editora Elefante, 2022.

JAKOBSON, R. Do realismo artístico. IN: **Teoria da literatura**. Formalistas russos. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

JENSEN, R. **Patriarchal Sex**. International Journal of Sociology and Social Policy, vol. 17, nº 1-2, p. 91-115, January, 1997.

JONES, O. **Chavs**: The Demonization of the Working Class. Londres: Verso Books, 2012.

LE GOFF, J. Documento/Monumento. In: **Enciclopédia Einaudi**. V. 1 Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 1997.

LUDMER, J. **Aqui América Latina**: uma especulação. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MAGALHÃES, G. Entrevista com Ana Paula Maia. “A literatura é um encontro muito particular”. Jornal Cándido, Curitiba, 2012. Disponível em: <<https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Entrevista-Ana-Paula-Maia>>. Acesso em: 26 de julho de 2021.

MAIA, A. P. **Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos**. São Paulo: Record, 2009.

_____. **Carvão animal**. São Paulo: Record, 2011.

_____. **De gados e homens**. São Paulo: Record, 2013.

_____. **Assim na terra como embaixo da terra**. São Paulo: Record, 2017.

_____. **Enterre seus mortos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MARTIN, B. **Homens difíceis**: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias. Tradução de Maria Silvia Mourão Neto. São Paulo: Editora Aleph, 2014.

MBEMBE, A. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. Tradução de Renata Santini. 2ª edição. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MEIRELES, D. C. L. Rinhas de humanos: violência e negação de cidadania em Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos de Ana Paula Maia. IN: **Krypton**. n. 5/6, p. 208-216, 2015.

MENEGUELLO, C. **Poeira das estrelas**: O cinema Hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

MONTAIGNE, M. E. Sobre a crueldade. IN: **Os ensaios**: uma seleção. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Editora Penguin e Companhia das Letras, edição digital não paginada, 2010.

MOREIRA, J. F. R. Aluísio Azevedo e o Determinismo Social na construção do espaço urbano: reflexões à luz da geografia humanista e cultural. IN: **Revista Geografar**. Curitiba: v. 11 nº 2, p. 108-128, julho-dezembro, 2016.

NASCIMENTO, E. Rastros Do Animal Humano — A Ficção De Clarice Lispector. IN: MACIEL, M. E. (org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

NODARI, A. A Literatura Como Antropologia Especulativa. IN: **Revista da Anpoll**. Florianópolis: nº 38, p. 75-85, janeiro-junho, 2015.

OLIVEIRA NETO, G. Teratologia de um narrador: O corpo mutilado de Paulo Honório em São Bernardo. IN: DIAS, A. M.; GLENADEL, P. (org.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

PEREIRA, M. F. O Caso Morel, de Rubem Fonseca, e Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios, de Marçal Aquino: uma leitura comparativa sobre o limite do brutalismo. IN: **Revista Garrafa**. Rio de Janeiro: v. 8, n. 22, não paginado, janeiro-abril, 2010.

PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações na literatura do século XXI**. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

PLATÃO. **A República**: ou Sobre a Justiça, Diálogo Político. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014.

PRECIADO, B. **Manifesto contrassexual**: Práticas subversivas da identidade sexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 edições, 2014.

PRECIADO, P. B. **Pornotopia**: PLAYBOY e a invenção da sexualidade multimídia. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 edições, 2020.

RAMOS, G. **Angústia**. Edição comemorativa de 75 anos. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RIBEIRO, N. L. Cinzas, sujeiras e porcos: os trabalhadores subalternos de Ana Paula Maia. IN: **Letrônica**. Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. Porto Alegre: v. 14, n. 3, p. 1-15, julho-setembro, 2021.

RESENDE, B. **Poéticas do contemporâneo**. Coleção S/Z. São Paulo: e-galáxia, 2017.

SAER, J. J. O conceito de ficção. Tradução de Joca Wolff. IN: **Sopro - Panfleto político-cultural**. Desterro: v. 15, p. 01-04, agosto, 2009.

SANTOS, A. V. **Figurações do Outro**: a Outridade em O Trabalho Sujo Dos Outros, de Ana Paula Maia e Ladrilleros, de Selva Almada. Dissertação (Literatura, História e Cultura). Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Universidade Federal Fluminense. Niterói: 2020.

SANTOS, J. F. Literatura, crueldade e produtivismo. IN: DIAS, A. M.; GLENADEL, P. (org.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

SCHOLLAMMER, K. E. **Cena do crime**: Violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SILVA, P. R. M. Naturalismo Brasileiro: as tensões e contradições em relação ao projeto da objetividade. IN: **Travessias Interativas**. São Cristóvão: v. 15, n. 1, p. 276-293, janeiro-junho, 2018.

SODRÉ, N. W. **O naturalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SOLER, E. L. Representações da violência em A guerra dos bastardos, de Ana Paula Maia. IN: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: n. 50, p. 138-156, janeiro-abril, 2017.

SONTAG, S. **Ao mesmo tempo**: ensaios e discursos. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SÜSSEKIND, F. Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. São Paulo: **Literatura E Sociedade**, v. 10 n. 8, p. 60-81, 2005.

_____. **Tal Brasil, Qual romance?** Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Editora Achiamé, 1984.

TRILLO, E. V. L. **Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990 - 2000**. Tese (Ciencias De La Información). Facultad De Ciencias De La Información, Universidad Complutense De Madrid. Madrid: 2003.

VALE, N. A. G. **Angústia, de Graciliano Ramos**: “Um realismo de corte naturalista”? Dissertação (Literatura e Práticas Sociais). Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade de Brasília. Rio de Janeiro: 2018.

VICELLI, K. K. Sangue e hambúrgueres — O Novo Realismo e o Romance Policial na obra *De gados e homens*, de Ana Paula Maia. IN: **Revista e-scrita**: Revista do Curso de Letras da UNIABEU. Nilópolis: v. 6, n.1, p. 1-13, janeiro-abril, 2015.

_____. Melhor que ser escritora brasileira, é ser latino-americana. Entrevista com Ana Paula Maia concedida para elaboração da tese “Violência e bastardos na obra de Ana Paula Maia”. IN: **REVELL - REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS**. Campo Grande: v. 3, n.20, p. 22-29, 2019.

VILLAÇA, N. Estética da crueldade e do luxo na comunicação contemporânea. IN: DIAS, A. M.; GLENADEL, P. (org.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

VILLANOVA, K. S; ROCHA, D. B. Biopolítica em Giorgio Agamben. IN: **Revista JurisFIB**. Bauru: vol. IX, ano IX, p. 479-491, dezembro, 2018.

WAIZBORT, R. F. **A fêmea seletiva**: Uma interpretação darwinista de *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. *Ometeca: science & humanities*, p. 1-11, 2008.

WOLFF, J. Tal Brasil, qual romance? Literatura não é documento. Sobre Ana Cristina César e Flora Süssekind. IN: **Revista Crítica Cultural**. Palhoça: v. 8, n. 2, p. 417-424, julho-dezembro, 2013.