

**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**LETRAS -ESPANHOL E PORTUGUÊS  
COMO LÍNGUAS ESTRANGEIRAS**

**A POÉTICA DA BRUTALIDADE DE ANA PAULA MAIA -  
A ODISSÉIA DE EDGAR WILSON ENTRE ABATEDOUROS E CORPOS  
ABATIDOS**

**DIEGO KIILL**

**Foz do Iguaçu  
2019**

**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**LETRAS –ESPANHOL E PORTUGUÊS  
COMO LÍNGUAS ESTRANGEIRAS**

**A POÉTICA DA BRUTALIDADE DE ANA PAULA MAIA -  
A ODISSÉIA DE EDGAR WILSON ENTRE ABATEDOUROS E CORPOS  
ABATIDOS**

**DIEGO KIILL**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Instituto  
Latino-Americano de Arte, Cultura e  
História da Universidade Federal da  
Integração Latino-Americana, como  
requisito parcial à obtenção do título de  
Licenciado em Letras - Espanhol e  
Português como Línguas Estrangeiras.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rediver  
Guizzo

Foz do Iguaçu  
2019

DIEGO KIILL

**A POÉTICA DA BRUTALIDADE DE ANA PAULA MAIA -  
A ODISSEIA DE EDGAR WILSON ENTRE ABATEDOUROS E CORPOS  
ABATIDOS**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Instituto  
Latino-Americano de Arte, Cultura e  
História da Universidade Federal da  
Integração Latino-Americana, como  
requisito parcial à obtenção do título de  
Licenciado em Letras - Espanhol e  
Português como Línguas Estrangeiras.

**BANCA EXAMINADORA**

---

ORIENTADOR: Prof. Dr. Antonio Rediver Guizzo  
UNILA

---

Prof. Dr. Emerson Pereti  
UNILA

---

Prof. Dr. Felipe dos Santos Matias  
UNILA

Foz do Iguaçu, 12 de julho de 2019.

## TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

Nome completo do autor(a): Diego Kiill

Curso: Letras: Português e Espanhol como Línguas Estrangeiras

Tipo de Documento	
<input checked="" type="checkbox"/> graduação	<input type="checkbox"/> artigo
<input type="checkbox"/> especialização	<input checked="" type="checkbox"/> trabalho de conclusão de curso
<input type="checkbox"/> mestrado	<input type="checkbox"/> monografia
<input type="checkbox"/> doutorado	<input type="checkbox"/> dissertação
	<input type="checkbox"/> tese
	<input type="checkbox"/> CD/DVD – obras audiovisuais
	<input type="checkbox"/> .....

Título do trabalho acadêmico: A poética da brutalidade de Ana Paula Maia - a odisseia de Edgar Wilson entre abatedouros e corpos abatidos

Nome do orientador(a): Antonio Rediver Guizzo

Data da Defesa: 12/07/2019

### Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a):

a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra, gratuitamente e de acordo com a licença pública *Creative Commons Licença 3.0 Unported*.

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

\_\_\_\_\_  
Assinatura do Responsável

*Dedico este trabalho à Maria Kill,  
minha amada morta*

## Agradecimentos

Em primeiro lugar, quero agradecer à vida e aos caminhos que me trouxeram à Foz do Iguaçu, mais de 600 km de minha Macondo paulista, Mirandópolis. Agradeço à Universidade Federal Latino Americana (UNILA) pela sua existência no compasso dos dias e no baile da rotina, por me transformar e me fazer crescer nos seus corredores e tardes de Jardim Universitário. Ao curso de LEPLÉ por me permitir entender esse mundo das palavras, que era distante de meu planos e sonhos e conhecer um *eu* até então inimaginável. Agradeço, num ato político-partidário, a Lula, Dilma e Fernando Haddad por terem criado este espaço tão latino-americano e particular ao mesmo tempo.

Agradeço aos professores e professoras que me ensinaram, deram-me esperança, permitiram-me vê-los como sujeitos errantes, porém bravos e homéricos com suas mãos de giz, *lattes* e gritos políticos. Por me apresentarem ao labor da palavra e a descoberta do léxico *literato*, meu eterno agradecimento a Antonio Guizzo, Cristiane Checchia, Emerson Pereti, Felipe Matias, Gastón Cosentino, Mariana Cortez, Mario René Torres, Marcelo Marinho. *Por desarrollar en mí el deseo del otro y de las culturas hispánicas, les agradezco muchísimo a Jorgelina Tallei, Diego Chozas y Gregório Obamos.* Por me ensinar os conteúdos linguísticos e me fazer ficar encantado com o bicho-de-sete-cabeças da linguagem, meus agradecimentos a Valdilena Rammé. Por me ensinarem a ação performática e didática do ser professor, um agradecimento a Laura Amato e a Ana Paula Araújo. Por me permitirem a explorar a dramaticidade que existia em mim, e entender que talento é falácia e privilégio econômico, agradeço André Macedo e Fernando Faria. Por me ensinar, indiretamente, que é possível ser multifacetado e nada é um fim, meu caro agradecimento à Fábio Ramalho. Por me orientar nos estágios e nas práticas docentes, um agradecimento à Franciele Martiny e Larissa Tirloni. À Helena Sartori que me ensinou as desventuras e sabores do ser professor em sala-de-aula e na labuta da vida, meu sincero obrigado. Por último, agradeço ao meu orientador Antonio Guizzo, não somente as constantes orientações para a realização deste trabalho, mas também pela confiança e incentivo depositados em minha pessoa durante quase três anos de trabalho na universidade em projeto de pesquisa.

Agradeço aos professores Felipe Matias e Emerson Pereti pela disposição a participarem da banca e às orientações.

Por fim, não se pode entrar em um trem sem se esbarrar e se sentir notado pelos outros passageiros do mesmo vagão. Pelos tropeços, oxímoros, alegrias e tristezas, desabafos, *hamburguesas* não realizadas, e outras arapucas compartilhadas, meus agradecimentos à Fernanda G.A. Fioravanti, Viviani Busko, Mariano Lanza Lopez. Por me permitir conjugar o verbo *hermanar* e ser a caloura mais parceira do curso, meu agradecimento à Viviana Amaro Aprigio. Sem vocês quatro essa odisseia letrada seria triste, ou pior, nada *mágica*, meu mais terno e caloroso abraço. *Os sinto y les quiero!* Agradeço à Stefani Klumb por me permitir adjetivar e ser a minha *deusa* e ainda por dividir essa jornada da contemporaneidade. Agradeço à Débora Negrão, Paula Mackarena Oyarzo, Lucilene Soares, a quem por variados motivos se foram, mas fizeram parte dessa jornada. À Patrícia Pereira, Camila Lavorenti, Natasha Fernandes, Fabiana Ferreira, Daniele Graeff, Giovana Christ, Scarlett Rodríguez pelas conversas e trocas integrativas do curso. À Laís Farias, Inés Varela, Raphael Khalil, Elisane Kaiser, Ana Carbunk, Ivanilda Mongelos, Rodrigo Ishihara, Alexandre Souza pela integração unileira. Pela amizade, abrigo, morada e acolhida nesses últimos períodos, e às memórias (agridoces) de apartamento meu muitíssimo obrigado a Gianluca Puls, Frederico Puls, Caio Assunção e Sara Skupien. Muito obrigado a todos vocês e um até breve, meus camaradas!

*Vocês que fazem parte dessa massa  
Que passa nos projetos do futuro  
É duro tanto ter que caminhar  
E dar muito mais do que receber  
E ter que demonstrar sua coragem  
À margem do que possa parecer  
E ver que toda essa engrenagem  
Já sente a ferrugem lhe comer  
Éeeeh! Oh! Oh!  
Vida de gado  
Povo marcado  
Éh!  
Povo feliz!*

**Admirável Gado Novo - Zé Ramalho**



KIILL, Diego. **A poética da brutalidade de Ana Paula Maia** - a odisseia de Edgar Wilson entre abatedouros e corpos abatidos. 2019. 71 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso de Letras - Espanhol e Português como Línguas Estrangeiras - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2019.

## RESUMO

Ana Paula Maia, escritora carioca contemporânea, iniciou sua carreira literária com o lançamento do livro *O habitante das falhas humanas* (2003); no entanto, Maia começa a ganhar prestígio no campo literário com a denominada Trilogia dos Brutos (*Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), *O trabalho sujo dos outros* (2009), *Carvão animal* (2011)). Com a trilogia, Maia esboça o que seria seu estilo: narrativas marcadas pela violência, ambientes escatológicos, sujos e marginalizados e personagens brutas. Tendo isso em vista, este trabalho objetiva: analisar a construção de Edgar Wilson, personagem recorrente nas obras da autora, e investigar a influência da espetacularização da violência presente na obra cinematográfica de Quentin Tarantino *Pulp Fiction* (1994), das escolas literárias naturalista e realista e do gênero romance policial na construção estética do romance *De gados e homens* (2013). Para tal fim, utilizamos como aportes teóricos os estudos de Zizek (2014), sobre o fenômeno da violência social contemporânea, sobretudo na na compreensão das diferenças entre os atos simbólico, concreto, subjetivo e objetivo de violência; e os estudos de Ginzburg (2012) voltados à relação entre violência e representação literária. Sobre a literatura de Maia, utilizamos Vicelli (2015) que descreve o caráter imundo, a realidade poluída com as cenas quase escatológicas, criando um ambiente que se aproxima e ultrapassa quaisquer definições. Por sua vez, Soler (2017) questiona os princípios de humanidade quando na obra ocorre a relação do homem e do gado. No primeiro capítulo, descrevemos sobre as produções literárias da autora, as características encontradas, e algumas definições sobre realismo, Naturalismo, Romance Policial, e Cinema-Literatura. No segundo capítulo, definimos a brutalidade a partir da análise da obra *De gados e homens*. No terceiro capítulo, descrevemos a construção da personagem Edgar Wilson, seus crimes, motivações, comportamentos. Por fim, observamos que há uma influência dos elementos, mas utilizados em outros contextos e de modo próprio e particular. Concluímos que o que mais define a brutalidade não está a presença exclusiva do crime e do sangue, senão a conjuntura de ambos somado a violência de um sistema que cria injustiças, mazelas sociais, diferenças sociais e sujeitos que vivem com pouco, brutos e invisíveis ao sistema

**Palavras-chave:** Literatura Contemporânea; Ana Paula Maia; Violência; Brutalidade.

KIILL, Diego. **La poética de la brutalidad de ana paula maia** - la odisea de edgar wilson entre los mataderos y cuerpos abatidos. 2019. 71 páginas. Trabajo de conclusión del curso de Letras - Español y Portugués como Lenguas Extranjeras. Universidad Federal de la Integración LatinoAmericana. Foz del Iguazu. 2019.

## RESUMEN

Ana Paula Maia, escritora carioca contemporánea, empezó la carrera literaria con el libro *O habitante das falhas humanas* (2003), sin embargo, tuvo éxito con la Trilogía de los Brutos (*Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), *O trabalho sujo dos outros* (2009), *Carvão Animal* (2011)). Con la trilogía, Maia se apropia lo que sería su estilo: narrativas con violencia, ambientes rústicos, sucios y marginales, como también, personajes brutos. Así, este trabajo tiene como objetivo analizar la construcción de Edgar Wilson, personaje recurrente en las obras, e investigar la influencia de la espectacularización de la violencia presente en la obra cinematográfica de Quentin Tarantino, de las escuelas literarias naturalista, realista, y el género romance policial en la estética de la novela *De ganados y hombres* (2013). Para tal, el recorte teórico se sustenta en los estudios de Zizek (2014), sobre la comprensión de las diferencias entre los actos de violencia simbólica, subjetivo y objetivo; los estudios de Ginzburg (2012) sobre la relación entre violencia y representación literaria. Sobre la escritura de Maia, utilizamos Vicelli (2015) que describe el carácter inmundo, la realidad poluida con escenas casi escatológicas, creando un ambiente que se acerca y ultrapasa cualquier definición. A su vez, Soler (2017) cuestiona los principios de la humanidad en base a la relación del hombre y ganado. En el primer capítulo, describimos las producciones literarias de la autora, y sus características, también algunas definiciones sobre Realismo, Naturalismo, Romance Policial y Cine-Literatura. En el segundo capítulo, definimos la brutalidad a partir del análisis de la obra *De ganados y hombres*. En el tercer capítulo, describimos la construcción del personaje Edgar Wilson, sus crímenes, motivaciones y actitudes. Por fin, observamos que hay una influencia de los estilos descriptivos pero utilizados en otros contextos y de un modo propio y particular. Concluimos que lo que define la brutalidad no es la presencia exclusiva del crimen o de la sangre, sino la coyuntura de ambos hacia la violencia de un sistema que crea injusticias, problemas sociales, diferencias económicas y sujetos que viven con poco, brutos e invisibles al sistema.

**Palabras-clave:** Literatura Contemporánea; violencia; Ana Paula Maia; brutalidad; Edgar Wilson

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>p. 12</b>
<b>2. PREÂMBULO DA POÉTICA DE ANA PAULA MAIA .....</b>	<b>p. 16</b>
<b>2.1. Das definições .....</b>	<b>p. 18</b>
<b>2.2 A literatura contemporânea .....</b>	<b>p. 26</b>
<b>3. A POÉTICA DA BRUTALIDADE .....</b>	<b>p. 30</b>
<b>3.1. As violências .....</b>	<b>p. 40</b>
<b>3.2. A brutalidade .....</b>	<b>p. 43</b>
<b>4. EDGAR WILSON - A POÉTICA DO HOMEM BRUTO .....</b>	<b>p. 50</b>
<b>4.1 Um homem .....</b>	<b>p. 59</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>p. 62</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>p. 65</b>
<b>ANEXO 1 .....</b>	<b>p. 67</b>

## 1. INTRODUÇÃO

A idéia de extrair os elementos culturais que vem do exterior e uni-los com elementos pertencentes ao local, transformando em um terceiro produto, não é nova, está presente desde os primeiros contatos de povos distintos, principalmente na América Latina no período colonial. Na semana de Arte Moderna de 1922, com a cunhagem do Manifesto Antropofágico, essa posição intelectual e artística se tornou mais evidente dentro das Artes brasileiras. Com o desenvolvimento acelerado dos meios de comunicação e o advento da internet a partir dos anos 90, o fluxo e trocas culturais aumentaram. Distintas linguagens começaram a se mesclar, como a literatura-teatro, teatro-televisão, cinema-literatura. Nesse cenário, artistas latino-americanos agregaram às suas produções a influência da cultura pop estadunidense, sem deixar de focalizar questões particulares dos contextos locais. Essa geração de artistas é conhecida na literatura como *pulp fiction*<sup>1</sup>, representado no Brasil, segundo alguns autores, por Ferréz, Paulo Lins e Ana Paula Maia.

Ana Paula Maia, escritora carioca contemporânea, iniciou sua carreira literária com o lançamento do livro *O habitante das falhas humanas* (2003); no entanto, Maia começa a ganhar prestígio no campo literário com a denominada Trilogia dos Brutos (*Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), *O trabalho sujo dos outros* (2009), *Carvão animal* (2011)). Com a trilogia, Maia esboça o que seria seu estilo: narrativas marcadas pela violência, ambientes escatológicos, sujos e marginalizados e personagens brutas. De acordo com a crítica especializada, Maia faz parte da era de escritores *pulp fiction*, iniciada nos anos de 1990, posteriormente ao lançamento do filme homônimo de Tarantino - os quais caracterizam-se por um estilo que usa a violência como estética e espetáculo em suas narrativas.

*De gados e homens* (2013) é o quinto romance da escritora fluminense Ana Paula Maia, que traz de volta a um folhetim sua personagem Edgar Wilson, que apareceu antes nos romances *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009) e *O trabalho sujo dos outros* (2009). O romance *De gados e Homens* descreve o

---

<sup>1</sup> Karine Vicelli (2015), Ricardo Barberena (2016) e Elena Soler (2017) utilizam-se do termo pulp fiction para descrever obras pós anos 90.

ambiente de um matadouro e o cotidiano dos processos de matança do gado. Nele, acompanhamos o convívio de Edgar Wilson, o protagonista, com os colegas de profissão, todos abatedores de bovinos.

Ambientes sujos, personagens com profissões que não possuem nem a valorização social, nem uma estética agradável é a característica principal da escritora que, inspirada pelos filmes de Quentin Tarantino, poetiza ambientes desagradáveis e marginalizados socialmente e investe na descrição de cenas violentas, passagens regadas a sangue e suor por meio de uma escrita direta e simples, que as transforma em uma arte violenta e poética. A violência está na presença da morte e de assassinatos, uma característica herdada do Romance policial. Também há nesta construção poética de Maia tons naturalistas, com ambientes sujos, meios naturalmente violentos, personagens humanas animalizadas e animais humanizados. O realismo, por sua vez, está na construção do cosmo literário refletindo os ambientes realistas, descrição do cotidiano, locais de trabalho não visto na literatura, como necrotérios, crematórios, matadouros.

Tendo isso em vista, este trabalho objetiva: analisar a construção de Edgar Wilson, personagem recorrente nas obras da autora, e investigar a inspiração da espetacularização da violência presente na obra cinematográfica de Quentin Tarantino *Pulp Fiction* (1994), das escolas literárias<sup>2</sup> naturalista e realista e do gênero romance policial na construção estética do romance *De gados e homens* (2013), formando, assim, uma linguagem poética bruta. Com isso, o estudo é relevante porque se volta para uma vertente dentro da Literatura Contemporânea em que os escritores usam uma estética que vem do exterior (cinema norte americano e o romance policial) em diálogo com a estética do interior (o naturalismo e realismo na literatura brasileira), além de usar como formas de representação elemento de diferentes meios (cinema e literatura) e diferentes culturas (pop e clássica) para criarem uma estética literária própria. Além disso, a pesquisa se volta para a produção artística da sociedade contemporânea, em que a violência está cada vez mais presente no cotidiano das cidades, seja por meio de assassinatos, suicídios, torturas e agressões nos contextos regionais, seja por meio de guerras e extermínios no contexto global, como também, presente nas desigualdades

---

<sup>2</sup> Aqui será utilizado a nomenclatura de escola literária em aproximação a uma leitura paradigmática.

econômicas e no funcionamento assimétrico das instituições que promovem e/ou perpetuam tal situação.

O romance *De gados e Homens* descreve o ambiente de um matadouro e o cotidiano dos processos de matança do gado. Acompanhamos o convívio de Edgar Wilson, o protagonista, com os colegas de profissão, todos abatedores de bovinos. Ambientes sujos e personagens com profissões que não possuem nem a valorização social nem uma estética agradável são as características principais da escritora que, influenciada pelos filmes de Quentin Tarantino, poetiza ambientes desagradáveis e marginalizados socialmente; como os abatedouros e os cinturões de carne (matadouro, fábrica de carne, fazendo de gado) no caso do romance em análise.

Segundo Vicelli (2015), a narrativa de Maia tem um caráter imundo, a realidade é poluída com cenas quase escatológicas. Com isso, para a autora, Ana Paula Maia não é nem neorealista e nem neonaturalista, pois, apesar de ela retratar a realidade marginal (realismo) e narrar elementos animais, situações rústicas (características do naturalismo), ela faz uma junção entre essas linhas, levando-as para além de suas definições clássicas.

A construção desse elemento animalesco presente no comportamento humano é realizado ao longo da narrativa por meio da linguagem, seja verbal (evidente na falta de comunicação ou na pobreza dos diálogos acentuada com frases curtas e diretas) ou corporal (com as cenas de competições e jogatina entre os homens do matadouro e a exposição crua da sexualidade e virilidade das personagens). As linguagens verbais e corporais igualmente violentas são ecos do ambiente violento e brutal do abatedouro. O ambiente miserável e rústico está em desacordo com os nomes dos homens, que influenciados por Hollywood, adquirem nomes como Edgar Wilson, Bronco Gil, Helmuth, assim como as personagens de Tarantino.

Não somente os profissionais do trabalho escatológico e visceral são retratados nesse romance, há uma pluralidade de sujeitos, todos envolvidos diretamente na produção e indústria da carne, desde os donos de fábrica e matadouros, até os que são famigerados e famintos, que disputam os restos dos abatedouros com cachorros de rua. A miséria, então, “é oriunda dos excessos: o excesso de gado desnecessário para abastecer e alimentar as inúmeras fábricas de

hambúrgueres, e as pessoas ávidas em shoppings por consumirem as marcas caras que fazem uso desse tipo de produto, não acessível àqueles que o produzem”. (VICELLI, 2015, p. 09)

Neste ponto, para auxiliar a análise da obra, cotejamos o contexto retratado com a classificação das dimensões da violência do filósofo esloveno Slavoj Žižek (2014), para quem a violência se manifesta de duas formas: a violência subjetiva, exercida pelos indivíduos, sejam atores sociais ou representantes do Estado, e a violência objetiva, que pode se manifestar em sua forma simbólica – perpetrada pela linguagem – e em sua forma sistêmica – decorrente do funcionamento desigual dos sistemas econômicos, políticos e jurídicos. Temos estas situações que se entrecruzam e são interdependentes dentro *De Gados e Homens*, o meio que as personagens estão é degradante porque há uma demanda econômico-capitalista (violência sistêmica) que constitui as formas de exploração e alienação do trabalho vivenciadas pelas personagens, há a falta e/ou precariedade da comunicação (violência simbólica) e, por fim, há o assassinato, o ato violento mais visível (violência subjetiva).

De acordo com Soler (2017), na forma de linguagem, a violência vem por meio do verbo, quando se utiliza as palavras não ditas, as frases fragmentadas, a agressão da palavra, os palavrões, insultos e gritos. Além disso, existe também a questão do tabu, Ana Paula Maia escreve sobre um tema que faz parte do nosso cotidiano, mas que ignoramos a origem, a violência dos matadouros e a condição dos rejeitados. Desse modo, ela verbaliza o velado através de diferentes representações da violência - fala do trabalho brutal, das condições dos trabalhadores, da carne, do animal, envolvendo tudo em uma narrativa marcada pelo sangue, fluido da vida e da morte.

No entanto, antes de iniciarmos o trabalho, trazemos aqui as palavras de Schollhammer (2013), alertando que o que vamos trabalhar e analisar é a violência sendo representada nos objetos poéticos, em especial na construção das narrativas da escritora Ana Paula Maia. Embora utilizemos ensaios e aportes teóricos de cunho sociológicos e filosóficos, não fazemos ou almejamos a uma investigação sobre as conjunturas da violência na sociedade brasileira contemporânea, tampouco caracterizar a cultura brasileira como uma *cultura da brutalidade*.

## 2. PREÂMBULO DA POÉTICA DE ANA PAULA MAIA

Ana Paula Maia, como dito anteriormente, iniciou sua carreira literária com o livro *O habitante das falhas humanas* (2003), seguido de *A guerra dos bastardos* (2007). O destaque no meio literário somente aparece com o primeiro livro da Trilogia dos Brutos, *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), *O trabalho sujo dos outros* (2009) e, por fim, *Carvão animal* (2011). Com a trilogia, Maia entra na antologia organizada pelo escritor Luiz Ruffato *25 mulheres que estão fazendo a nova Literatura Brasileira* (2005). Maia também é dramaturga, sendo coautora da performance teatral *O rei dos escombros* (2005), e roteirista de cinema, sendo autora do roteiro da produção cinematográfica *Deserto* (Guilherme Weber, 2016), e da série *Desalma*, com lançamento previsto para o segundo semestre de 2019 pela *GloboPlay*. Em 2018 e 2019 é laureada com o Prêmio São Paulo de Literatura na categoria romance, com *Assim na terra como embaixo da terra* (2017) e *Enterre seus mortos* (2018), respectivamente.

Outra marca da escritora é utilizar-se do meio digital para divulgar seus escritos e trabalhos. Por meio de seu blog pessoal, Maia divulga trechos dos romances inéditos e recém-lançados no mercado editorial, contos em que protagonistas são personagens de seus romances já publicados e estabelece contato com os leitores, avaliando, por vezes, a futura recepção de obras inéditas e não publicadas. Maia também usa os *booktrailers*, vídeos que resumem os livros, fazendo uma propaganda da obra em seu pré-lançamento. Os *booktrailers* são divulgados em cinemas independentes do Rio de Janeiro, redes sociais e, principalmente, no *Youtube*. Outras redes sociais utilizadas pela autora são o Instagram pessoal e a página do Facebook.

A obra de Ana Paula Maia tem sido objeto de estudos dentro da literatura contemporânea, dos quais se destacam: *Sangue e hambúrgueres – o novo realismo e o romance policial na obra De gados e homens, de Ana Paula Maia* (2015), análise de Karina Vicelli, na qual a pesquisadora observa que a obra de Ana Paula



Maia origina-se a partir da influência dos seguintes estilos: o Realismo, o Naturalismo, o Romance Policial e o Cinema de Tarantino, mas não se enquadra em nenhum deles, criando um universo com características próprias, em que o sangue, violência e trabalhos esteticamente sujos são desenhados; *Representações da violência em A guerra dos bastardos, de Ana Paula Maia* (2017), trabalho de Elena Soler em que a pesquisadora descreve a representação da violência como um espetáculo nas narrativas de Maia, em que a violência urbana é transpassada pelas ações narrativas e uso da linguagem; e *A hipercontemporaneidade ensangüentada em Ana Paula Maia* (2016) de Ricardo Barberena, no qual o pesquisador discorre sobre a construção da identidade e o ambiente violento das personagens da Trilogia dos Brutos, indivíduos à margem da sociedade, sujeitos ao trabalho-sujo e à violência do cotidiano.

Neste contexto, buscamos estudar a obra de Ana Paula Maia a partir de duas análises, a primeira, que estudaremos nesta parte, seria uma tentativa de definir a poética construída pela autora, partindo das definições descritas por Vicelli (2015), Soler (2017) e Barberena (2016), propondo como perspectiva de análise a *poética da brutalidade*. Essa poética seria o ponto em que elementos vindos do realismo, naturalismo, romance policial e da filmografia de Quentin Tarantino se encontrariam, porém seriam insuficientes para uma explicação, sem que ocorra uma delimitação ou exclusão na análise, sendo que há a presença da partícula contrastiva *mas*, em todos os artigos citados quando as autoras tentam definir a estética de Maia utilizando estas classificações consagradas. Se utilizarmos Soler (2017) exclusivamente, por exemplo, a narrativa literária de Maia seria um Romance Policial, mas não seria, ao mesmo tempo, pois não possui muitos elementos consagrados a este gênero.

Para estudarmos esta construção estilística de Ana Paula Maia utilizaremos o livro *De gados e homens* (2014), sendo este o quinto romance da escritora fluminense, que traz de volta ao folhetim a personagem Edgar Wilson, que apareceu primeiramente em *A guerra dos bastardos* (2007) e também protagonizou *Entre rinhas de cachorros e porcos* (2009). O romance *De gados e Homens* descreve o ambiente de um matadouro e o cotidiano dos processos de matança do gado. No

romance, acompanhamos o convívio de Edgar Wilson com outros colegas de profissão na fazenda de criação e abate de ruminantes de Milo. Durante a história contada pelo romance, seguindo com destreza a rotina do trabalho, Edgar Wilson se vê com a missão de descobrir o que está acontecendo com os animais que estão se comportando de modo estranho, à medida que tem que lidar com um jovem abatedor, Zeca, e a vinda de um novo funcionário, Santiago.

## 2. 1 Das definições

No entanto, antes de iniciarmos a análise e definir o que estamos chamando de poética da brutalidade é necessário buscarmos definições sobre as tipologias supracitadas, Realismo, Naturalismo, Romance Policial e a relação Cinema-Literatura. Quanto aos primeiros estilos literários, partimos da definição de Alfredo Bosi, no livro *História Concisa da Literatura Brasileira* (1975), na qual o autor descreve o *Realismo* como escola literária formada a partir da pretensão dos escritores por uma “sede de objetividade que responde aos métodos científicos cada vez mais exatos nas últimas décadas do século” (BOSI, 1975, p. 186). Bosi (1975) continua descrevendo as aproximações entre o *Realismo* e o *Naturalismo*.

O Realismo se tingirá de *naturalismo*, no romance e no conto, sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das “leis naturais” que a ciência da época julgava ter codificado [...] Tentando abraçar de um só golpe a literatura realista-naturalista-parnasiana, é um grande mancha pardacenta que se alonga aos nossos olhos: cinza como o cotidiano do homem burguês, cinza como a eterna repetição dos mecanismos de seu comportamento; cinza como a vida das cidades que já então se unificava em todo o Ocidente. (BOSI, 1975, p. 187)

Bosi (1975) afirma que o Realismo na ficção aprofunda a narração de costumes contemporâneos, como se vê nas obras de Dickens e Victor Hugo, focalizando as ascensões burguesas da sociedade da época, mas ao mesmo tempo as mazelas sociais são escritas e descritas em contraste com a vida íntima. Quanto às personagens, estas são caracterizadas e expostas à verdade, à realidade, e com isso são imunes à fantasia. Porém, há um determinismo nessa construção de sujeitos - “O determinismo reflete-se na perspectiva em que se movem os

narradores ao trabalhar as suas personagens. A pretensa neutralidade não chega ao ponto de ocultar o fato de que o autor carrega sempre de tons sombrios o destino de suas criaturas” (BOSI, 1975, p. 192).

Não há a burguesia no livro de Ana Paula Maia, esta, aliás, não é figurada em nenhuma das narrativas lidas até então. Porém, há uma narração de costumes, uma descrição de mazelas sociais em contraste com a intimidade das relações humanas, como descreve Bosi (1975). Ao longo da história, o costume dos trabalhadores do abatedouro de fazerem apostas é descrito mais de uma vez, como um recurso para apresentar as personagens, como na seguinte passagem em que o narrador nos apresenta Emetério e Burunga, o primeiro é o velho funcionário de Seu Milo, o último condutor de gados para o abate.

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. Solta uma gargalhada que chacoalha sua barriga flácida e pesada. Os homens aplaudem e assobiam. Na véspera, ele tinha conseguido ficar um minuto e trinta e quatro segundos. Burunga recolhe o dinheiro das apostas. (MAIA, 2014, p.23)

Por sua vez, as mazelas sociais são representadas pelos próprios trabalhadores do trabalho braçal e visceral, mas também no decorrer da história de *De gados e homens* somos apresentados a outras personagens, estas não possuem uma individualidade, mas sim um coletivo, ou seja, não conhecemos seus nomes, personalidade e história como dos funcionários do matadouro, conhecemos apenas um grupo de famintos e miseráveis identificados pela fome<sup>3</sup>. Na cena a seguir, temos o contato com a luta desse grupo de miseráveis pela obtenção de restos de carne.

Tonho acena para Bronco Gil, que, quando sai do crematório, percebe um pequeno grupo de pessoas que atravessam a porteira. São esses os

---

<sup>3</sup> Essa disputa pelos restos mortais traz à tona outro romance brasileiro reconhecido por retratar as mazelas sociais e a questão da fome, *O quarto do despejo* de Carolina Maria de Jesus, em que há passagens explícitas de pessoas, incluindo a autora, recorre aos lixões a subsistência da comida. “O que vão encontrando pelas ruas vão comendo. Cascas de banana, casca de melancia e até casca de abacaxi” (JESUS, 2014, p. 44)

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 de gado.

Bronco Gil não os tolera, mas no fundo sente pena. Vai ao encontro deles antes que se aproximem demais do carregamento estacionado no pátio.

- Hoje não tem nada aqui pra vocês.
- moço, a gente viu o caminhão chegar - diz uma das mulheres do bando. Ela tem um lenço estampado amarrado na cabeça; a pele negra é seca feito couro curtido e os lábios inchados.
- Mas não tem nada para vocês hoje - insiste Bronco Gil.
- Não tem nenhum morto: - pergunta uma velha corcunda, enrolada num xale amarelo. (MAIA, 2014, p. 56-57)

A imunidade à fantasia (faz-de-conta) e a construção da realidade reflete em *De gados e homens* na ambientação da história em um *cinturão da carne*, termo retirado da geografia e utilizado por Antônio Bosi no trabalho *Dos açougues aos frigoríficos: uma história social do trabalhadores da produção de carne* (2014) para definir a região em que há uma fazenda de gado, um matadouro e uma fábrica de carnes e/ou couro. Segundo o autor, o consumo da carne em uma perspectiva histórica passou a fazer parte do consumo cotidiano apenas por volta do século XIX. As melhores partes do animal, os cortes de maior prestígio eram muito caros, já os miúdos e partes desprezadas pelos nobres eram baratos, sendo assim, estes podiam ser consumidos pelos mais humildes. No romance, essa divisão social da carne se reflete quando Bronco Gil oferece aos miseráveis as carnes que seriam queimadas, ou jogadas aos cachorros ou descartadas no lixão.

Bronco Gil olha para os lados. Apanha outro cigarro de palha atrás da orelha e o acende. É sempre uma miséria lidar com isso. Com a fome, com as mulheres e as crianças. É um inferno que poucos conhecem. O inferno com que lida habitualmente é debaixo do sol e cheio de fome e poeira. Suspira. Olha ao longe.

- Fiquem lá fora depois da porteira. Se escondam no mato porque o meu patrão não quer vocês por aqui. E, se eu perder o meu emprego, eu juro que mato todas vocês. Mato e esfolo o couro, entenderam? Eles acenam positivamente.

- Eu vou mandar um peão levar um pedaço do boi morto para vocês. E, se alguém ficar doente por causa da carne, nem pense em voltar aqui pra reclamar. Vocês já sabem o que vai acontecer.

[...] Com isso, elas andam apressadas para fora dos limites do matadouro e ele retoma seu trabalho. Ordena a Tonho que corte algumas partes de uma das vacas mortas e leve-as para as mulheres do outro lado da porteira. Quase uma hora depois, Tonho despeja um saco com pedaços gordos da vaca aos pés das mulheres, que precisam disputar com uma matilha de cães famintos que rodeiam o matadouro sempre que o forno do crematório é aceso. Elas agradecem e seguem de volta pela estrada repleta de sequeidão e cães raivosos. (MAIA, 2014, p. 57-58)

Voltando a questão da poética da brutalidade em Ana Paula Maia, o crítico literário, Antonio Candido (2004) no livro *Literatura e Sociedade*, discute como que o externo (no caso, o social) importa, como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. O que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Os fatores sociais seriam os elementos que atuam na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte, constituindo seus fatores estéticos. Como exemplo, Candido (2006) utiliza o romance *Senhora*, de José de Alencar, em que o externo (relação de matrimônio à base de troca e negócios) vai formando a estrutura composicional do livro, refletindo em cenas de avanço e recuo, diálogos construídos como pressões e concessões, as relações humanas que se deterioram por causa dos motivos econômicos. a heroína endurecida no desejo de vingança.

Se utilizarmos essa lógica que Candido (2004) utiliza na interpretação de *Senhora*, perceberemos que no romance de Ana Paula Maia o fator externo (o matadouro) está presente não somente como a ambientação da história central, como também dita o ritmo e a estrutura narrativa. Sabemos que um espaço de trabalho tem suas seções pré-determinadas, com funcionários que executam o trabalho que o setor demanda (o matadouro sendo um espaço de trabalho), então há divisões e um organograma estabelecido. Na construção do romance, essas divisões estabelecem a apresentação das personagens, que são inseridas no enredo por partes, a partir de suas funções dentro do matadouro. Há também na linguagem uma presença lexical de palavras que remetem ao ambiente de trabalho, e ocorre uma coerência na apresentação das personagens que segue um fluxo laboral, como na passagem seguinte em que conhecemos pela primeira vez a personagem Helmuth, o desmembrador, e a etapa pós abatimento.

Depois da sangria e da remoção da pele, o gado, suspenso por correntes, é empurrado por uma carretilha até chegar a Helmuth, o desmembrador, que usa uma motosserra para remover a cabeça e partir a carcaça ao meio. É o único nesse procedimento, e chega a desmanchar por dia duas centenas de bois e vacas. Costuma usar capacete preto e luvas para se proteger. é uma atividade que requer técnica e atenção. Quando trabalha, Helmuth permanece absorto, e seus olhos de peixe morto tornam-se ainda mais apalermados,

porém, assim como os peixes mortos, seus olhos nunca deixam de brilhar. São negros e reluzem como olhos de ruminantes. (MAIA, 2014, p. 24)

Sobre o Naturalismo, Antonio Candido (2010), no ensaio *De cortiço a cortiço*, analisa a obra *O cortiço* (2010) de Aluísio Azevedo e esboça alguns pontos estilísticos do Naturalismo. Um dos pontos destacados por Candido (2010) está na relação entre o homem e animal, que surge da frase dita, no século XVIII, por Antonil “para o escravo são necessários três pês, Pau, Pão e Pano” que no século XIX passa para a variante “para português, negro e burro, três pês: pão para comer, pano para vestir e pau para trabalhar”. Com isso, ocorre uma

Consequência: o que é próprio do homem se estende ao animal e permite, por simetria, que o que é próprio do animal se estenda ao homem. Pão para o homem e também para o burro, pano para o homem e também para o burro, pau para o burro e também para o homem. Conclusão: 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 não é o homem na integridade de seu ser, mas o homem = trabalhador. (CANDIDO, 2010?, p. 15).

Essa repulsa ao trabalho, de acordo com Candido (2010) é fruto dos três séculos de escravidão que a sociedade brasileira vivenciou, o trabalho braçal é exercido exclusivamente pela população negra, e fazer esforço laboral seria aproximar-se do negro escravo e do burro de carga. Com isso, o branco e o negro são reduzidos biologicamente a animais no Naturalismo, “sobretudo que a descrição das relações de trabalho revela um nível mais grave de animalização, que transcende essa redução naturalista, pois é a própria redução do homem à condição de besta de carga, explorada para formar o capital dos outros.” (CANDIDO, 2010, p. 20).

O trabalho braçal que exige esforço para ser executado, assim como é sujo, banal, invisibilizado no fator social, é umas das características da literatura de Maia, que faz em suas obras crônicas de sujeitos trabalhadores que lidam com minas de carvão, crematório ou corpo de bombeiro de uma cidade pequena, em que há desde o fogo até os encanamentos da cidade para serem lidados (*Carvão Animal*), lixeiros, desentupidores de latrinas, pedreiros (*O trabalho sujo dos outros*). Em *De gados e homens*, esse trabalho é o matador, o abatedor e o desmembrador, que precisam

lidar com os animais e com a morte e, por vezes, são levados à condição de semelhantes desses animais. Como no trecho em que nos é apresentado Emetério e sua função dentro do matadouro, além de sua aparência degradável que se assemelha aos restos com que trabalha.

Emetério dá de ombros e caminha vagaroso em direção à porta dos fundos, por onde ele e todos os outros homens, com exceção de Edgar Wilson, entram para retornar ao trabalho. O velho segue para o setor de 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. Todos os dias agradece a Deus por permitirem trabalhar em tal função, pois mesmo velho ainda goza de certo vigor. Restam-lhe apenas quatro dentes na boca, mas isso não faz nenhuma diferença quando executa as suas funções. É tão capaz quanto era há trinta anos. Porém, para qualquer pessoa do lado de fora daquele matadouro, ele é tão imprestável quanto os restos com que lida. (MAIA, 2014, p. 26)

Quanto ao gênero Romance Policial, utilizaremos neste trabalho as reflexões de Tzvetan Todorov (2004), em seu livro *As estruturas narrativas*, acerca dessas histórias. De acordo com Todorov, o Romance Policial segue uma estrutura literária simples, sendo que na história detetivesca clássica há duas histórias simultâneas, a história da investigação e a história do crime, sendo a história do inquérito e da investigação que se firma e se reconhece como livresca (linha narrativa que é assumida por quem está contando a história), e o narrador, em muitos casos, é o amigo do detetive. Porém, a narrativa do crime nunca se intitula um livresco ou uma narrativa propriamente dita, mesmo que ela seja a história principal do livro.

A classificação dos gêneros no interior do romance policial promete ser relativamente fácil. Já houve várias tentativas de precisar as regras desse gênero; mas a melhor característica global nos parece ser a que nos dá Michel Butor em seu romance *L'emploi du temps*. George Burton, autor de numerosos romances policiais, explica ao narrador que "todo romance policial se constrói sobre dois assassinatos; o primeiro, cometido pelo assassino, é apenas a ocasião do segundo no qual ele é a vítima do matador puro e impune, do detetive", e que "a narrativa... superpõe duas séries temporais: os dias do inquérito, que começam com o crime, e os dias do drama que levam a ele". (TODOROV, 2004, p.93)

Outra regra do gênero é não somente a presença da figura do detetive, mas também imunidade do mesmo, em que nada lhe pode ocorrer, desde ameaças a perigos e riscos de morte. Há nas histórias policiais a presença de uma *fábula* e a *trama*. Sendo que

A primeira noção corresponde à realidade evocada, a acontecimentos semelhantes àqueles que se desenrolam em nossas vidas; a segunda, ao próprio livro, à narrativa, aos processos literários de que se serve o autor. Na fábula, não há inversão de tempo, as ações seguem sua ordem natural; na trama, o autor pode apresentar-nos os resultados antes das causas, o fim antes do começo. Essas duas noções não caracterizam duas partes da história ou duas histórias diferentes, mas dois aspectos de uma de uma mesma história, são dois pontos de vista sobre a mesma coisa. (TODOROV, 2004, p. 96)

Na narrativa maiana podemos perceber que há uma fábula da ordem social dentro de um matadouro e uma trama que se desenvolve tendo em base a personagem Edgar Wilson, e as relações que este estabelece com os outros companheiros de trabalho. Também há a presença de um crime no primeiro capítulo do livro, quando Edgar Wilson mata outra personagem, seus motivos serão analisados no decorrer deste trabalho, precisamente no capítulo 3 sobre o protagonista.

É hora do canto das cigarras. A noite se aproxima, envolvendo o firmamento e engolindo o crepúsculo. Edgar Wilson entra no banheiro do alojamento. Espera que reste apenas o Zeca no banho. Com a marreta, sua ferramenta de trabalho, acerta precisamente a frente do rapaz, que cai no chão em espasmos violentos e geme baixinho. (MAIA, 2014, p. 21)

Por fim, esboçando o que seria o quarto e último pilar perceptivo na obra de Ana Paula Maia, temos o cinema e a linguagem do diretor norte-americano Quentin Tarantino. Mas antes, faz-se necessário trazer à luz do trabalho as características que definiriam o gênero literário *roteiro cinematográfico ou audiovisual*. David Bordwell (1996) descreve em seu livro *La narración en el cine de ficción* que os roteiros cinematográficos utilizam-se das ideias presente na *Poética* de Aristóteles para se formarem, ou seja, na ideia mimética e diegética da arte. Em que, “las teorías diegéticas conciben la narración como una actividad verbal, literal o analógicamente: el hecho de contar, que puede ser oral o escrito. Las teorías miméticas conciben la narración como la representación de un espectáculo: el hecho de mostrar” (BORDWELL, 1996, p. 05)

En la tradición mimética, narración equivale a mostrar, y recepción equivale a percibir, pero las circunvoluciones de la perspectiva científica en la práctica revelan que ni la mostración ni la percepción necesitan respetar la verosimilitud geométrica. El significado narrativo se transmite a través de un espectáculo idealizado y una percepción idealizada. (BORDWELL, 1996, p. 07).



## Sobre a forma diegética na construção narrativa, o autor descreve

La concepción diegética de la narración puede rastrearse a través del Renacimiento, pero las teorías diegéticas han sido más trascendentales en nuestro propio siglo. Durante los años en que los críticos angloamericanos como Lubbock promocionaban las teorías miméticas de la narración literaria, los críticos formalistas rusos sugerían que la literatura era sobre todo una cuestión de lenguaje. Los efectos intensos se podían atribuir a la manipulación de las normas verbales por parte del escritor. A finales de los años 20 y principios de los 30, Mikhail Bakhtin proclamaba que el texto literario formaba una mezcla históricamente variable de discursos. La novela, según Bakhtin, no es un espectáculo organizado según las líneas de visión de James; es una polifonía, incluso una cacofonía, de diferentes registros de lenguaje hablado y escrito: un montaje de voces. Al mismo tiempo, Jan Mukarovsky atribuía características «sintácticas» y «semánticas» a la literatura, el teatro, la arquitectura y el cine. (BORDWELL, 1996, p. 16)

Bordwell (1996) afirma que as teorias diegéticas voltados para o cinema constroem o papel do observador, este em uma obra audiovisual ocupa o lugar que seria do narrador. O observador, em sua esfera diegética (ato de contar a história), se torna invisível pois se materializa na câmera, conduzindo o espectador a experiência mimética (uma imitação ou tentativa de imitar a vida). No entanto, descreve o autor, às vezes esses cronotopos sofrem rupturas, pois tanto a imitação quanto a narração pressupõem a prioridade da voz do poeta, no caso, do diretor, ou seja, seguindo os argumentos bakhtinianos, há a presença na realização fílmica de discursos e ideologias.

Essas rupturas podem ser a imitação exaustiva da vida real ou exacerbação de características presentes na realidade que transpostas para o objeto cinematográfico carregam discursos destoantes que provocam, propositalmente, um estranhamento. Rosália Duarte, em seu artigo *A violência em imagens fílmicas* (1997), descreve que um desses estranhamentos está nas imagens de sangue que aumentaram consideravelmente nos anos 80 e 90 nas produções cinematográficas. O sangue foi inserido de modo plástico e narrativo, como forma de ironizar a violência que se propagava nos jornais e era contada pela mídia. Aumenta-se também a ressignificação de textos bíblicos, que evidenciam as guerras e marcas violência nos escritos.

Nos anos 90, um jovem roteirista e diretor norte-americano - Quentin Tarantino - celebrou-se com trabalhos que, segundo suas próprias declarações, ironizam a violência e alguns dos recursos utilizados pelo

cinema para representá-la. Certamente não foi por acaso que em um de seus filmes - *Pulp Fiction* (no Brasil: *Tempo de Violência*) - sucesso de público e crítica, Tarantino associou, de forma explícita e proposital, sangue, assassinatos e versículos bíblicos. Nesse filme, o personagem representado pelo ator Samuel Jackson é um assassino profissional que recita o que afirma ser Ezequiel 25: 17 enquanto friamente executa suas vítimas. (DUARTE, 1997, p. 139)

No romance de Maia, podemos encontrar em sua epígrafe uma citação bíblica “porque a vida da carne está no sangue” (Levítico 17:11). Essa citação serve como uma premissa do que leremos nas próximas páginas, o sangue e o processo de produção comercial da carne. Ainda temos o léxico mais presente na obra, *sangue* - presente constantemente em toda a narrativa, ligado à ambientação do romance, o matadouro, correspondente da carne, seja gado, seja homem, em figuras sinestésicas e imagéticas que provocam um clima bruto para o leitor, às vezes não aparece em cenas explícitas de violência, mas em diálogos ou colocado pelo narrador. Vemos essa presença lexical e climática no diálogo entre Edgar Wilson e Erasmo Wagner (no livro esta personagem pede carona na estrada quando Wilson vai cobrar uma dívida na fábrica de hambúrgueres; Erasmo também é o protagonista de outro romance da autora, *O trabalho sujo dos outros*).

Edgar balança a cabeça e dá de ombros. Joga a ponta do cigarro pela janela e expele o resto da fumaça que tem nos pulmões.

- Por que você foi preso?

- Matei um velho desgraçado. Foi um desgraçado a vida toda.

Edgar Wilson consterna-se por instantes. O silêncio recobre suas cabeças. São confissões de sangue e morte para os que já estão condenados. Há outros deles na beira da mesma estrada, sobre o solo e debaixo dele. O murmúrio das lamentações dos que jamais regressaram está ali, ecoando nas pedras, porque, quando não há quem rogue, as pedras chamam. (MAIA, 2014, p. 17)

Após essas explicações, vem a pergunta, por que um romance publicado em 2014, no século XXI, teria essas influências e possibilidades de interpretação? para pensarmos este ponto, teremos que trazer à escrita do trabalho algumas posições sobre a literatura contemporânea.

## 2.2 - A literatura contemporânea

Seguindo uma linha linear da história literária, a obra de Ana Paula Maia está longe do Realismo e Naturalismo, por exemplo, sendo enquadrada na Literatura

Contemporânea. Esta seria, para Leyla Perrone-Moisés (2016), a explicação das influências e diálogo com outras obras que ocorre nas obras de escritores contemporâneos. No livro *Mutações da literatura no século XXI*, Perrone-Moisés descreve, dentre vários pontos, que os escritores contemporâneos carregam as interferências de um passado e história já construída, e precisam, como artistas e pensadores, criarem algo a partir dessa bagagem, que pode ser consciente (saber que o que está escrevendo foi escrito por outro) ou inconsciente (memórias culturais já cristalizadas e popularizadas); os escritores contemporâneos são mais livres de praticarem uma escrita criativa, pois não precisam seguir um padrão, já que estes foram idealizados há algum tempo, com isso podem fazer uma mescla de tudo que lhes toca e agrade.

Esses pensadores do século XXI, que são também escritores de ficção, acreditam numa prática que tem mantido algumas de suas qualidades tradicionais e que é comumente chamada de “alta literatura”, mas que eu chamarei simplesmente de literatura. Essa prática, que felizmente ainda é de vários escritores contemporâneos, se caracteriza por alguns valores básicos: o exercício da linguagem de modo livre e consciente; a criação da realidade; a expressão de pensamentos e sentimentos que não são apenas individuais, mas reconhecíveis por outros homens como correspondentes mais exatos aos seus; a capacidade de formular perguntas relevantes, sem a pretensão de possuir resposta definitivas. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 35)

Silviano Santiago (2000), em *O entre lugar do discurso latino-americano*, também faz esse posicionamento sobre as influências que são refletidas nas produções dos escritores latino-americanos, porém, o autor o faz em uma perspectiva decolonial, focalizando as relações culturais entre a colônia e a metrópole na formação das identidades culturais dentro do contexto Latino Americano. O autor descreve que os escritores latinos são tradutores que não podem negar o texto base, ou seja, não se pode negar as interferências da cultura da metrópole, nem dos povos originários e os que foram escravizados, como também as violências culturais desse contato. O escritor seria um mediador desse encontro.

O segundo texto se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original em suas limitações, suas fraquezas, em suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original. O escritor trabalha sobre outro texto e quase nunca

exagera o papel que a realidade que o cerca pode representar em sua obra. Nesse sentido, as críticas que muitas vezes são dirigidas à alienação do escritor latino-americano, por exemplo, são inúteis e mesmo ridículas. Se ele só fala de sua própria experiência de vida seu texto passa despercebido entre seus contemporâneos. É preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida. (SANTIAGO, 2000, p. 20)

Candido, em *A nova narrativa* (2017), salienta, tal qual Perrone-Moisés (2016), que uma das características dos escritores contemporâneos (a escrita do texto é dos anos 70), é a liberdade na produção de seus escritos, que passam a ficcionalizar outros gêneros, como o diário, e usam de outras linguagens, como o cinema, o teatro e a televisão, por exemplo. O caminho inverso acontecia, quando o cinema passa a usar nos roteiros uma linguagem mais poética, a música ser mais poesia. Outro fator que Candido (2017) descreve é o ultrarrealismo presente nas obras dos anos 70, em que ocorre um rompimento com as normas da escrita, mistura do formal e informal, escrito e oral, gíria e linguagem culta.

Esta espécie de ultrarrealismo sem preconceitos aparece igualmente na parte mais forte do grande mestre do conto que é Rubem Fonseca (estreia em 1963). Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos - fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida. (CANDIDO, 2017, p. 255)

Perrone-Moisés (2016) também descreve a influência de outras artes dentro do texto literário que provocam mudanças na escrita do romance e na percepção do leitor, já que “o cinema e as séries televisivas, com seus cortes abruptos na ação, passando de um cenário a outro e de uma personagem a outra, liberaram a narrativa escrita da velha explicação introdutória” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 176). Bordwell (1997) observa que esse fenômeno de influência entre linguagens audiovisuais e literárias foi analisado pelos formalistas russos.

Los formalistas rusos fueron los primeros en explorar las analogías entre lenguaje y cine de forma detallada. Encontraron un uso poético del cine paralelo al uso literario del lenguaje que ellos proponían para los textos verbales. Yuri Tynianov equiparaba el plano a la línea de un verso y buscó los equivalentes cinematográficos de epítetos, símiles, metáforas y otros elementos poéticos. Para Boris Eichenbaum, la película era a la fotografía lo que el lenguaje poético al lenguaje práctico. Consideró que el cine tenía una base lingüística en diversas formas, principalmente con respecto al «discurso interno». La estilística del cine se basaría, pues, en una sintaxis fílmica, la forma en que los planos deberían unirse en «frases» y «oraciones». (BORDWELL, 1996, p. 17)

Depois de analisarmos como as influências, suas definições e, a partir disso, como podemos utilizá-las para uma interpretação da narrativa, no próximo capítulo analisaremos como ocorrem os encontros dessas distintas referências e a construção literária a partir dessas convergências. Também veremos a formação da narrativa da brutalidade.

### 3. A POÉTICA DA BRUTALIDADE

De acordo com Candido (2006)<sup>4</sup>, embora haja os aspectos socioculturais, é preciso ficar claro que a poesia é expressiva, "a palavra seria pois, ao mesmo tempo, forma e conteúdo, e neste sentido a estética não se separa da linguística" (CANDIDO, 2006, p. 25). Nesse sentido, vamos tentar esboçar a poética de Ana Paula Maia, ou de que forma as influências citadas se encontram no texto. De início, há algumas marcas características nas obras da escritora que temos que elucidar, tais como: as personagens da autora são circulantes em suas obras, colocando as narrativas em um mesmo espaço imagético, pertencentes a uma mesma cosmovisão. Com isso, Bronco Gil aparece como o capataz e personagem secundária em *De gados e homens*, mas recebe o protagonismo em *Assim na terra como embaixo da terra (2017)*; Edgar Wilson é o protagonista de três novelas, (*De gados e homens*; *Entre rinhas de cachorro e porcos abatidos*; *Enterre seus mortos*), mas secundário e apenas com uma participação pequena em um capítulo de *Carvão Animal*; Erasmo Wagner aparece no primeiro capítulo de *De gados e homens*, mas protagoniza o romance *O trabalho sujo dos outros*.

O nome dos protagonistas das histórias sempre seguem as iniciais E e W, sendo Edgar Wilson, Erasmo Wagner, Ernesto Wesley (este último protagonista de *Carvão Animal*). E estes homens são trabalhadores braçais, que executam profissões invisibilizadas socialmente e literariamente, afinal, quantos lixeiros, abatedores, desentupidores de latrinas, carvoeiros, açougueiros são protagonistas das narrativas literárias? Poucos. Esses homens circulam em ambientes hostis, rudimentares, brutos, onde o clima é seco, onde há rios poluídos, ora estamos em um matadouro, ora em um colônia penal. Também há a presença constante de

---

<sup>4</sup> Caro leitor, utilizamos no trabalho os termos *interno* e *externo* em dois momentos; primeiro, no uso de Candido (2006) para descrever o aspecto social (fator externo) e estrutural (fator interno) em um obra literária; segundo, houve o uso anterior de classificar o *externo* como as inspirações referente ao Cinema de Tarantino e do Romance Policial, e *interno* referente às obras nacionais que caracterizariam os períodos Realista e Naturalista, no caso *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis e *O cortiço* de Aluísio Azevedo e *Vidas Secas* de Graciliano Ramos. No entanto, sabemos que o último uso é problemático, pois tanto Realismo e Naturalismo são correntes que iniciaram na Europa, tal qual o Cinema Violento e o Romance Policial também são vistos no Brasil.

animais nas narrativas de Maia, e a partir de vacas, cachorros, porcos, ratos, urubus as relações entre os homens e esses animais são desenroladas.

No folhetim *De gados e homens*, a personagem-protagonista é Edgar Wilson, que nessa narrativa é um abatedor de bovinos, responsável por abater os ruminantes antes do corte, desmembramento e transporte às fábricas de produtos alimentícios e de couro. Edgar trabalha em um matadouro, tendo como companheiros de serviços Helmut, Bronco Gil, Zeca, Burunto, Emetério, Santiago, trabalhadores braçais que vivem seus dias no abatedouro, inclusive ocupam os dormitórios do lugar. Também é personagem o patrão e dono do matadouro, Milo, a quem Edgar é o subordinado que ocupa uma função também burocrática, sendo confiado a ele a cobrança de dívidas da fábrica de hambúrgueres, como se destaca no fragmento seguinte.

Edgar Wilson está apoiado no batente da porta do escritório do seu patrão, o fazendeiro Milo, que conclui um telefonema aos berros, já que desde cedo aprendeu a berrar, quando solto no pasto, ainda bem menino, disputava com o bezerro a teta da vaca. O escritório não passa de um cômodo espremido ao lado do setor de bucharia do matadouro.

- O senhor queria falar comigo?

- Quero sim, Edgar.

- Pois não – diz Edgar Wilson, que tira o boné da cabeça e segura-o contra o peito respeitosamente ao entrar no escritório.

- Preciso que você vá até a fábrica de hambúrguer fazer uma cobrança.

- Seu Milo, quem vai abater o gado?

(MAIA, 2014, p.09)

O ambiente do matadouro nos é apresentado de modo setorial à medida que as outras personagens são apresentadas. Setor por setor, profissional por profissional, o matadouro é caracterizado. Somos, assim, apresentados ao setor do desmembramento à graxaria, onde se concentram os miúdos dos bois e vacas abatidos, e também o abatedouro. Cada ambiente uma personagem-trabalhadora é descrita, Helmut o desmembrador, Emetério o graxeiro, e Edgar Wilson, o abatedor. A localidade em que o romance é ambientado, além do matadouro, é composta pela fábrica de hambúrgueres da região e a fazenda de criação de gados, formando um cinturão da carne.

A literatura de Maia cria, com isso, um superlativo do que seria um ambiente social ignorado no cotidiano das metrópoles, o cinturão da carne. Segundo Antônio

de Pádua Bosi (2014), estes cinturões foram originados no período pós guerras, momento no qual a produção e o consumo da carne bovina entra para o sistema fordismo de produção, tornando-se um produto industrial. Lembrando que o consumo da carne era de subsistência de pequenos proprietários rurais e a pecuária era familiar e provinciana, significativo no século XIX. Ao entrar no sistema ford-capitalista, os matadouros passam a ser setorizados, ou seja, divididos em departamentos de produção e dividindo as funções entre os trabalhadores.

Havia quinze ou vinte bois nos currais e era uma questão de um par de minutos para golpeá-los e rolá-los para fora. Então uma vez mais os portões eram abertos e outro lote era introduzido apressadamente [...] A maneira com que os trabalhadores faziam isto era alguma coisa que se via e nunca mais se esquecia. Eles trabalhavam com intensidade furiosa, literalmente correndo – numa passada que não havia nenhuma comparação, exceto com uma partida de futebol. O trabalho era altamente especializado, cada homem tinha sua tarefa para fazer; geralmente isto consistia em dois ou três cortes específicos que ele fazia em quinze ou vinte carcaças de bois, numa linha. Primeiro vinha o “açougueiro”, para sangrá-las; isto significava um rápido golpe, tão rápido que você não conseguia vê-lo – somente o lampejo da faca; e antes que você pudesse perceber aquilo, o homem já tinha disparado para a próxima na linha, e uma torrente de sangue vivo escorria pelo chão. Este chão estava coberto com 1,5 centímetros de sangue, a despeito dos melhores esforços dos homens que tentavam removê-lo com pás. (BOSI, 2014, p.99)

No romance de Maia, a ambientação do matadouro é apresentada acontece nos dois primeiros capítulos. Referente à estrutura do livro a obra é dividida em onze capítulos curtos, em que as ações são apresentadas, provocadas e solucionadas rapidamente, como uma série de televisão ou *streaming*. Os capítulos são independentes, salvo exceções, contudo são capazes de provocar desejos e ânsias no leitor sobre as consequências de determinados fatos do enredo, como se o “folhetim trouxesse um grude para ser lido rapidamente” (RESENDE, 2008, p. 98 *apud* BARBERENA, 2016, p. 461). Como vemos nesse fragmento.

Edgar Wilson acena com a cabeça e apanha a ordem de cobrança. Milo volta ao telefone. Edgar hesita pouco antes de sair, mas atravessa a porta do escritório e fecha-a ao passar. Segue por um corredor fétido e mal iluminado e ao virar à direita entra no box de atordoamento, local em que trabalha muitas horas por dia. A fila de bois e vacas é sempre longa. Um funcionário abre a portinhola e o boi que já passou pela inspeção e pelo banho entra devagar, desconfiado, olhando ao redor. Edgar apanha a marreta [...] Agora 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. (MAIA, 2014, p. 11)



Esta característica era utilizada na literatura folhetinesca com a publicação de um capítulo por edição do jornal ou revista, o objetivo era fomentar a constituição de um público cativo para estes veículos de comunicação. Romances de consagrados escritores brasileiros, tais como Machado de Assis, José de Alencar e Aluísio de Azevedo, eram publicados desta forma. Esse estilo episódico também é característico em romances *pulp*, populares e de apelo popular, ou os livros cor-de-rosa ou de banca-de-jornal, como Perrone-Moisés (2016) os classifica. Também há a influência das séries televisivas nessa construção estética.

Quanto à dimensão estético-temática, segundo Vicelli (2015), a narrativa de Maia tem a realidade poluída com cenas quase escatológicas, formadas pelos léxicos *sangue, fezes, buchos, tripas*. No entanto, para a autora, Ana Paula Maia não se enquadraria no neo-realismo neo-naturalismo, pois ela faz uma junção entre essas linhas, levando-as para além dessas definições e sentidos. No entanto há uma descrição e retratação de um cotidiano (realismo presente em *Dom Casmurro* de Machado de Assis) e a sinalização para aspectos animais em seres humanos e situações marginalizadas (naturalismo presente em *O cortiço* de Aluísio Azevedo). Segundo Vicelli (2015), há não somente nos textos de Maia, mas em todas as produções de escritores brasileiros contemporâneos inspirações em Machado de Assis e Graciliano Ramos, e autores já canonizados na sociedade, caracterizando um acúmulo de saberes e composições estéticas no imaginário coletivo que, se por um lado representa uma continuidade em uma estética nacional, por outro, é um desafio para os escritores atuais construírem um estética autoral na literatura.

Vicelli (2015) também descreve a influência do cinema *noir* em *De Gados e homens* e na obra geral de Maia, aproximando a escritora ao estilo literário do romance policial, mas não um policial em que o personagem central é o arguto detetive que dotado de uma capacidade lógica articula os menores indícios, desvenda o crime e revela a identidade do criminoso, este é geralmente tão arguto quanto o investigador. O romance policial de Maia se destoa, pois acompanhamos quem mata e quem é ferido, tendo o cadáver e a vítima dissolvido ou no rio ou no fogo, sem muita importância para algumas narrativas. No caso de *De gados e*

*homens*<sup>5</sup>, somente se questiona o desaparecimento de Zeca - morto pelo Edgar Wilson - dois capítulos depois do crime quando a personagem Burunga pergunta a Edgar sobre o jovem.

Suspendendo as calças que insistem em deslizar, Burunga aproxima-se de Edgar Wilson.

- Faz dias que não vejo o Zeca. Sabe dele, Edgar?

Edgar não responde imediatamente. Como lhe é peculiar, processa a pergunta e elabora com cuidado uma resposta

- Sei.

Burunga coça a cabeça, está apreensivo.

- Ele ta onde?

- No rio.

(MAIA, 2014, p. 28)

Não há em *De gados e homens* uma investigação policial - ou outros recursos folhetinesco característicos dos romances policiais alá *Sherlock Holmes* de Arthur Conan Doyle - que possibilitem a solução do crime, por isso Vicelli (2015) argumenta que se trata de um romance policial brasileiro construído sob o sistema de camaradagem, isto é, os envolvidos no crime e na história se protegem, como se entoasse um *companheiro é companheiro, fia da puta é fia da puta*<sup>6</sup> e, além disso, a polícia atua de forma ineficiente e desinteressada. Em *De gados e homens*, assim como nas outras narrativas, a polícia nem investiga o crime, nem é procurada por alguma personagem. Ao contrário, as personagens sabem que um crime foi cometido, que Edgar Wilson matou Zeca, mas não o denunciam. É o que pode se perceber na passagem em destaque, quando Seu Milo, o dono do matadouro, pergunta se Edgar matou, após a afirmação, aceita o fato como sem questionamentos e se cala diante da confissão, pois conhece a lealdade de Wilson e seus motivos para o crime.

Seu Milo decide se calar. Conhece a lealdade de Edgar Wilson, conhece seus métodos e sabe que Zeca não prestava nem um pouco. Ninguém queixa de seu sumiço, e se alguém viesse procurar pelo rapaz diria simplesmente que nunca mais apareceu no trabalho. Que não sabe por onde anda. Assim como ninguém questiona a morte dentro do matadouro, certamente Zeca, cuja racionalidade estava equiparada à dos ruminantes, teria sua morte ignorada. Seu Milo conhece os homens de gado, pois ele também faz parte do bando. Ninguém está impune. Todos são homens de gado e sangue. (MAIA, 2014, p. 38)

<sup>5</sup> Em *Enterre seus mortos* (2018), diferente das outras narrativas, o corpo-morto movimentava a trama provocando a jornada de Edgar e Tomás aos necrotérios da região a fim de deixar o corpo.

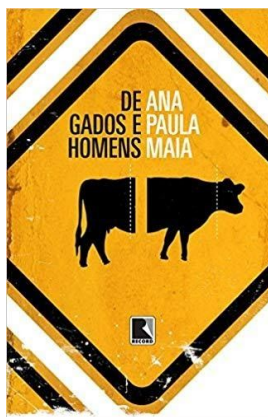
<sup>6</sup> Refrão da música da dupla sertaneja César e Paulinho *Companheiro é companheiro*

Neste sentido, Soler (2017) argumenta que a narrativa literária de Maia se caracterizaria como um Romance criminal, em que a criminalidade se constrói pela ineficiência do Estado em praticar e assegurar a segurança dos sujeitos em determinadas regiões. Na narrativa a região rural e distante dos centros urbanos, reflete o ambiente violento e desprivilegiado tanto economicamente quanto socio-culturalmente e na construção social das personagens, sujeitadas pelo ambiente bruto em que a narrativa transpassa, compondo suas identidades de maneira violenta. Características que transpassam e se reajustam em todas as outras narrativas da autora, mesmo as que compõem um ambiente citadino, como *Carvão Animal* (2011) ou *O trabalho sujo dos outros* (2009), possuem essa essência de carência em recursos e tutela do Estado, uma realidade bruta.

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

Na contemporaneidade o valor estético de um livro ganha focos e proporções tal qual o seu conteúdo narrativo. Dito isso, Soler (2017) afirma que a representação da violência e do imaginário ficcional ultrapassam a linguagem escrita e vai para o visual do objeto livro. Percebemos essa questão nas cores laranja, preto, branco e cinza da capa (figura 1) e contracapa do livro, remetendo ao ambiente rural, à terra, estradas, cores de um gado; as linhas grossas margeando o título do livro podem aludir ao confinamento do gado e às placas de sinalização nas estradas brasileiras em regiões de circulação de animais e presença de boiadas, como também às imagens em açougues de bois pontilhados para informes a respeito dos cortes da carne; do mesmo modo, a imagem da autora segurando uma cabeça de touro na parte interna da contracapa do livro (figura 2) faz referência às cabeças de gados fincadas em cercas e pastos para delimitação de fazenda e território.

Figura 1: capa do livro De gados e homens



Fonte: site da livraria Saraiva

Figura 2: foto da Ana Paula Maia na contracapa



Fonte: blog pessoal da autora

Em relação à linguagem utilizada no romance, a representatividade da violência está simbolicamente colocada de modo bruto e abrupto na descrição das cenas do matadouro como se fosse um roteiro de cinema e/ou televisão – estruturalmente, há o uso dos verbos no presente do indicativo e a descrição das ações remetem às rubricas e/ou escaletas pertencentes ao gênero, sendo objetivas e diretas; na dimensão temática da violência, o léxico compõem-se de palavras ríspidas, vulgares, que podem chocar nós leitores desacostumados com essa poética agressiva; são frequentes a descrição e composição dos ambientes rústicos, sujos e/ou degradantes, o uso da sinestesia como principal figura de linguagem no romance procuram provocar no leitor a sensação do cheiro do sangue, o odor das fezes dos animais, o calor do espaço. A seguir tomemos como exemplo a passagem em que a personagem Emetério e o curral são descritos e a escolha de palavras sinestésicas e a representação imagética de algo degradante.

O velho Emetério recolhe com uma pá o estrume do gado de um dos currais vazios. Ele enche baldes de excrementos e os joga dentro de um galão. Faz alguns dias que ocupa este novo posto, desde que se acidentou com uma faca enquanto a manuseava no setor de graxaria. Está agradecido por não ter sido despedido e por não ter decepado o dedo. Sua visão já não é boa como antes e as mãos tornam-se rígidas a cada dia. As juntas dos ossos parecem enferrujadas. Sente dores nas articulações, porém o velho jamais permite se abater, pois permanece vigoroso com seu sorriso murcho e as costas erguidas. (MAIA, 2014, p. 73).

Esse ambiente da criminalidade que Soler (2017) esboça é visto por Ricardo Barberena (2016) como uma poesia da ultracontemporaneidade ensanguentada, em que as personagens que transitam dentro do cosmo literário constituem uma representação de sujeitos que estão às margens da sociedade real, homens que representam àqueles que foram postos em condições subalternas em relação às próprias identidades. Personalidades que são brutalizadas pelas condições que se encontram ou em que foram impostas, mas nem sempre são os bons sujeitos da história e vítimas explicitamente.

Mas não somente os profissionais do trabalho braçal com materiais viscerais<sup>7</sup> são retratados neste romance, e com isso desumanizados, há uma pluralidade de sujeitos, todos relacionados diretamente na produção e indústria da carne, desde os donos de fábrica e matadouros, até os que são famigerados e famintos, que disputam o osso e restos de carne com os cachorros vadios nas imediações dos abatedouros.

Em outras palavras, o romance é constituído a partir da miséria “oriunda dos excessos: o excesso de gado desnecessário para abastecer e alimentar as inúmeras fábricas de hambúrgueres, e as pessoas ávidas em shoppings por consumirem as marcas caras que fazem uso desse tipo de produto, não acessível àqueles que o produzem”. (VICELLI, 2015, p. 09); ou seja, a partir do conflito que surge entre os consumidores, não-consumidores e os consumidos.

De acordo com Soler (2017), são várias as representações da violência nos romances de Maia, tais como: a violência visível em sua forma direta e física: agressão corporal; a forma abjeta da violência: a presença das secreções,

---

<sup>7</sup> O uso de visceral ou escatológico para adjetivar o trabalho foi usado como escolha estética na análise para reforçar a sinestesia provocada pela leitura.

excreções; a violência na relação entre homem e animal, a animalidade; a violência econômica e estrutural de um sistema, invisíveis em primeiro plano, mas que atingem os seres humanos em suas necessidades básicas de sobrevivência.

Em *De gados e homens*, essas representações são vistas também nas relações entre os homens em suas horas de trabalho, de lazer, de trato com os animais. Nas histórias pessoais dos homens que são violentas, permeando sempre uma tragédia e pedindo deles um comportamento violento. A falta de necessidades básicas de subsistência e segurança, a instabilidade financeira e a impossibilidade de luxos que regem a vida desses homens-trabalhadores-braçais forma uma via de mão dupla com o meio que vivem ou viveram, por exemplo, quando descobrimos o passado de Helmuth e a vida simples que levava com a ex-mulher, Jaqueline, trabalhadora doméstica que trabalha para outras famílias para ter o dinheiro para a casa pequena que queria ter. A violência, além do fator social, econômico está presente na falta de diálogo no momento em que Helmuth descobre uma traição e em vez de conversar, decide demolir a casa.

Quando descobriu que era traído pela mulher e que o filho que criava era filho de seu irmão, não se embêbedou, 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. A casa em que morava com Jaqueline estava reformada e com mobília nova. Ela mesma, com o dinheiro de empregada doméstica na casa de uma família, foi quem investiu na reforma e na compra do novo mobiliário. O dinheiro de Helmuth era para as despesas cotidianas. Ao se deparar com a casa que, apesar de simples, era justamente do tamanho que o seu coração almejava, pediu demissão do trabalho, para se dedicar ao próprio lar. (MAIA, 2014, p. 25)

Não é somente o Zeca que morre, além dos animais abatidos, no decorrer da trama outra personagem morre, mas desta vez, não é abatido por alguém, mas vítima de uma circunstância absurda que parece ser impossível em uma realidade não ficcional, a de morrer eletrocutado por um peixe-elétrico. Assim é a morte de Burunga, um dos funcionários do matadouro, que morre em sua já rotineira aposta de prender a respiração em um tanque d'água, porém, no dia, alguém (descobrimos ser Santiago depois) havia colocado enguias dentro. Esse absurdo-fantástico Soler (2017) caracteriza como grotesco sendo também uma forma de representação

violenta, constituindo um ambiente em que até a improvável morte se torna verossimilhante

Burunga deixa o chapéu de palha no chão com todos os trocados da aposta e suspende as calças arriadas nas nádegas. Estala os dedos e toma fôlego, enchendo-se de ar. Segura as bordas do tonel e mergulha a cabeçorra. Cinco segundos depois, começa a se debater e a fazer a água borbulhar. Os que estão a sua volta riem da nova performance e dão gritos de incentivo. Aos poucos, ele começa a se aquietar e o velho Emetério confere que o tempo se prolongou demais. Burunga não mexe nenhum músculo. Um dos homens toca as suas costas e recua com o impacto de um choque.

- Ele está dando choque – afirma o homem, sentindo a mão e braço latejarem. – Não toquem nele.

Bronco Gil, que observa toda a situação, aproxima-se alguns passos e lança-o puxando para fora do túnel. Burunga cai morto no chão, com um semblante impactado, de olhos abertos e a língua esticada para fora.

- Tem uma coisa se mexendo aqui dentro – diz Edgar Wilson olhando para dentro do tonel. Helmuth aproxima-se dele e os dois observam o que parece uma cobra debatendo-se nas águas.

- É uma enguia. (MAIA, 2014, p. 90)

No entanto, o destino do corpo da personagem não é mais revelado, demonstrando, como afirma Soler (2017), a vulnerabilidade dos sujeitos - assim como o gado que é abatido, os corpos são restos mortais, biodegradáveis e com prazos de validade. O corpo de acordo com Judith Butler (2006) nunca é privado, sempre é público e político, exposto ao outro para ser acarinhado, ignorado ou ferido. Exposto ao trabalho para ser útil, produtivo; no entanto, morto, perde a razão de sua existência. Ou seja, Burunga é apenas o corpo vivo enquanto um corpo do trabalhador, sem vida perde a função no matadouro e no romance. “O corpo é mortalidade, vulnerabilidade, práxis: a pele e a carne expõem-nos ao olhar dos outros, e também ao contato e a violência, e também são os corpos os que nos põem em perigo de tornamo-nos agentes e instrumento de tudo isto.” (BUTLER, 2006, p. 52 apud SOLER, 2017, p. 143)

Burunga era um dos funcionários do matadouro, responsável por conduzir o gado do pasto ao local de abates, nas horas de almoço, folga e lazer fazia apostas mergulhando a cabeça em um tonel de água e prendendo a respiração, fazia isso porque “tem urgência em arranjar dinheiro para os olhos deficientes da filha” (MAIA, p. 58, 2013). Em uma dessas ocasiões de apostas, Burunga é morto eletrocutado por uma enguia que estava sendo criado por Santiago, o novo abatedor. Este é levado à delegacia, pois foi o responsável por ter deixado as enguias no tonel.

Neste episódio, outras características da personalidade de Edgar Wilson nos é apresentada, primeiramente a solidão e isolamento que a personagem costuma ter, tendo momentos de contemplação da paisagem, pois em seu habitual momento de isolamento e contempla que “tudo é encoberto pelo gelo e resplandece uma luz que jamais imaginou existir” (MAIA, 2014, p. 94); em segundo lugar, há a confissão do laço fraterno que estava criando com o novo abatedor, já que assume que “sentirá falta de Santiago” (MAIA, 2014, p. 94).

No caso de Burunga, o Estado cumpre o papel da perseguição penal, prendendo o responsável por um homicídio, mesmo que de forma culposa. A terceira representação da morte no romance (fora os abates realizados por Edgar Wilson e Santiago), o caso do desaparecimento das vacas, não há crime nenhum, pois não havia nenhum papel para a polícia fazer, porque mesmo que Seu Milo tenha procurado uma solução, reclamasse do roubo da carne dos gados mortos, há uma ineficiência do Estado na investigação, por causa da falta de recursos da polícia. Como vemos no trecho abaixo.

- Bem, seu guarda, como fica então? - questiona Seu Milo.
- Sem as vacas, ou melhor, sem os corpos eu não tenho como fazer a ocorrência.
- Eu entendo, senhor, mas esse carregamento não era meu. Preciso prestar contas com o dono - insiste Seu Milo, tentando argumentar da forma mais cordial que conhece.
- Eu vou dar como desaparecidas - diz o policial.
- Agorinha mesmo um bando de homens e mulheres saiu daqui com os pedaços das vacas - fala Seu Milo. - É só vocês fazerem uma investigação, seu guarda. A casa dessa gente nunca teve tanta carne.
- Não temos homens suficientes para fazer uma busca dessas. Alguém viu o que aconteceu? Como elas caíram?
- Elas se jogaram - diz Helmuth. (MAIA, 2014, p. 120)

Os ruminantes se jogaram no precipício para fugirem do matadouro, demonstrando, na história, uma representação humanizada das vacas, que se suicidaram de modo coletivo, como acompanhamos na descrição a seguir.

Os três homens decidem apenas observar o movimento tranquilo do gado e, quando todas saem do galpão, eles seguem à distância. A primeira vaca pula e logo depois a segunda. Bronco Gil tenta evitar, mas é impedido por Edgar Wilson e Helmuth, que decidem apenas assistir ao espetáculo de horror. E assim, uma seguida da outra, até que todas se lancem no abismo após emitir um longo mugido. (MAIA, 2014, p. 111)

Essa narrativa que, embora no romance seja a verdadeira, é desacreditada pelo policial, mas é um elemento fantástico e é verossimilhante a descrença, pois



quem acreditaria em vacas suicidas. O policial resolve, então, readequar a história narrada por Seu Milo para algo que não pareça ser estranho e absurdo.

- Elas se jogaram por conta própria? - pergunta o policial.
- Foi isso mesmo. Elas simplesmente se jogaram - atesta Helmuth. (...)
- Olha, dizer que as vacas pularam porque quiseram vai soar bem esquisito, não acham? É melhor colocar morte acidental seguida de roubo de cadáveres. (MAIA, p. 120-121, 2013)

Quanto às vacas, a história se torna incrível, inclusive na estrutura do romance, porque o desaparecimento delas permanece com uma aura de mistério. A polícia, por sua vez, não está errada em não acreditar, visto que é uma situação inacreditável, no entanto a passagem salienta a falta de recursos humanos característico das repartições públicas. Esse ambiente de ausência de recursos investigativos, com corrupção policial (que no romance específico não aparece), que propicia a criminalidade e serve como linguagem poética é descrito por Schollhammer (2013), em *Cena do crime*, como *brutalismo*, termo este proposto por Alfredo Bosi para descrever o *realismo* presente na literatura do escritor Rubem Fonseca. Contudo, veremos que estética que ocorre na obra *De gados e homens*, e entre as outras histórias de Ana Paula Maia, é uma *brutalidade*, pois o crime é um fator que compõe a realidade, porém não é o fator dominante na narrativa. O que faz a realidade ser bruta são os indivíduos sem resguardo do Estado, acesso à cultura e à educação, marginalizados e vítimas de uma violência sistêmica. Antes vamos descrever sobre as formas de violência, definições e representações.

### 3. 1 As violências

Para entendermos os mecanismos de violência e suas representações na obra de Maia e de outros escritores, utilizaremos teóricos que pensam a violência e suas diferentes formas de manifestação e representação, como Žižek (2014) e Ginzburg (2012) . Partimos, primeiro, da classificação de Žižek (2014), na qual o autor discrimina a representação da violência em sua forma subjetiva, exercida pelos atores sociais, e em sua forma objetiva, caracterizada pela violência simbólica e sistêmica. A violência subjetiva, para Žižek, é a “violência exercida por agentes sociais, indivíduos maléficos, aparelhos repressivos disciplinados e multidões

fanáticas: a violência subjetiva é tão somente a mais visível das três” (ŽIŽEK, 2014, p. 25)

A violência objetiva, por sua vez, desdobra-se em sua vertente simbólica – perpetrada pela linguagem e suas formas – e em sua vertente sistêmica – decorrente do funcionamento assimétrico dos sistemas econômicos, políticos e jurídicos. Para exemplificar a violência sistêmica, Žižek utiliza o exemplo de Nikolai Lossky, expulso da URSS.

Embora Lossky fosse sem dúvida uma pessoa benevolente e sincera, que realmente se preocupava com a assistência à pobreza e estava empenhada na tentativa de civilizar as condições de vida russas, esta sua atitude trai uma insensibilidade arrepiante frente à violência *sistêmica* necessária para que uma vida tão confortável fosse possível. Aqui, estamos falando sobre a violência inerente a um sistema: não só da violência física direta, mas também das formas mais sutis de coerção que sustentam as relações de dominação e de exploração, incluindo a ameaça de violência. (ŽIŽEK, 2014, p. 24)

Žižek (2014) utiliza-se do caso de Lossky para descrever a violência sistêmica, porque mesmo que os Lossky não tivessem provocado nenhum mal à sociedade, eles faziam parte do grupo de intelectuais burgueses anticomunistas, ou seja, representavam simbolicamente uma violência do sistema opressivo que a União Soviética procurou destruir.

Assim como Cândido e Santiago, Ginzburg, no livro *Literatura, violência e melancolia* (2012), descreve que temos que entender que a violência representada nas artes vem de uma sociedade historicamente formada pela violência, desde o período colonial, com catequização, estupro, dominação, escravização e aniquilação de povos e etnias. Em outras palavras, o autor afirma que é preciso se refletir sobre o contexto em que a violência ocorre para poder responder a pergunta “por que um ser humano agride outro?”.

A violência é entendida aqui como construção material e histórica. Não se trata de uma questão que seja entendida fora de referências no tempo e no espaço. Ela é produzida por seres humanos, de acordo com suas condições concretas de existência. É necessário, ao examinar a questão das configurações da violência, colocar de imediato o problema da sua constância, da intensidade de sua presença. Há uma perspectiva fundamental para discutir a regularidade do comportamento violento: a histórica. É necessário, antes de tentar estabelecer uma diferenciação maniqueísta entre seres humanos violentos e não violentos, observar a

capacidade de destruição coletiva demonstrada no passado. (GINZBURG, 2012, p. 09)

A violência, continua Ginzburg (2012), vai além das práticas exercidas pelo Estado para estabelecer fronteiras, ocupar terras, determinar o que é certo ou errado, há concomitante a isso a violência simbólica, que atinge os seres humanos desde a intimidação verbal à humilhações graves. Nesse ponto, a palavra e o uso da linguagem se faz importante, ou para manter e perpetuar a violência e ataques ou para uma proteção. O impacto dos discursos pode legitimar a generalização da miséria humana, a impossibilidade de findar a fome, a necessidade da exploração e da guerra. Em outros casos, a palavra se materializa no concreto, daí a exploração, a expropriação, as agressões, a morte.

Há duas perspectivas em pauta, a primeira é a de que a violência é constante no campo da existência humana. A segunda é de que essa constância deve ser submetida a um estranhamento. A ideia da violência ganha uma configuração peculiar quando aproximada do conceito de melancolia. Aqui, a melancolia como resultado de uma perda. Uma perda afetiva por uma pessoa ou um grupo. O comportamento melancólico é caracterizado por um mal-estar com relação à realidade. O melancólico confronta-se com os limites da existência, pois associa sua perda à incerteza quanto à possibilidade de que qualquer coisa possa de fato fazer sentido. E um ponto central da condição de melancolia consiste na atitude autodestrutiva. (GINZBURG, 2012, p. 12)

Karl Erik Schollhammer, na obra *Cena do crime* (2013), descreve porquê as narrativas de crime passaram a ser populares e a ser foco como elementos estilísticos dentro das produções artísticas contemporâneas. O autor descreve que o fascínio pelo lugar do choque, onde arte e crime se encontram, provoca o ser humano, pois em ambos os casos há a exploração dos limites do conhecimento.

É nesse lugar de descontinuo do choque que o esvaziamento do sentido é consumado, ao deixar o cenário abandonado como uma cena de crime da qual se procurou apagar todo vestígio. É nessa perspectiva que se pode entender o forte fascínio que a cena do crime exerce sobre artistas e escritores, pois ela dialoga com o enigma do humano em seu sentido profundo, excessivo e inaugural. Na cena do crime encontramos essa afinidade no aspecto espetacular que os dois eventos podem ganhar. É claro que o criminoso na maioria das vezes procura ocultar seus atos, mas é exatamente na alquimia entre o ocultamento do criminoso e a revelação do técnico legista que o aspecto espetacular recupera sentido. Lá onde o criminoso tenta apagar seus vestígios, o técnico forense coloca-os em evidência reconstruindo sua relação intrínseca. (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 23-24)

Após termos essa breve elucidação quanto às caracterizações da violência e quanto às formas representativas no contexto literário, descreveremos como a poética da brutalidade se constrói na estética da autora.

### 3. 2 A brutalidade

A narrativa de Maia, em nossa concepção, se forma no ponto em que o seu texto literário parece figurar a violência de forma exemplar, conforme as espécies de manifestação discriminadas por Žižek e Ginzburg. Por exemplo, temos as três formas de violência definidas pelo filósofo esloveno entrecruzadas e interdependentes em *De Gados e Homens*, o meio que as personagens estão é bruto, mortífero porque há uma demanda social pelo produto e uma demanda capitalista pela exploração de seu trabalho (violência sistêmica), a falta de comunicação e a linguagem entre os sujeitos é agressiva (violência simbólica) e, por fim, o assassinato é descrito objetivamente e com extrema violência e frieza (violência subjetiva).

Como forma poética, a linguagem é um fator que se transfigura no romance por meio do uso lexical, referente ao ambiente (sangue, bucharia, tripas, fezes), a busca de elementos sinestésicos, como o calor, o suor, o cheiro de estrume, o sangue. Diferentemente, do uso do cinza para descrever na literatura realista o cotidiano da cidade como salientou Bosi (1975), na realidade literária de Maia não há lugar para o cinza das cidades, senão para o vermelho cor de terra e sangue, em que ocorre a construção romântica do ambiente em um fluxo narrativo que descreve “o crepúsculo avermelhado do céu”. No entanto, no mesmo parágrafo, essa narração é interrompida com cenas de violência, descrição bruta da realidade, tom melancólico, de solidão e contemplação ou termos técnicos, tal qual a informação de que o gado se conduz pelo campo magnético da terra.

Edgar Wilson acende um cigarro e decide permanecer mais cinco minutos ali, agora sozinho e em silêncio. De onde está observa muitas vacas pastando em currais abertos, delimitados por cercas de arame. Caminha até um dos currais e constata que algumas cercas já não possuem a tensão que deveriam.

Nos fins de tarde, quando o crepúsculo abre fendas avermelhadas no céu, como fissuras em um vulcão, os ruminantes afastam-se das pastagens e vão se recolher em pequenos grupos debaixo de alguma árvore. Mas hoje o dia está nublado e o céu, em vez de uma tonalidade sangrenta, terá um cinza escuro margeando suas extremidades.

Edgar gosta de observar os animais confinados. Sozinhos ou em pequenos grupos, eles mantêm o mesmo ritmo quando mastigam ou abanam os rabos. Os bovinos, todos eles, quando pastam se orientam para o norte, pois são capazes de sentir o campo magnético terrestre. Poucos sabem o motivo disso, mas os que lidam com os bovinos diariamente sabem que eles mantêm um código de comportamento e que permanecem na mesma direção ao pastar. Esse equilíbrio não se vê nos homens, em nenhum deles. (MAIA, 2014, p. 27)

A realidade que nos é apresentada, embora retrate um lugar que se aproxima com a vida social, ao mesmo tempo, é distante (aqui nos identificando como um leitor urbano das metrópoles ou grandes centros). No entanto, por vezes esse realismo ultrapassa a realidade, representada por situações exageradas em que as personagens estão envolvidas, quando os homens são descritos com características que os aproximam dos animais ou se comportam como tais.

As vacas correm de um lado para o outro, espremendo-se umas contra as outras. Um leve pavor alcança os homens, que não conseguem identificar o animal nem pela aparência nem pelo grunhido. Mais alguns minutos e o dia os alcançará e trará uma perfeita visibilidade, mas o desespero crescente no pasto faz com que eles desçam do outeiro, com armas em mira, e cerquem o local. O animal passa correndo, desafiando o entendimento dos homens devido à maneira como se movimenta. Nunca viram chifres tão altos nem movimentos tão velozes. Bronco Gil, com a flecha estendida para trás, aguarda tão somente uma brecha entre os ruminantes e, quando a encontra, dispara.

As vacas estão agitadas, porém nada mais se move de um lado para o outro.

- Acertou? - grita Helmuth.
  - Acho que sim - responde Bronco Gil.
  - Não tô vendo nada se mexer - diz Vladimir.
  - Tem alguma coisa caída no meio do pasto - fala Edgar Wilson assim que as vacas abrem um clarão ao redor do animal caído, que ainda se mexe devagar.
  - Ainda tá vivo - completa Edgar Wilson, pulando a cerca do pasto e caminhando com pressa até o animal, com a espingarda em riste.
  - Eu te disse, Edgar, eu te disse que tinha um predador - gaba-se Bronco Gil.
- Edgar Wilson toca o animal. Os outros se aproximam em seguida.
- O que é? - pergunta Vladimir, afobado.
  - É o Santiago, o novo atordoado. Os outros se aproximam em seguida. (MAIA, 2014, p. 83)

Os ruminantes, no livro, passam a ter atitudes destinadas aos humanos, como o suicídio coletivo das vacas, ou seja, os animais sofrem um processo de

humanização. De acordo com Maria Esther Maciel (2016), *Literatura e Animalidade*, esse fator literário parte de Montaigne ao colocar a racionalidade humana para os animais.

Assim, ao recusar uma noção única de racionalidade, Montaigne abre, matiza e pluraliza o conceito de razão, relativizando com isso seus poderes e sua soberania. E não é apenas a razão, com seus correlatos - discernimento, raciocínio, capacidade de aprendizagem -, que o autor dos *Ensaíos* reconhece nos animais, com o intuito cético de minar a hierarquia entre humanos e não humanos e, por extensão, a presunção antropocêntrica. Outras faculdades tidas como exclusivas do homem também são atribuídas por ele aos animais não humanos: linguagem, habilidades artísticas e arquitetônicas, virtudes e vícios. Para o filósofo, os bichos estariam aptos a realizar ações que superam de longe aquilo de que somos capazes, ações que não conseguimos imitar e que nossa imaginação não nos permite sequer conceber. E nesse sentido, tais faculdades ou habilidades podem ser consideradas, segundo ele, um grande desafio à capacidade humana de compreensão desses outros. O saber que os homens julgam possuir sobre os outros viventes se aloja, portanto, nos limites do conhecimento racional, no enquadramento específico de uma percepção instituída, servindo, inclusive, para justificar os processos de marginalização e coisificação desses seres vivos. (MACIEL, 2016, p. 29-30)

Esse processo de humanização que é percebível na descrição da arquitetura de formigueiros, colméias, cardumes de atuns, a formação do voo das gaivotas e andorinhas, na narrativa literária estão refletidas no comportamento que os gados adquirem ao longo da história. Sobre a representação da boiada na literatura, que no caso brasileiro se vê em obras de João Guimarães Rosa, Maciel (2016) afirma

A boiada, assim, parece fazer parte de uma grande comunidade (hoje quase utópica), na qual humanos e não humanos convivem em relação de amizade, cumplicidade, conflitos, trocas afetivas e até manifestações de ódio (...) E quando digo quase utópica é por entender que as comunidades rurais, baseadas na troca direta de experiências, afetos e interesses diversos entre humanos e não humanos, tornaram-se cada vez mais rarefeitas no mundo contemporâneo, em decorrência, sobretudo, do processo intenso de industrialização das fazendas brasileiras e do avanço galopante do chamado agronegócio nos campos e nas áreas florestais do país. (MACIEL, 2016, p. 67-68)

No entanto, no romance de *Maia*, os animais não assumem características positivas geralmente relacionadas a comportamentos humanos; ao contrário, assumem o caráter violento, destrutivo e autodestrutivo humano. No início, o comportamento se resume a quebrar cercas, depois, passam a atacar quem está próximo (a brutalidade inserida no comportamento animal).

Bronco Gil atira para o alto na intenção de espantar o predador que estaria atacando a vaca. Com a visão de apenas um olho e devido à escuridão no pasto, não tem certeza do que vê. Edgar Wilson, com os olhos fincados no pasto, observando toda a movimentação, afirma não ter nenhum predador. A vaca torna-se mais agressiva e começa a empurrar com a cabeça uma das estacas, que se rompe e faz baixar a cerca o suficiente para poder pulá-la. Enfurecida, corre pela fazenda, até parar por uns instantes e bater com o casco da pata dianteira contra o chão de terra. Fareja por algo. Bronco Gil ainda teme que o predador esteja por perto, provavelmente uma onça ou um javali. Mas o gado que permanece no pasto está recolhido num canto, apenas mugindo. (MAIA, 2014, p. 63).

As vacas em *De gados e homens* têm seu mistério explicado no final da narrativa, quando Bronco Gil e Edgar Wilson descobrem que os ruminantes estavam se jogando de um precipício. Elas se conduzem em direção ao morro e juntas se jogam até a morte, como se fossem seres humanos que buscassem no suicídio uma alternativa para fugirem do ambiente do matadouro. “Vacas não se matam sozinhas. A gente é que mata elas” (MAIA, 2014, p.113) é a frase proferida por Milo, e traduz a incredulidade e descrença na atitude dos ruminantes.

A primeira vaca pula e logo depois a segunda. Bronco Gil tenta evitar, mas é impedido por Edgar e Helmuth, que decidem apenas assistir ao espetáculo de horror. E assim, uma seguida da outra, até que todas se lancem no abismo após emitir um longo mugido.

À beira do despenhadeiro eles espiam lá embaixo, mas não enxergam nada. Somente pela manhã, quando o sol se levantar, é que poderão contemplar o suicídio coletivo das vacas.

- Estavam fugindo do predador - fala Bronco Gil.
- Não havia nenhum predador - retruca Helmuth ríspidamente.
- Você ainda não entendeu, Helmuth? Não entendeu quem é o predador? - diz Bronco Gil olhando Helmuth fixamente. (MAIA, 2014, p.112)

Na passagem está claro que as vacas tomam uma atitude que seria referente aos seres humano, o suicídio. Elas, nesse ponto da narrativa, segundo Maciel (2016), tornam-se animais complexos e humanizados em sua construção poética, e os homens, diferentemente, adquirem características animalizadas. A autora utiliza-se da personagem *Baleia de Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, para explicar essa complexidade.

Essa mistura torna difícil identificar os limites entre o humano e o animal nos personagens do livro, uma vez que a humanidade de um se confunde com a animalidade do outro, independentemente da espécie a que

pertencem. E é nesse sentido que não se pode afirmar categoricamente uma antropomorfização de Baleia. Uma coisa é o escritor vestir o animal com roupas, dar-lhe hábitos, profissões e valores de gente, como nas fábulas e nos desenhos animados; outra é conferir-lhe capacidade de sofrer, solidarizar-se, ter emoções, demonstrar medo, lutar pela própria vida e exercitar sua inteligência, como é o caso de baleia. (MACIEL, 2016, p. 84)

Há dois elementos marcantes que criam o ambiente da animalidade na narrativa maiana, um desses elementos está a presença do *olhar*. Não o olhar que Bronco Gil dá a Helmuth no trecho acima destacado, mas o olhar que Edgar Wilson dá aos ruminantes, buscando um espelho seu, embora às vezes “não encontra o seu reflexo nos olhos do ruminante” (MAIA, 2014, p. 64). Quanto ao *olhar*, Maciel (2016) usa o conto *O búfalo* de Clarice Lispector para descrever que “através da animalidade do búfalo, ela se humaniza” (MACIEL, 2016, p. 86), e que “o olhar do animal leva a mulher ao limite abissal do ser humano”. Edgar Wilson tem essa busca de si, como ser humano, no olhar do gado, na hora do abate, pois “o boi caminha até bem perto dele. Edgar olha nos olhos do animal e acaricia a sua fronte. O boi bate uma das patas, abana o rabo e bufa, Edgar cicia e o animal abranda seus movimentos. Há algo nesse cicio que deixa o gado sonolento, e dessa forma estabelecem confiança mútua.” (MAIA, 2014, p. 11). Neste ponto, Maciel, ao refletir sobre Derrida, observa que

Ao priorizar a troca de olhares no ato de apreensão da alteridade animal, Derrida não apenas defende uma aproximação corporal, sensível, entre a espécie humana e as demais, como também confere a cada animal (aqui no singular particular) o estatuto do que chamamos de sujeito. Reconhece-o com um ser que, em sua singularidade, olha, sente, sofre, tem inteligência e saberes próprios sobre o mundo. E nisso sua leitura se encontra com a de Montaigne (MACIEL, 2016, p. 44).

O animalismo, o comportamento dos animais, a desumanização dos sujeitos provoca na leitura o *choque* que segundo Schollhammer (2013) há um esvaziamento de sentidos e um fascínio pelo crime e mistério atingidos, e isto corrobora para formar a brutalidade da ficção. Esta brutalidade parece ser mais formada nesse romance não pela corruptibilidade da polícia, mas pela ausência da tutela estatal na garantia da segurança da vida e da propriedade, como também no funcionamento assimétrico do sistema econômico-capitalista em um país no qual a



divisão extremamente desigual de renda brutaliza pessoas que não usufruem minimamente de bens de consumo, educação, alimentação, cultura. Realidade que são protagonizadas e vividas por sujeitos brutos, ou que foram e são brutalizados no decorrer da narrativa, homens que estão em uma estrutura social violenta, como define a autora na introdução de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* “homens que trabalham duro, sobrevivem com muito pouco, esperam o mínimo da vida”. Um desses homens brutos é Edgar Wilson, o protagonista mais recorrente no universo “maiano”.

#### 4. EDGAR WILSON - A POÉTICA DO HOMEM BRUTO

Para entender Edgar Wilson é preciso fazer uma retrospectiva do que temos como personagens-protagonistas nas artes (como adotado ao longo deste trabalho, partiremos outra vez do universo da literatura e do audiovisual), uma tarefa, já de antemão complexa, assim como colocá-lo em uma definição. Primeiramente, Edgar Wilson não está na figura homérica do herói, ou um cavalheiro, guerreiro, desbravador de regiões agrestes, inimagináveis, como é Riobaldo, personagem de *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa. Tampouco é um vilão, clássica figura dos filmes *noir*, pois ele é o protagonista, o que conceitualmente já deixa de ser a figura do antagonista do romance. No entanto ele não é o protagonista bom-sujeito, a pessoa pura e sem rasgos no caráter.

Seria, então, um anti-herói? Ou um herói sem nenhum caráter? Não, não se aproximaria do *Macunaíma*, de Mário de Andrade, que usa a esperteza para conseguir a sua muiiraquitã. Também não seria um monstro, desumano, já que em suas relações sociais há afetos, marcado pelo companheirismo entre os sujeitos envolvidos, principalmente os que atuam no mesmo âmbito laboral, que estão trabalhando no mesmo ambiente inóspito e bruto; embora não haja uma amabilidade e afetividade exacerbada ou explicitada por símbolos cristalizados que definiriam essa relação (não há gestos e palavras que transmitem essas afeições, os homens não dizem que amam, ou o que sentem, por exemplo).

Um psicopata? Está longe de ser um psicopata como os filmes hollywoodianos e séries do universo da cultura pop celebram, criam e recriam. Edgar Wilson não é a personagem *Hannibal Lecter*, de Thomas Harris, que vemos nos livros, filmes e série, que é um sujeito intelectual, rico, tem um *status quo* que lhe dá credibilidade e respeito; tampouco é um canibal como o psicopata yanque, Wilson descarta suas vítimas e não as digere.

Edgar Wilson também não se aproxima do malandro sertanejo e caipira que engana a todos para sobreviver, inclusive um capitão do cangaço, como as figuras de *Pedro Malasartes* ou *João Grilo e Chicó* de Ariano Suassuna; e menos ainda do

malandro carioca de terno, gravata e chapéu Panamá, eternizada pela *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, sobre o qual Schollhammer (2013) observa

Percebemos a despedida de um tipo romântico de bandido, simbolizado pelo malandro, um tipo de marginal que vive na margem da lei, sobrevivendo do meretrício, do jogo do bicho e de pequenas vendas de maconha. O malandro brasileiro é um andarilho (mal andar: malandro), um homem sem compromisso, um tipo picaresco que se comporta como um peixe na águas do samba, do carnaval, do jogo e das favelas, sempre no limite da lei, mas nunca em total oposição a ela.

O malandro, que se reconhece por atuar sempre com certa graça, charme, apesar da sua falta de moral e sociabilidade, permanece como figura característica da marginalidade do morro, do samba e do jeitinho “fora da lei” tipicamente brasileiro. (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 51)

Não é o trabalhador de bares, escritórios, grandes centros urbanos como encontrado em obras de Jorge Amado e Nelson Rodrigues, por exemplo. Tampouco é um assassino de aluguel, personagem presente nas obras de Tarantino. Wilson não mata para se satisfazer-se e também não é um canibal, não ingere e digere as suas vítimas, ao contrário, elimina-as como se fossem carnes inutilizáveis.

O que sobra para definir Edgar Wilson? Talvez não haja uma definição ou um tipo que o caracteriza, pois assim como a poética da brutalidade de Maia, Wilson nasce dentro da contradição, do “é, mas não é”. Explicamos: Edgar Wilson tem consciência da classe a que pertence, possui clareza quanto à situação social que está inserido, mas não é um revolucionário. Ele mata, é um assassino, mas não por prazer, segue princípios éticos particulares, seja a ética laboral que defende em seus empregos (não deixar o animal sofrer na hora do abate para não prejudicar o produto final na linha de produção), seja porque o amigo está “metendo” nos porcos que não lhe pertencem e ainda o traí com sua namorada, seja para recuperar o rim de um amigo.

Logo, é nesse *mas* que se forma uma personagem e um homem complexo. Tendo essa explanação sobre o que temos e não temos, partiremos de quatro pontos que constituem o campo semântico da personagem. O primeiro seria o econômico, não sendo alienado, Edgar Wilson conhece as relações e diferenças entre os fodidos e bacanas; segundo lugar, a ética prática que forma o caráter dele moldando suas ações ao nível máximo, já que não é um homem que resolve o que o incomoda conversando, brigando, ele mata, abate, marreta; terceiro, a apresentação dessa figura como um sujeito masculino, sobretudo como detentor de

uma masculinidade rústica, caracterizada pela brutalidade; quarto, uma trajetória existencial marcada pelo trânsito.

Para trazer mais argumentos e exemplos para a análise da personagem, vamos utilizar outras histórias em que a personagem é protagonista. Em *entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), Edgar trabalha em um açougue especializado em carne suína, vive em um subúrbio de uma cidade do interior e nos finais de semana aposta em rinhas de cachorros. Ao lado de Gerson, seu amigo de trabalho, participa de aventuras carregadas de sangue, como matar a irmã e o irmão do amigo, ajudar um apaixonado a conseguir uma declaração de amor etc. Publicada cinco anos antes de *De gados e homens*, a obra, na verdade, é uma história pós-término da primeira, quando Edgar Wilson decide não trabalhar mais no Matadouro de Seu Milo.

Dando sequência a odisseia de Wilson, temos o romance *Enterre seus mortos* (2018), em que vemos o protagonista mais velho em relação às duas outras narrativas, dessa vez trabalhando no setor da prefeitura de uma cidade, responsável por recolher os animais mortos encontrados em praças, ruas e rodovias. Depois de recolhidos são levados ao depósito, triturados e incinerados. Neste romance, Edgar tem como amigo Tomás, ex-padre, que trabalha no depósito e também recolhe os corpos dos animais na estrada.

Para Edgar Wilson, todos os trabalhos que executa seguem uma lógica, no matadouro há um processo de abater o ruminante, acalma o animal antes para não desperdiçar e contaminar o sangue, há uma preocupação com o animal e a carne que será enviada para as mesas dos consumidores, um respeito à lógica do mercado, por isso ele cria uma ética na hora de abater o ruminante, pois “seu golpe preciso é um talento raro que carrega em si uma ciência oculta em lidar com os ruminantes. Se a pancada na frente for muito forte, o animal morre e a carne endurece. Se o animal sentir medo, o nível de pH é elevado, deixa a carne com gosto ruim.” (MAIA, p. 13, 2013).

Um trabalho desempenhado de modo braçal, brutal, marginalizado, mas consciente no pertencimento a um sistema de produção em que o produto final, no caso da história, o hambúrguer, não lhe pertence. No entanto, Edgar se destoa das

outras figuras do universo ficcional por ter essa consciência que o trabalho necessita ser desempenhado, se não por ele, por outro que necessitará sobreviver, mas também ganhará pouco em relação ao preço da carne processada. É assim que somos apresentados ao protagonista, um homem metucioso em seu trabalho bruto, inteligente e crítico quanto ao lugar que ocupa no sistema.

Seu golpe preciso é um talento raro que carrega em si uma ciência oculta em lidar com os ruminantes. Se a pancada na frente for muito forte, o animal morre e carne endurece. Se o animal sentir medo, o nível de pH no sangue é elevado, o que deixa a carne com um gosto ruim. Alguns abatedores não se importam. O que Edgar Wilson faz é encomendar a alma de cada animal que abate e fazê-lo dormir antes de ser degolado. Não sente orgulho do trabalho que executa, mas se alguém deve fazê-lo que seja ele, que tem piedade dos irracionais.

Depois de esquartejados, são enviados para duas fábricas de hambúrguer e distribuídos para alguns frigoríficos, que mandam caminhões buscar os lotes de carne. Edgar Wilson nunca comeu um hambúrguer, mas sabe que a carne é moída, prensada e achatada em formato de disco. Depois de frita, é colocada entre duas fatias de pão redondo recheado de folhas de alface, tomate e molho. O preço do 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. (MAIA, 2014, p. 23)

Essa consciência quanto ao pertencimento à classe trabalhadora e ao modo operante de seu trabalho bruto também vemos em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*.

Edgar Wilson acerta com um porrete a cabeça do animal. Só dá tempo para mais um grunhido e outro golpe é desferido. Ele tomba, agonizando, e o segundo da fila é arrastado para o abate. Edgar seca o suor da testa, apanha outro maço de cigarros atrás do balcão do escritório da oficina, acende um e volta às cacetadas nos porcos. “Somos gente de bem e que trabalha pesado”, é o que pensa quando atea fogo num dos porcos até fazer crepitar sua pele, antes de abri-lo de uma ponta a outra. (MAIA, 2009, p. 78)

Ele sabe também que há bens materiais que não pode comprar, como um telefone celular, ou frequentar lojas de shopping, também é um trabalhador subordinado a um chefe. Na passagem a seguir de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, observamos o diálogo com Gerson, depois que encontram um acidente na estrada e uma mulher atropelada,

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

- Você sabia que esses aqui tocam música?
- Deixa de mentira, Gerson.

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

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

- Eu vou sim. Frequento muitos desses lugares bacanas. Edgar, minha vida não é só abrir barriga de porco. Tenho outros interesses - diz Gerson, exaltado.

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

- Eu também não faço ideia - responde Gerson.

Ele decide ligar para o seu patrão, porque talvez ele saiba qual o telefone de socorro. Mas está um pouco agitado com a perda de um porco e tentará não demonstrar que as coisas saíram do controle. (MAIA, 2009, p. 49)

Em *De gados e homens*, Edgar Wilson comete um assassinato logo no início do romance (violência subjetiva), justificando esse ato de violência através de uma ética laboral construída a partir da forma como compreende o mundo que o contorna, o ambiente rústico do matadouro e as instâncias e regras estabelecidas dentro do processo do abatedouro, em que há prazos, estatísticas, números a serem cumpridos e ultrapassados, e um mercado e consumidores a serem atendidos (violência sistêmica). Esse ato de matar o companheiro de serviço seguindo uma ética particular, a justiça social e o ideal de justificação que carrega a personagem correspondem às percepções sobre a violência em sua forma concreta, somado a esse fator, existe uma violência simbólica que envolve a personagem, seja nas cenas solitárias e contemplativas, seja na falta de uma comunicação expressiva. A cena da morte é rápida e normativa, como um ritual em que, ao invés de um boi, há um garoto a ser abatido; isto é, mudam-se os sujeitos, mas permanecem os processos.

Estaciona a caminhonete no pátio do matadouro. O expediente terminou e restam apenas os funcionários que concluem a limpeza do lugar. Edgar Wilson entra no escritório de Milo e entrega a ele o cheque. No boxe de atordoamento repara na quantidade excessiva de sangue e em pedaços de crânios esfacelados.

É hora do canto das cigarras. A noite se aproxima, envolvendo o firmamento e engolindo o crepúsculo. Algumas estrelas já apareceram. Edgar Wilson entra no banheiro do alojamento. Espera que reste apenas o Zeca no banho. Com a marreta, sua ferramenta de trabalho, acerta precisamente a frente do rapaz, que cai no chão em espasmos violentos e geme baixinho. Edgar Wilson faz o sinal da cruz antes de suspender o corpo morto de Zeca e o enrolar num cobertor. Nenhuma gota de sangue

foi derramada. Seu trabalho é limpo. No fundo do rio, com restos de sangue e vísceras de gado, é onde deixa o corpo de Zeca, que, com o fluxo das águas, assim com o rio, também seguirá para o mar.

Cumprido seu dever, ele vai para a cozinha do alojamento e frita hambúrgueres. Com os colegas comem toda a caixa, admirados. Assim, redondo e temperado, nem parece ter sido um boi. Não se pode vislumbrar o horror desmedido que há por trás de algo tão saboroso e delicado (MAIA, 2013, p.20 - 21).

Em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, por sua vez, encontramos duas vítimas de Edgar Wilson. O primeiro assassinato tem a ver com o fato de Pedro, irmão de Gerson, estar traindo Edgar com a namorada dele, Rosemery; além do fato de Pedro manter relações sexuais com os porcos do açougue. A frase “não se deve meter em porcos que não te pertencem”, proferida por Wilson no momento em que comete o crime, também dá título ao capítulo I. Percebemos a ambiguidade da frase que usa o léxico popular referente ao sexo “meter” para dialogar tanto com os porcos quanto com a namorada de Edgar.

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

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

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

Pedro fecha os olhos quando percebe o segundo golpe, que esmiúça seu rosto transformando-o em uma massa disforme, o que imediatamente remete a Edgar Wilson o que será o rim de Gerson se ele não tomar algumas providências imediatas. Era mesmo preocupante. (MAIA, 2009, p. 26-27)

O segundo assassinato na história é no capítulo II, denominado “Até os cães comem os próprios dono com lágrimas nos olhos”, quando Edgar Wilson ajuda

Gerson a “resgatar” o seu rim doado. Gerson doou um rim para a irmã, Marinéia, mas sofrendo com a falência do outro rim que lhe resta, acredita que única maneira de se salvar é tirar o rim da irmã e depois ir a um médico clandestino e fazer a cirurgia de reimplantação.

Marinéia é agarrada por Edgar Wilson, que mantém sua boca tapada. Ela esperneia e derruba o chiuaua, que com um latido agudo cai no chão enfiando-se velozmente debaixo da mesa. Gerson tira uma fita adesiva da mochila e rapidamente amordaça a irmã. Ela não para de se remexer, o telefone toca, ela se debate ainda mais brutalmente. O cachorro faz xixi enquanto treme de pavor. Com um soco no maxilar, ela aquietada. deixam-na estendida no chão. Gerson arranca o fio do telefone. Um enorme silêncio invade o pequeno apartamento. Aproximam-se da estante com CDs. A maioria, eles nunca ouviram falar.

- Mas Néinha é muito besta - diz Gerson.

- Olha aqui! É o Sérgio Reis.

Colocam o CD e enquanto cantarolam músicas sertanejas carregam Marinéia para a banheira. No banheiro encontram algumas camisinhas usadas jogadas no chão.

- Mas tua irmã é mesmo uma porca, hein, Gerson?

Jogam Marinéia na banheira e a despem.

- Aqui, Edgar, a cicatriz. É só a gente cortar em cima.

- Melhor cortar um pouco mais afastado, pra não atingir o órgão, completa Edgar.

Gerson abre a mochila e não encontra a faca. (...)

Gerson vai até a cozinha e volta com algumas coisas que talvez possam ajudar. Um abridor de latas, um cortador de legumes, colheres e algumas faquinhas sem serra.

- Você prefere que eu use o abridor de latas ou essa colher? (MAIA, 2009, p. 35)

No decorrer da história de *De gados e Homens*, Edgar demonstra ser uma personagem complexa, em que sua personalidade é revelada de forma episódica, ora frio e calculista, seguindo a ética laboral citada, matando gado e homem na mesma agilidade e precisão, ora contemplativo quando “gosta de observar os animais confinados” (MAIA, p. 27, 2013), solitário nos momentos em que “acende um cigarro e decide permanecer sozinho e em silêncio” (MAIA, p. 27, 2013), ora compadecido em relação à morte de Burunga, mais precisamente com as consequências com Santiago. Como se expressa na cena em que a personagem admite que sentirá falta do jovem atordoado.

Edgar Wilson apaga a ponta do cigarro na cerca de madeira em que está apoiado e se retira em silêncio direto para o banheiro. Ao terminar de se lavar, veste-se e vai se deitar um pouco, pois tem duas horas de descanso antes de voltar ao trabalho. Apanha a sacola que Santiago lhe entregou e confere alguns enlatados de carne de rena e de alce, ou assim os julga



pelos desenhos nos rótulos, e um cartão-postal com uma paisagem da neve sobre um banco de madeira entre árvores altas. Tudo é encoberto pelo gelo e resplandece uma luz que jamais imaginou existir. Sentirá falta de Santiago. (MAIA, 2014. p. 94)

As relações de Edgar com outras pessoas se resumem ao trabalho, são práticas laborais que precisa resolver para executar determinadas tarefas, como na passagem a seguir quando tem que observar à noite o comportamento dos gados no matadouro, e fica junto à Helmuth, Bronco Gil e Vladimir. A atividade é retratada como um acampamento de guerra com binóculos, estratégias, rifles e flechas, há uma tensão construída na parte “precisam ficar no escuro e falar baixo”, os homens só falam o necessário sobre a vigia, menos Edgar Wilson que se mantém em silêncio, sendo anunciado no coletivo em “os homens”

A noite finalmente se acomoda sobre as suas cabeças. Eles se retiram para um outeiro onde montam uma base de observação, apoiados num tronco de árvore deitada. Pelos cálculos de Bronco Gil, o predador possui três alternativas de entrada na fazenda até atingir os pastos, e do local onde estão será possível identificá-lo assim que entrar. Vladimir usa a luneta do rifle para observar a distância, e dois binóculos são revezados entre os outros três. Bronco Gil afia um pedaço de pedra-pome a ponta de uma flecha, tateando-a no escuro. Precisam permanecer no escuro e falar baixo, porém a lua cheia e o céu estrelado os guiam. Uma hora de silêncio e vigilância depois, Edgar Wilson apanha a sacola com uma garrafa térmica com café e serve um pouco para si. Os outros acompanham. Vladimir se levanta e vai mijar aos pés de uma árvore.

- Espero que esse bicho não demore pra dar as caras - comenta Helmuth.

- Era onça ou javali? - questiona Vladimir, retornando de mijar e se acomodando no chão.

- Não deu pra ver direito - diz Bronco Gil

Os homens caem na gargalhada, Bronco Gil fica sério. (MAIA, 2014, p.78)

Vladimir, no entanto, possui uma relação mais íntima com Wilson, uma relação fraternal, amistosa, seria então a personagem-amiga do protagonista, que está presente em todas as obras protagonizadas por Edgar Wilson, como em *Entre rinhas* que essa relação é completada por Gerson, ou em *Enterre seus mortos* que tem a figura de Tomás. Voltando-se para Vladimir, a apresentação dele é divertida e remete ao leitor uma sensação de camaradagem entre os homens, como se fossem amigos há muito tempo, em que é permitido o uso ressignificado de palavras ofensivas, como *desgraçado*, *miserável*.

Não demora para o ronco do motor de uma retroescavadeira despertá-lo do silêncio. O homem que dirige tem ao seu lado um rádio que toca músicas de discoteca. Estaciona ao lado de Edgar, tira o chapéu de vaqueiro, pula do veículo, mantendo o motor ligado, e grita:

- Edgar Wilson, seu desgraçado, filho de uma égua!
- Vladimir, seu miserável, quanto tempo!

Os dois se abraçam e trocam cumprimentos. (MAIA< 2014, p.30-31)

Tanto o lado fraterno e que se assume sentimental quanto o lado que busca uma amizade e alguém para fazer os serviços mais brutos (Vladimir o ajuda a descobrir quem está matando as vacas do matadouro, por exemplo) podem ser vistos na relação entre Gerson e Edgar. Vamos a última parte da narrativa dos dois, após uma rinha de cachorros, Gerson ganhou a aposta da noite e os dois caminham em direção à cidade, mas por conta da falência do rim, ele começa a passar mal e a morrer. A cena é descrita de maneira gradual, como uma progressão ao ápice da morte e de Edgar amparando o corpo do companheiro. Uma cena emocionante que reforçada pela poesia bruta da autora.

- Está piorando, Gerson? - pergunta Edgar.

Ele acena positivamente com a cabeça. Está suando mais que o normal. Respira fundo. Avança para a frente em sinal de vômito, coloca a mão na boca e segura as entranhas de escapular. Ele começa um caminhar trôpego. Ri estranhamente. Embaralha as pernas e cai no chão em convulsão. Envenenou-se. Edgar agacha e segura o seu corpo.

- Eu te venci, não é, Edgar?

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

- Venceu sim, seu filho da mãe.

Gerson estremece e começa a ficar difícil a falar.

- O que vai fazer com o dinheiro que ganhei, Edgar?
- Vou te enterrar. (...)
- Faz uma viagem. Eu nunca viajei.
- Pra onde eu vou?
- Ver a neve. (...)
- Me promete que vai ver a neve?
- Eu prometo que acho essa desgraçada dessa neve.

E ele não diz mais nada. Edgar não sabe o que fazer, então decide ficar abraçado ao corpo de Gerson até o dia amanhecer. Quando amanhece, o sol não sai. Faz um dia nublado com rápidas pancadas de chuva. (MAIA, 2009, p. 86)

O fato de não saber o que fazer diante de um ato carregado de sentimento deve-se ao fato de Edgar Wilson e companhia serem homens do campo. Pierre Bourdieu (2006), na etnografia *O camponês e o seu corpo*, descreve e analisa o comportamento dos homens que afastados dos centros urbanos, em uma região em que o trabalho e ordem sociocultural estão ligados à terra, possuem relações

distantes entre seus pares, sendo o afeto algo que está na prática, no aperto de mão, na roda de cerveja dos bailes.

Tudo que é da ordem da intimidade, da “natureza”, é banido das conversas. Mesmo que o camponês goste de contar ou de ouvir as anedotas mais picantes, ele é extremamente discreto em relação a sua própria vida sexual e, sobretudo, afetiva.

De maneira geral, os sentimentos não são temas sobre os quais o camponês fica à vontade para falar. A inabilidade verbal, que vem se juntar à inabilidade corporal, é vivenciada no desconforto tanto do rapaz como da moça, sobretudo quando ela aprendeu, nas revistas femininas e nos romances de folhetim, a linguagem estereotipada do sentimentalismo da cidade. (BOURDIEU, 2006, p. 88)

#### 4.1 Um homem

Edgar Wilson sabe que é um sujeito descartável ou, como Zizek (2014) define, um sujeito dispensável dentro da violência sistêmica. Todavia, é um homem comum que é construído com o estereótipo masculino socialmente definido, que “sai do banho e veste uma calça jeans e uma camiseta preta. Calça seu único par de botas de couro (...) coloca um chapéu preto” (MAIA, 2014, p. 75) Uma personagem que está próximo ao imaginário de um homem comum, que “ajeita a blusa para dentro da calça, passa um pente nos cabelos claros” (MAIA, 2014, p. 18). Mas, ao mesmo tempo, é um sujeito-trabalhador, que devido à brutalidade da vida tem que ser prático em suas ações.

A vida bruta que se submetem, trabalhando arduamente para sobreviver, contando o dinheiro ganho, com o suor do abate, e não tendo lazer acarreta a brutalidade das ações. Assim como a vida os abate, eles também abatem com a mesma objetividade outros, sejam porcos ou pessoas. A dureza da vida não é questionada, é aceita apesar de sua tragicidade. Não há esperanças em dias vindouros porque o horizonte desses indivíduos é o mesmo que estão habituados a viver. (PORTO, 2016, p. 57)

Um homem comum que possui sonhos práticos, como trabalhar com porcos, conhecer a neve. Embora essas passagens, assim como toda a carga sentimental e íntima da personagem, sejam apresentada pelo narrador. Beth Brait (2017), no livro *A personagem*, usa a metáfora “câmera que finge registros e constrói as personagens” para descrever esse narrador que é característico do romance policial.

O narrador em terceira pessoa simula um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem.

No romance policial, por exemplo, o registro detalhado do comportamento das pessoas é tarefa, quase sempre, de um narrador colocado fora da história e encarregado de acumular traços que funcionam como indícios da maneira de ser e de agir dos agentes das ações compreendidas pela narrativa. Por meio desses traços, a personagem vai sendo construída, e o leitor, por sua vez, pode descobrir, antes do final, a dimensão ocupada pela personagem no desenrolar dos acontecimentos. (BRAIT, 2017, p. 77)

Edgar possui um código de ética e princípios particulares, não é um assassino em série comum como outro na arte e literatura. Mata uma personagem porque este não sabe matar da forma que ele, Edgar, mata o animal. Mata a irmã do amigo porque o amigo precisa do seu rim transplantado. Os corpos de suas vítimas são descartáveis, ou jogados no Rio das Moscas ou deixados para serem comidos pelo cachorro doméstico. Quando não mata, Edgar Wilson se livra dos corpos da maneira mais prática possível, como jogar aos porcos, os únicos animais que comem tudo, inclusive o ser humano. Nessa conjuntura, e usando uma analogia, Edgar Wilson se enquadraria nas atitudes de temor e piedade que um *Príncipe* deveria ter, de acordo com Maquiavel (2014).

Não deve, portanto, importar ao príncipe a qualificação de cruel para manter os seus súditos unidos e com fé, porque, com raras exceções, é ele mais piedoso do que aqueles que por muita clemência deixam acontecer desordens, das quais podem nascer assassínios ou rapinagem.

Não deve ser, portanto, crédulo o príncipe nem precipitado e não deve amedrontar-se a si próprio, e proceder equilibradamente, com prudência e humanidade, de modo que a confiança demasiada não o torne incauto e a desconfiança excessiva não o faça intolerável.

Nasce daí esta questão debatida: se será melhor ser amado que temido ou vice-versa. Pode-se responder que se desejaria ser uma e outra coisa; mas como é difícil reunir ao mesmo tempo as qualidades que dão aqueles resultados, é muito mais seguro ser temido que amado, quando se tenha que falhar numa das duas. É que os homens geralmente são ingratos, volúveis, simuladores, covardes e ambiciosos de dinheiro, e, enquanto lhes fizeres bem, todos estão contigo, oferecem-te sangue, bens, vida, filhos, como disse acima, desde que a necessidade esteja longe de ti. Mas, quando ela se avizinha, voltam-se para outra parte. E o príncipe, se confiou plenamente em palavras e não tomou outras precauções, está arruinado. (MAQUIAVEL, 2014, p.49-50)

Edgar Wilson é um sujeito prático e precavido, que é temido como uma figura que mata quando a ética particular não se concretiza, quando o amigo pede ajuda, em uma demonstração de afeto, porém é respeitado pelos seus companheiros de trabalho bruto. Uma complexidade que se forma também pelo fato de ser uma personagem clandestina, que migra e está sempre em movimentos. Sai do matadouro e vai trabalhar com porcos, depois vai em busca de neve. Não há uma

totalidade ou uma identidade fechada em uma determinada história ou livro, talvez fruto de uma sociedade contemporânea que migra cada vez mais ou a releitura climatizada em nosso espaços das influências das narrativas audiovisuais características dos filmes e séries de televisão americanas e europeias.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na obra em questão, observamos que a *poética da brutalidade* se forma porque as características principais da escritora como a vertente animal humano-não humano, ambientes sujos, onde o que é significativo não são somente os crimes, senão as condições sociais que as personagens vivem, a violência sistêmica que sofrem, a brutalidade das condições de trabalho e a falta de dignidade. Outro fator que caracterizaria, na nossa concepção, a *poética da brutalidade* está no ponto de encontro entre as influências e características encontradas nas vertentes *Realista, Naturalista, Detetivesca e Cinematográfica*. A influência dos filmes de Quentin Tarantino está na espetacularização da violência, na composição de cenas em que o sangue é parte principal e no desenvolvimento das ações no enredo. Em outras palavras, Maia traz à literatura as cenas violentas e as passagens regadas a sangue e suor do diretor norte-americano em uma escrita direta e simples.

Contudo, não é somente no sangue que a linguagem cinematográfica se faz presente, há a presença dos verbos no presente do indicativo, como se a história fosse um roteiro, com marcações, ambientações e a carga dramática necessária para uma adaptação. Também há influência da cultura *pop*, com referências às obras de Kafka, Dostoiévski, Bíblia Cristã (estas três referências se fazem nos usos das epígrafes que iniciam os livros), na composição dos nomes das personagens, que provocam quase um oxímoro em relação ao meio (Bronco GII referência à Búfalo Bill de *O silêncio dos inocentes*; Helmuth a personagem *beowulf*). O *Romance Policial* ou a história *detetivesca*, nessa conjuntura, não possui seus elementos centrais, como a figura do detetive, por exemplo, que tanto Schollhammer quanto Todorov, colocam como figura central na narrativa por ser um suporte ao raciocínio intuitivo e hipotético que deve ser desenvolvido pelo leitor ideal. Também classificá-lo como um *romance criminal*, como argumenta Soler, e portanto dialogar com o *brutalismo* de Rubem Fonseca que Bosi e Schollhammer descrevem, seria desconsiderar as outras influências da obra, ignorar o *animalismo*, por exemplo, e o ambiente às margens, no sentido de ser rústico, que a história se passa.

O *realismo*, não é algo novo como propõe Vicelli, pelo contrário, assemelha-se à definição de crônica de cotidiano, mas sem a burguesia e seus valores e torna-se, em um ponto da narrativa, absurdo e surpreende, provocando um choque em relação aos fatos narrados, pois exagera em si mesmo, ao brutalizar as relações, como morte por enguia em um barril, vacas que se suicidam. O *naturalismo* só se esboça em um determinado momento, principalmente em animalizar o homem-trabalhador, e a relação homem-animal, no entanto, mais ligado ao *animalismo* que ao naturalismo. Cândido (2010), em sua análise sobre *O cortiço* (2010), descreve que o Sol representa um elemento importante na composição das personagens que suam, sentem calor, e no ambiente, em que provoca calor, clima quente e abafado, isso também encontramos na ficção de Maia. Porém, em relação ao ambiente, este não se torna uma personagem que sofre alterações como *O cortiço*, que cresce e aumenta de volume, tampouco a natureza precisa ser domada, o *Rio das Moscas* está para depositar o corpo da vítima e o sangue dos animais, o *Vale dos Ruminantes* para criar a região do matadouro e as serras para o suicídio.

Em relação à linguagem, observamos que a violência está representada por meio das frases fragmentadas, falta de diálogos prolongados, uso lexical e sinestésico para caracterizar o ambiente rústico e violento, palavras de baixo calão, insultos e gritos. Além disso, Ana Paula Maia verbaliza o velado e, assim, traduz isso em uma forma de violência, já que a história é conduzida pelos trabalhadores de serviço pesado, rudimentar e brutal, pelas condições dos trabalhadores da carne, pelo animal e a relação com os homens, envolvendo tudo em uma narrativa marcada pelo sangue, fluido da vida e da morte. Também percebemos que a poesia ocorre nos momentos de solidão da personagem principal ou antecedendo uma descrição violenta, enciclopédica ou técnica.

Nesta espetacularização da violência, a brutalidade poética de Maia também é evidenciada na construção das personagens que compõem a história. Personagens, estas que são brutalizadas, por vezes com perfis inusitados, que carregam nomes estrangeiros, características físicas disformes (como o olho de vidro do capataz Bronco Gil). No entanto, embora estas personagens aparecem apenas para exercer uma função estrutural na estética da brutalidade da autora, outros, como Edgar

Wilson, são complexos, pois é um sujeito que entende a posição sistêmica que ocupa na linha de produção da carne, há individuação de seu caráter no isolamento e na relação social que estabelece com os companheiros de trabalho. Percebemos que a personagem é a construção do homem comum que se define pela praticidade de suas relações, inclusive na própria ética que constrói. Outro fator da complexidade está na personagem inacabada, que vive em uma cosmovisão seriada, e sempre está partindo e nem sempre é protagonista do mundo ao qual pertence.

Nosso objetivo, no tocante a este trabalho, de propor uma nova perspectiva a partir de teorias consagradas e análises recentes para uma literatura emergente no cenário cultural brasileiro, assim como uma análise de uma figura-personagem nova dentro da literatura, foi cumprido. Há outras possibilidades para análise, como a que ponto o realismo que vai para o absurdo, aqui colocado, não tem influência do *Realismo Mágico* latino-americano? Que diálogo existe entre as escritas de Rubem Fonseca e Ana Paula Maia? Que outros escritores contemporâneos se enquadram na *poética da brutalidade*? Esta análise se limita a poética da palavra-escrita ou podemos ver esses elementos na poética audiovisual e plástica? Esse fator está no contexto latino-americano hispânico? Há limites para essa perspectiva literária, ou seja, é possível aplicar a *poética da brutalidade* em todas as obras contemporâneas? E com todas as suas estruturas, sendo elas a representação da violência, animalidade, construção de personagens distoantes? Enfim, são alguns desdobramentos para pesquisas em um momento posterior, ou para “futuras sequências”.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBERENA, Ricardo Araújo. A hipercontemporaneidade ensanguentada em Ana Paula Maia. **Letras de Hoje (Online)**, 2016.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Contexto, 2009.
- BORDWELL, David. **La narración y el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1996.
- BOSI, Alfredo. **A história concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cutrix, 2015.
- BOSI, Antônio de Pádua. Dos açougues aos frigoríficos: uma história social dos trabalhos da produção de carne. 1750 a 1950. **Revista da história regional**. 2014.
- BOURDIEU, Pierre. O camponês e o seu corpo. **Rev. Sociol. Polít.**, Curitiba, 26, p. 83-92, jun. 2006.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In. AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In CANDIDO, Antonio. **A educação pela Noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.
- DUARTE, Rosália. A violência em imagens fílmicas. **Educação e Realidade**. 22(2). p. 133- 145. 1997.
- GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores associados, 2012.
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo - diário de uma favelada**. São Paulo: Ática, 2014.
- MACIEL, Maria Esther. **Literatura e Animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016.
- MAIA, Ana Paula. **De gados e homens**. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- MAIA, Ana Paula. **Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MAIA, Ana Paula. **Carvão Animal**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

MAIA, Ana Paula. **Enterre seus mortos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O príncipe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

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

PORTO, Ana Paula Teixeira. Submundo e desumanização do sujeito em Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos de Ana Paula Maia. **Brasil/Brazil**, v. 29, n.53, p. 51-63. 2016.

SANTIAGO, Silvano. O entre lugar do discurso latino americano. In. SANTIAGO, Silvano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHOLLHAMMER, Karl. **Cena do crime**: violência e realismo no Brasil Contemporâneo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SOLER, Elena Losada . Representações da violência em A guerra dos bastardos, de Ana Paula . **Estud.Lit.Bras.Contemp., Brasília, n.50**, p.138 -156, Apr. 2017.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Perspectiva: São Paulo, 2004.

VICELLI, Karina Kristiane. Sangue e Hambúrgueres - novo realismo e o romance policial na obra De gados e homens de Ana Paula Maia. **Revistae-escrita .V -6**. 2015.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência** .Editora Boitempo: São Paulo, 2014.

## Anexo 1 - Resumen expandido

# LA POÉTICA DE LA BRUTALIDAD DE ANA PAULA MAIA - la odisea de Edgar Wilson entre los mataderos y los cuerpos abatidos

KIILL, Diego  
GUIZZO, Antonio Rediver

## RESUMEN

La violencia presente en las esferas sociales también sirve como tema para las producciones de literatura contemporánea latinoamericana, que explotan los discursos violentos de la sociedad en sus narraciones. Utilizando como corpus obras de la escritora brasileña Ana Paula Maia, este trabajo tuvo como objetivo analizar las construcciones del imaginario de la violencia en las producciones literarias de este autor. Estudiamos las teorías sobre la violencia y sus formas sistémicas, subjetivas y simbólicas que están presentes en la sociedad contemporánea. Con esto, identificamos cómo el fenómeno de la violencia constituye los espacios narrativos y los personajes, especialmente la figura de Edgar Wilson, del universo creado por Ana Paula Maia.

**Palabras clave:** literatura contemporánea, violencia, Ana Paula Maia, Edgar Wilson

## 1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo es el resultado de una investigación científica perteneciente al proyecto de Poética comparativa latinoamericana: imaginario, relaciones de poder y corporalidades. El objetivo de este trabajo fue investigar la obra de Ana Paula Maia, una escritora contemporánea de Río de Janeiro, que obtuvo éxitos en el campo literario con la llamada *Trilogia dos brutos* (*Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), *O trabalho sujo dos outros* (2009), *Carvão Animal* (2011)). En 2018, ganó el Premio de Literatura de São Paulo con la novela *Assim na terra embaixo da terra* (2017).

Ambientes sucios, personajes con profesiones que no tienen ni una apreciación social ni una estética agradable es la característica principal de la escritora que, inspirada en las películas de Quentin Tarantino, las novelas del realismo y el naturalismo, así como el romance policial, los poetas y los ambientes

desagradables, invierte en la descripción de escenas violentas, pasajes sangrientos que, a través de la escritura directa y simple, los transforman en un arte en bruto. Así, este trabajo tuvo como objetivo: investigar cómo la espectacularización de la violencia presente en el trabajo cinematográfico de Quentin Tarantino *Pulp Fiction* (1994), la estética naturalista y realista y el género de novelas policiales sirvieron de inspiración en la construcción estética de la novela *De gados e homens* (2014) de Ana Paula Maia, creando así una poética de la brutalidad, marcada por lenguaje crudo, representaciones de violencia y una animalidad en la composición. También se propuso analizar la construcción del personaje masculino Edgar Wilson, su ética, su comportamiento y masculinidad.

## 2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

Siguiendo una línea lineal de la historia literaria, la obra de Ana Paula Maia está lejos del realismo y el naturalismo, por ejemplo, sin embargo está enmarcada en la literatura contemporánea. En el libro *Mutações da literatura no século XXI*, Leyla Perrone-Moisés (2016) describe, entre varios puntos, que los escritores contemporáneos llevan las interferencias de un pasado y una historia ya contruidos, y necesitan, como artistas y pensadores, crear algo a partir de esto. equipaje, que puede ser consciente (sabiendo que lo que está escribiendo fue escrito por otro) o inconsciente (recuerdos culturales que ya se han cristalizado y popularizado).

Según Vicelli (2015), en *Sangue e hambúrgueres*, las narraciones de Maia tienen un carácter impuro, una realidad contaminada con escenas casi escatológicas, en las cuáles la violencia y el trabajo manual están representados de manera orgánica, porque están inspirados en historias realistas y naturalistas, desde finales del siglo XIX, reflejando en el aspecto animal presente en el comportamiento de los personajes humanos. Esta construcción se lleva a cabo a lo largo de la narrativa a través del lenguaje, sea verbal (evidente en la falta de comunicación o en la pobreza de los diálogos acentuados con frases cortas y directas) o corporal (con las escenas de competencias y juegos de azar entre los hombres del matadero y el exposición cruda de la sexualidad y virilidad de los personajes). Los lenguajes

verbales y corporales igualmente violentos son ecos del ambiente violento y brutal del matadero.

Para apoyarnos al análisis del trabajo, con respecto a la representación de la violencia, comparamos el contexto representado con la clasificación de las dimensiones de la violencia por el filósofo esloveno Slavoj Žižek (2014), para quien la violencia se manifiesta de dos maneras: violencia subjetiva, ejercida por individuos, ya sean actores sociales o representantes del Estado, y violencia objetiva, que puede manifestarse en su forma simbólica, perpetrada por el lenguaje, y en su forma sistémica, como resultado del funcionamiento desigual de los sistemas económicos, políticos y legales. Tenemos estas situaciones que se entrelazan y son interdependientes dentro de *Gados e Homens*, por ejemplo, el entorno en el que se encuentran los personajes es degradante porque existe una demanda económico-capitalista (violencia sistémica) que constituye las formas de explotación y alienación del trabajo que experimentan los personajes, existe la falta y / o precariedad de la comunicación (violencia simbólica) y, finalmente, hay asesinato, el acto violento más visible (violencia subjetiva).

Las realidades que se nos presentan, aunque retratan lugares que se acercan a la vida social, al mismo tiempo, son distantes (aquí nos identifican como lectores urbanos de metrópolis o grandes centros). Sin embargo, a veces este realismo va más allá de la realidad, representado por situaciones exageradas en las que los personajes están involucrados, por ejemplo, cuando se describe a los hombres con características que los acercan a los animales o se comportan como tales. Maria Ester Maciel (2016), en *Literatura e animalidade*, explica la complejidad que ocurre en una instancia de la narrativa cuando los animales se vuelven complejos y humanizados en su construcción poética, y los hombres, de manera diferente, adquieren características animalizadas, convirtiéndose en una complejidad para al fin identificar los límites de la animalidad y humanidad del personaje.

Con respecto a la representación y construcción de la figura masculina Edgar Wilson, utilizamos el estudio *O camponês e seu corpo* de Pierre Bourdieu (2006), para analizar lo que sería un comportamiento masculino de los hombres que se

encuentran en áreas rurales, los límites de los afectos y las relaciones de estos individuos. Para el análisis de la ética del protagonista, comenzamos leyendo el trabajo *O príncipe* de Nicolau Maquiavel (2014).

### **3. METODOLOGÍA**

Lectura y análisis de las obras de Ana Paula Maia, identificando y destacando los puntos de la narrativa en los que existe la presencia de violencia en sus diferentes formas. Identificar los elementos que caracterizarían la estética del naturalismo, el realismo, el romance policial. Analizar las marcas presentes en el lenguaje cinematográfico en la redacción de narrativas de Maia. Estudios de contribuciones teóricas sobre violencia en literatura, sociedad, contemporaneidad; naturalismo en la novela brasileña; El lenguaje violento en Pulp Fiction. Redacción de formas y análisis del corpus para redactar el trabajo final.

### **4. RESULTADOS Y DISCUSIONES**

Consideramos que, en el caso de la literatura de Ana Paula Maia, ella construyó un ambiente en el que la violencia es intrínseca al ambiente, revelando también a través de un lenguaje seco, crudo y violento a lo largo de la narración. Los diálogos con pocas palabras, los ambientes grotescos, de ganado y hombres, en los que los primeros se humanizan como los otros se animaliza, un ambiente de sangre, carnicería, violencia, falta de palabras y sutileza. Este ambiente constituye el imaginario de la violencia.

### **5. CONCLUSIONES**

Concluimos que en las obras de Ana Paula Maia existe la construcción de narrativas en las que los personajes protagonistas son sujetos afectados por la violencia objetiva presente en la sociedad en la que se insertan. Esta violencia, que los convierte en sujetos marginados, tiene como figuras clave: los asesinos de ganado vacuno y porcino que necesitan hacer el trabajo crudo para sobrevivir. Subjetivamente, estos personajes responden a la violencia sistémica cuando los

principios, que rigen sus propias vidas, se ven afectados, especialmente cuando la producción de carne exige un profesional en bruto, que gobierna la practicidad de sus propias vidas.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e Animalidade**. Civilização brasileira: Rio de Janeiro, 2016.

MAIA, Ana Paula. **De gados e homens**. Record: Rio de Janeiro, 2014.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**. Editora Boitempo: São Paulo, 2014