



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

**PROGRAMA PÓS-GRADUAÇÃO
EM LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**ENTERRE SEUS MORTOS BAJO ESTE SOL TREMENDO — VIOLÊNCIA
CONTRA OS CORPOS NAS NARRATIVAS DE ANA PAULA MAIA E DE CARLOS
BUSQUED**

DIEGO KIILL

Foz do Iguaçu
2022

**ENTERRE SEUS MORTOS BAJO ESTE SOL TREMENDO — VIOLÊNCIA
CONTRA OS CORPOS NAS NARRATIVAS DE ANA PAULA MAIA E DE CARLOS
BUSQUED**

DIEGO KIILL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rediver Guizzo

DIEGO KIILL

**ENTERRE SEUS MORTOS BAJO ESTE SOL TREMENDO — VIOLÊNCIA
CONTRA OS CORPOS NAS NARRATIVAS DE ANA PAULA MAIA E DE CARLOS
BUSQUED**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rediver Guizzo (UNILA)

Prof. Dr. Wellington Fiorucci (UTFPR)

Prof. Dr. Emerson Pereti (UNILA)

Prof. Dr. Livia Santos Souza (UNILA)

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

K47

Kiill, Diego.

Enterre seus mortos bajo este sol tremendo - Violência contra os corpos nas narrativas de Ana Paula Maia e de Carlos Busqued. / Diego Kiill. - Foz do Iguaçu, 2022.
89 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu - PR, 2022.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rediver Guizzo

1. Literatura Contemporânea. 2. Violência. 3. Corpo. I. Guizzo, Prof. Dr. Antonio Rediver. II. Título.

CDU 82.091

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a existência da UNILA e aos caminhos da vida que me fizeram parar na fronteira, nos corredores do Jardim Universitário e na Literatura Contemporânea. Foram nos espaços unileiros que fiz laços com pessoas que me apoiaram e me deram forças, risos e reuniões online, por isso agradeço à Fernanda Gabina, Viviana Amaro, Mariano Lanza, Stefani Klumb e Dani Pfeiffer, Raphael Khalil pela amizade, contatos e partilhas. Um agradecimento em especial à Viviani Busko por dividir a experiência sufocante de fazer um mestrado de modo remoto em um período crítico como a pandemia, pelas reuniões, fofocas, compartilhamento de frases irônicas, leituras ácidas, figurinhas nada convencionais e memes.

Agradeço ao meu professor orientador Antonio Guizzo, não somente pela orientação e contribuição com o trabalho, mas principalmente pela paciência, confiança e apoio que me foram concedidos nesses anos de trabalho em pesquisas, extensões, sala-de-aula, ambientes virtuais. Agradeço aos professores Emerson Pereti, Wellington Fioruci e Livia Santos de Souza pelas leituras atentas, críticas e pertinentes e por terem aceitado o convite para compor minhas bancas de qualificação e defesa. Também aos professores Mariana Cortez, Jorgelina Tallei e Diego Chozas pelos ensinamentos de pesquisa, trabalho com literatura e espanhol. Um agradecimento especial aos que me fizeram companhia durante o ano de 2020 a 2021, momento crítico da covid-19, os professores Gastón Cosentino e Dandara Capitani e os participantes dos projetos de escrita criativa. Também aos amigos que aceitaram fazer um clube de leitura virtual, divertido mesmo com pouco tempo de duração.

Por fim, agradeço ao apoio da UNILA e à PRPPG pela bolsa por Demanda Social que me foi concedida nos dois anos de mestrado.

Melhor nem falar sobre os corpos de Vermelha na frente dela, “aqui só morre mesmo quem não presta”, ela ia dizer. Também não adiantava perguntar “por que ninguém esconde essa gente toda embaixo da terra, junto com as raízes das plantas e com os livros?”

Sheyla Smanioto. *Meu corpo ainda quente*

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo compreender de um modo comparativista as representações da violência, principalmente as que atingem corpos humanos e animais, em produções literárias latino-americanas. Dessa forma, realizamos reflexões sobre o romance *Enterre seus mortos* (2018), da escritora brasileira Ana Paula Maia, que traz a recorrente personagem Edgar Wilson, um removedor de animais mortos em estradas e que, em dado momento, encontra dois corpos humanos, uma mulher e um homem. Diante da crise financeira que atinge o setor de transporte da polícia, o mesmo torna-se responsável pelo destino dos corpos. Para a comparação, escolhemos *Bajo este sol tremendo* (2009), do argentino Carlos Busqued, protagonizada por Cetarti, um homem desempregado, que fica responsável por reconhecer os corpos da mãe e do meio-irmão em outra cidade, recebendo a ajuda de Duarte, um ex-policia corrupto, que ganha a vida produzindo filme pornográfico e sequestrando pessoas. A partir da leitura das obras, observa-se a violência que atinge humanos e animais, tanto os vivos quanto os mortos; além da coisificação do ser humano e o abandono dos corpos. A dissertação está dividida em quatro capítulos, o primeiro uma reflexão geral sobre os aportes utilizados; no segundo e terceiro tece uma análise das figurações da violência nas duas obras estudadas; e no último capítulo, concentra-se o estudo comparado dos romances. Como principais aportes teóricos serão utilizadas as considerações de Jaime Ginzburg (2013), Karl Erik Schøllhammer (2014), Slavoj Žižek (2014), Judith Butler (2019) e Gabriel Giorgi (2014).

Palavras-chave: Literatura contemporânea; América Latina; Violência; corpos

ABSTRACT

The present work aims to understand in a comparativist way the portrayal of violence, to a large extent those that affect human and animal bodies, in Latin American literary productions. Therefore, we carry out reflections on the novel *Enterre os seus mortos* (2018), by Brazilian writer Ana Paula Maia, which features the recurring character Edgar Wilson as a roadkill remover who finds two human bodies, a woman, and a man. Confronted with the financial crisis that hits the police transport sector, he becomes responsible for the future of the bodies. For comparison, we chose *Bajo este sol tremendo* (2009), by the Argentine Carlos Busqued, starring Cetarti, an unemployed man, who becomes responsible for recognizing his mother and his half-brother's bodies in another city, receiving help from Duarte, a corrupt ex-police officer, who earns a living producing pornographic movies and kidnapping people. From the reading of the works, one can observe the violence that affects humans and animals, the living, and the dead: the objectification of the human being and the abandonment of bodies. The thesis is divided into four chapters: the first is a general reflection on the contributions used; the second and third chapters analyze the figures of violence in *Enterre os seus mortos* and *Bajo este sol tremendo*, respectively; and the last chapter concentrates on a comparative study of the novels. As main theoretical contributions, we are going to use the following author's considerations: Jaime Ginzburg (2013), Karl Erik Schøllhammer (2014), Slavoj Žižek (2014), Judith Butler (2019), Gabriel Giorgi (2014).

Keywords: Contemporary literature; Latin America; Violence; bodies

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo comprender de manera comparativa las representaciones de la violencia, principalmente aquellas que alcanzan los cuerpos humanos y animales, en producciones literarias latinoamericanas. De esta forma, realizamos reflexiones sobre la novela *Enterre seus mortos* (2018), de la escritora brasilera Ana Paula Maia, la cual presenta el recurrente personaje Edgar Wilson, quien recoge animales muertos en autovías y que en dado momento encuentra dos cuerpos humanos, una mujer y un hombre. Frente a una crisis financiera que llega en el sector de transporte de la policía, el mismo se vuelve responsable por el destino de los cuerpos. Para hacer la comparación, elegimos *Bajo este sol tremendo* (2009), del argentino Carlos Busqued, protagonizada por Cetarti, un hombre desempleado, que se queda responsable por reconocer los cuerpos de su madre y de su medio-hermano en otra ciudad, y para esto recibe ayuda de Duarte, un ex-policía corrupto, que se dedica a producciones de películas pornográficas y en secuestrar personas. Desde la lectura de las obras, percibimos como la violencia alcanza humanos y animales, tanto vivos como muertos; además de la cosificación del ser humano y el abandono de los cuerpos. La disertación está separada en cuatro capítulos, el primero cuenta con una reflexión general sobre las teorías utilizadas; en el segundo y tercero se construye un análisis de las composiciones de violencia en las dos producciones estudiadas; y en el último capítulo, se fija en el trabajo comparativo de las novelas. Como principales aportes teóricos se utilizarán las consideraciones de Jaime Ginzburg (2013), Karl Erik Schøllhammer (2014), Slavoj Žižek (2014), Judith Butler (2019) y Gabriel Giorgi (2014).

Palabras clave: Literatura contemporánea; Latinoamérica; violencia; cuerpos

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 A COMEÇAR PELAS SUTURAS — ALGUNS PONTOS TEÓRICOS	16
1.1 O QUE É VIOLÊNCIA	16
1.2 VIOLÊNCIA NA LITERATURA	18
1.3 O CORPO E A DOR DOS OUTROS	23
1.4 ANIMAIS E ESTUDOS DOS ANIMAIS	25
2 OS CORPOS PARA SEREM ENTERRADOS DE ANA PAULA MAIA	30
2.1 ENTERRE SEUS MORTOS	33
2.2 OS CORPOS ENCONTRADOS	36
2.3 OS ANIMAIS ABANDONADOS	40
3 A VIOLÊNCIA TREMENDA DE CARLOS BUSQUED	46
3.1 O ROMANCE BAJO EL SOL	48
3.2 VIOLÊNCIA SOB O SOL	52
4 ABUTRES SOB O SOL TREMENDO — ENTRECruzANDO OS ROMANCES .	63
4.1 CASAS DE DEFUNTOS — NECROTÉRIOS, IMLs, E OS CORPOS	70
4.2 QUEM SÃO OS CORPOS?	74
4.3 OS HOMENS QUE CARREGAM MORTES	77
4.4 O MORRER JUNTOS	79
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS	86

INTRODUÇÃO

As artes narrativas, assim como outras expressões artísticas, são importante ferramenta para a constituição da identidade do ser humano, seja como meio para constituir explicações sobre a origem de fenômenos (mitos), para a educação e socialização humana (contos-de-fadas), ou para a construção de identidades nacionais (como nas Américas Portuguesas e Hispânicas nos períodos das independências). Como tais, são também produtos das condições materiais de seus tempos e espaços culturais. No caso da literatura, arte a que se volta essa pesquisa, as obras também refletem e se formam em diálogo com os estilos da época em que são publicadas, e constituem-se a partir dos imaginários sociais e gêneros composicionais que circulam nos contextos em que são produzidas, estabelecendo, assim, um diálogo com o espírito e estética de um tempo.

Relacionando tal perspectiva com os temas das obras aqui analisadas, de acordo com o relatório *Atlas da Violência*, de 2020, do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), em 2019 houve uma queda na taxa de homicídios no território brasileiro, se comparado ao crescimento registrado entre os anos de 1979 a 2017. No entanto, em 2017 foram registrados 9799 óbitos como Mortes Violentas por Causa Indeterminada (MVIC), ou seja, crimes para os quais não houve investigação policial resolutiva nem persecução penal dos responsáveis. O *Informe Latinobarómetro*¹, por sua vez, registrou que a forma de violência com maior crescimento no ano de 2020 nos países latinos foi a violência de rua (seguida pela violência verbal e a doméstica contra a mulher), sendo a Argentina o país que mais registrou esse tipo de ocorrência. O Brasil ocupa o nono lugar neste *ranking*.

No campo da literatura contemporânea, tal cenário traduz-se em obras centradas em enredos violentos, figurações que apontam à necessidade de reflexão sobre a violência que transita pela sociedade, violência que, partindo de diferentes formas de assimetrias sociais, é canalizada para ações violentas por parte dos

¹ Sobre o *Latinobarómetro*, segue a descrição do site: “Es una corporación de derecho privado sin fines de lucro, con sede en Santiago de Chile y tiene la responsabilidad de llevar a cabo el estudio Latinobarómetro tanto en la ejecución del proyecto como en la distribución de los datos. La Corporación latinobarómetro consta de un directorio formado por chilenos, regido por la ley chilena, y de un consejo asesor internacional que cumple con la asesoría a la dirección del proyecto. Latinobarómetro es una iniciativa que es producida, diseñada y usada principalmente en la región por actores sociales y políticos, no tiene vínculos de dependencia con ninguna institución externa.” disponível em: <https://www.latinobarometro.org/lat.jsp?Idioma=724> acesso em 20 de nov. de 2022.

indivíduos. Igualmente cabe destacar que, tal violência, amplamente divulgada pela mídia, continua a ser caracterizada pela construção de um bloco geopolítico ainda marcado pela colonização, dominação, extração, estupro, escravidão, guerras, epidemias e genocídios.

Outra dimensão desse espírito do tempo, também evidente na figuração literária contemporânea, é a reflexão sobre a relação entre humanos e animais. Durante muito tempo, a cisão entre homem e animal — humanidade e animalidade — prevaleceu no imaginário social. Historicamente, ao longo da Idade Média, a animalidade, sob o peso do cristianismo, passou por um processo de demonização, atribuindo à bestialidade características que aproximassem o humano da dimensão animal, como salienta Maria Esther Maciel, em *Literatura e Animalidade* (2016, p. 17). A partir do século XVIII, com o triunfo do pensamento cartesiano influenciado pela filosofia aristotélica, o animal foi caracterizado como um corpo automatizado e sem alma. Entretanto, na atualidade, sobretudo a partir de reflexões que dialogaram com a dimensão da ecologia e políticas que construíram aparatos legislativos de proteção à fauna e à flora, o lugar privilegiado do humano como “proprietário” do planeta vem sendo reavaliado.

A partir de tal delineamento, essa pesquisa objetiva analisar as representações da violência e dos animais nas obras *Enterre seus Mortos* (2018), da escritora brasileira Ana Paula Maia, e *Bajo este sol tremendo* (2010), do escritor argentino Carlos Busqued, investigando como essas figurações da violência agem sobre os corpos nas narrativas — sejam eles animais ou humanos, tais corpos são classificados nas narrativas em passíveis de serem mortos ou de terem suas vidas preservadas, perspectivas que melhor veremos a partir dos estudos de Gabriel Giorgi (2016) no primeiro capítulo da dissertação.

Na obra brasileira, vemos Edgar Wilson trabalhando no departamento de Zoonose, no setor de recolhimento de animais mortos. Em um dia de trabalho, Edgar encontra dois corpos humanos na rodovia e, para não deixar que abutres os devorem, leva-os ao galpão da prefeitura. O chefe do setor autoriza que os dois corpos humanos fiquem até a chegada do rabeção para buscá-los, pois a política do departamento permite somente o armazenamento de animais mortos no galpão. No entanto, por causa de uma crise financeira que afeta o setor de transporte do Instituto Médico Legal e da Polícia da região, não tendo carros disponíveis para a tarefa, Edgar fica responsável por levar os mortos ao necrotério da cidade.

Em *Bajo este sol tremendo* (2010), encontramos Certati, um homem desempregado que recebe uma ligação sobre o assassinato da mãe e do meio-irmão (que nunca conheceu), os dois foram mortos pelo namorado da mãe. Certati precisa ir à cidade vizinha e reconhecer os corpos, esperar até serem cremados e recolher as cinzas. O personagem também descobre que pode receber o dinheiro do seguro-de-vida da mãe e que herdou um axolote e a casa do irmão (esta entulhada de lixos e coleções estranhas como revistas pornográficas antigas e insetos eletrificados). Quem o ajuda com a burocracia da seguradora – e também a corrompê-la – para receber o prêmio do seguro, é Duarte, um ex-policial e testamenteiro que vive de sequestrar pessoas para pedir resgate.

Antes de iniciar as análises, buscamos no repositório de teses e dissertações da CAPES a fortuna crítica das obras e dos respectivos autores. Foi realizada uma pesquisa utilizando somente o nome dos autores, a partir da qual constatamos que há poucas dissertações e teses sobre os autores na pós-graduação brasileira, sendo a obra de Ana Paula Maia a que recebe mais destaque, com quatro dissertações de mestrado e duas teses de doutorado; a obra de Carlos Busqued conta somente com uma tese.

Entre os trabalhos encontrados na pesquisa ao catálogo, destaca-se: a) a análise da construção do anti-herói nos romances que compõem a Trilogia dos Brutos de Ana Paula Maia, realizada por Diego Henrique de Lima; b) o estudo sobre o narrador e representação e apresentação dos sujeitos marginalizados da obra *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, da pesquisadora Sônia Maria Chacaliza Cruz; c) a tese de doutorado de Lígia de Amorim que objetivou problematizar os dispositivos de poder que reduzem os seres vivos à condição permanente de vidas nuas e os confinam em espaços invisíveis tanto na literatura brasileira contemporânea de autoria feminina quanto fora da ficção; d) a tese defendida por Karina Kristiane Vicelli, que buscou encontrar a *poiesis* da autora, evidenciando um projeto literário marcado pela violência, focalizando a personagem Edgar Wilson que traz a marca da violência na sua composição; e) a comparação entre a obra *Bajo este sol tremendo* e *Realidad* (2009), de Sergio Bizzio, na tese de Ellen Maria Martins de Vasconcellos, que objetivou analisar como a televisão, em específico o reality show e o documentário, foi articulada por essas narrativas, compondo um jogo metonímico entre o visível e invisível, entre a imagem violenta e a violência.

A partir desse levantamento bibliográfico, observamos que há poucos estudos sobre as obras — *Enterre seus mortos* (2018), o penúltimo livro de Ana Paula Maia, não aparece nas referências e nem nos objetos de estudo das produções acima —, também observamos que os objetivos das pesquisas diferem e o estudo comparativo entre os autores e as obras ainda não foi realizado. Assim, a pesquisa, no âmbito da Literatura Comparada, permitirá aproximações nas análises dos temas, estilo e composição dos elementos narrativos que permeiam ambas as obras. Ademais, conforme exposto resumidamente acima, um dos fatores que justificam a análise das obras selecionadas está no fato de a violência ser crescente na sociedade brasileira e argentina, seja como temática em produções culturais, seja em ações dos sujeitos sociais.

A seleção das obras foi motivada pelos seguintes critérios: a) o resultado de uma formação leitora na licenciatura em Letras, que encontra nas ficções de Rubem Fonseca, Joca Reiners Terron, Samanta Schweblin e Ana Paula Maia a violência como temática; b) a oportunidade de continuar a investigação da obra de Ana Paula Maia realizada em uma Iniciação Científica e no Trabalho de Conclusão de Curso; c) uma obra hispano-americana que dialogasse minimamente com a obra da autora brasileira, sendo a obra de Carlos Busqued a que tinha mais pontos de encontro, como protagonistas masculinos, ambiente e personagens brutalizados, a presença de animais e do corpo morto como início da história.

No que tange à Literatura Comparada, dimensão investigativa a partir do qual se estabelece esse estudo, Ana Pizarro (1984) afirma que uma das primeiras discussões para pensar a Literatura Comparada na América Latina foi em Caracas, Venezuela, em 1982, em evento originado do programa da Associação Internacional de Literatura Comparada (AILC). A abordagem, antes utilizada para o estudo dos clássicos na Europa, foi introduzida no continente para pensar as complexidades da região, introdução que ocorreu no momento em que identidades nacionais estavam sendo pensadas – e repensadas – em cada país da América Latina, principalmente no âmbito cultural. No primeiro momento, a análise comparativa se dava na relação América Latina e Europa, e com o tempo os estudos se voltaram à relação literária entre os países latinos, salientando os aspectos políticos, socioculturais e linguísticos. O método utilizado no período foi o comparativo contrastivo, dado, segundo a autora, a “la coexistencia de sistemas culturales diferentes, como es en gran parte el caso aquí, pone en cuestionamiento la noción monolítica de estado-nación, de unidad

orgánica, lingüística y culturalmente constituida” (PIZARRO, 1984, p.51). Ana Pizarro salienta que a implementação da Literatura Comparada, depois da primeira fase de um estudo contrastivo, possibilitou a soma de diversos contextos nacionais para a construção de um pensamento literário latino-americanista, colaborando em um nível histórico-estrutural acerca de problemas enfrentados pelo subdesenvolvimento, sendo um aporte também para os estudos sociais.

Tal perspectiva apontada por Pizarro (1984) servirá de guia no decorrer do trabalho, já que as duas obras possuem elementos estéticos similares, como léxicos que marcam a violência espacial e personagens brutalizadas. Também os estudos sociais servirão à análise das obras selecionadas, tendo em vista que tanto *Enterre seus mortos* (2018) quanto *Bajo este sol tremendo* (2010) possuem questões como desemprego, precarização do trabalho, violência urbana, dentre outras temáticas que necessitarão de aportes sociológicos, filosóficos e históricos para a compreensão.

Sobre essa transversalidade de áreas de estudo na análise literária, Anselmo Peres Alós, no texto “Literatura comparada ontem e hoje” (2012, p. 11), salienta a influência dos estudos pós-coloniais, da filosofia pós-estruturalista, do feminismo, etc. na Literatura Comparada contemporânea na América Latina, que contribuem para uma reformulação e um alargamento dos campos de atuação, dos objetos de estudo e dos métodos investigativos. Também trazem aos estudos comparatistas discussões acerca de “identidade cultural”, “nação”, “língua nacional” e “literariedade”.

Quanto aos temas centrais pelos quais atravessa esse estudo, em relação à violência, será de relevante importância as classificações estabelecidas por Slavoj Žižek, na obra *Violência* (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, decorre do funcionamento assimétrico dos sistemas econômicos, políticos e jurídicos.

No que tange às relações entre literatura e violência, as análises são centradas na perspectiva teórica de Jaime Ginzburg que, no livro *Literatura, violência e melancolia* (2012), descreve como a violência subjetiva 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 humilhação grave e exclusão. Nesse ponto, a palavra e o uso da linguagem se fazem importantes, ou para manter e perpetuar a violência ou para uma proteção. Para o autor, o impacto das palavras e dos discursos tem o poder de lutar contra ou legitimar a generalização da miséria humana, a impossibilidade de findar a fome, a necessidade da exploração e da guerra. Nesse sentido, a literatura é a possibilidade que o público tem de refletir e suscitar questionamentos sobre a violência, já que o texto pode ser um fator de motivação para a empatia por parte do leitor para situações importantes em termos éticos.

No que se refere à dimensão estética proveniente dessas relações, também orientamos a pesquisa nos apontamentos de Karl Erik Schøllhammer, na obra *Cenas do Crime* (2013), sobre as configurações de realismo presentes em narrativas contemporâneas, tais como o choque, o afetivo, o indexical e o performático, e como tais configurações funcionam para a composição das cenas violentas das obras. Ainda relacionados a esse ponto, os estudos de Susan Sontag, *Diante da dor do outro* (2003), e de Judith Butler, *Vida precária* (2006), contribuirão para a análise sobre as configurações da representação da dor e do horror e de vidas que são precarizadas, respectivamente.

Sobre as relações entre literatura e animalidade, as análises são centradas nas perspectivas teóricas de Maria Esther Maciel, no livro *Literatura e Animalidade* (2016), no qual a autora vai argumentar sobre a representação do animal na poética a partir dos conceitos: “paradoxo do olhar”, retirado de uma tese defendida pelo filósofo Jacques Derrida, em que definiu o momento em que o ser humano tenciona sua identidade diante do olhar animal; e “boiada”, partindo dos textos literários de João Guimarães Rosa, e a forma como homens e o gado são escritos e postos em um mesmo espaço.

Outros conceitos que utilizaremos para a análise dessa temática nas obras são a “ecopornografia”, termo usado para definir a percepção que os humanos têm dos animais ao consumirem documentários sobre vida selvagem, natureza, dentre outros, e de “animais ferais” (animais selvagens que são expostos em zoológicos e parques, e os animais que foram domesticados, como cachorros e gatos, mas vivem em ambientes não-domésticos, como nas ruas, praças) , ambos discutidos por Greg Garrard (2006) na obra *Ecocrítica*. Também analisaremos, sob a perspectiva da

biopolítica, os corpos que são mortos e os que são preservados, conceito que o pesquisador argentino Gabriel Giorgi (2016), em *Formas comuns*, disserta a partir dos estudos de Michel Foucault e Roberto Esposito.

A dissertação será dividida nos seguintes capítulos: o primeiro teceremos alguns recortes dos principais aportes teóricos para a investigação, primeiramente conceitualizamos o que seria a violência que trabalharemos, depois como ocorre a representação dela na literatura. Também traremos estudos sobre o corpo, utilizando os aportes teóricos de Judith Butler e Susan Sontag, em seguida passaremos ao corpo animal e aos Estudos dos Animais. O segundo e o terceiro capítulo, respectivamente, consistem nas leituras e análises das obras *Enterre seus mortos* e *Bajo este sol tremendo*, focalizando como os corpos (humanos e não-humanos) são violentados, assujeitados às violências instituídas e provocadas pelos indivíduos, e, portanto, como são objetificados, aprisionados e abandonados. Por fim, o quarto capítulo será a aproximação destes romances nos seguintes pontos: as linguagens utilizadas no romance para que a figuração da violência ocorra, os lugares onde os corpos de humanos e animais são levados e esquecidos, a ação dos homens que carregam os corpos, e os romances como narrativas para o tema da morte.

1- A COMEÇAR PELAS SUTURAS — ALGUNS PONTOS TEÓRICOS

No presente capítulo traremos ao texto alguns tópicos que servirão de base para as reflexões acerca das narrativas selecionadas. Como a violência é um fio condutor para as histórias, o primeiro tópico será buscarmos um diálogo entre os teóricos que estudaram sobre o tema. Com uma definição de violência seguiremos para “Violência e Literatura”, a fim de analisarmos como críticos literários e ensaístas analisam a representação da violência nas Artes. Um ponto do trabalho é pensar como a violência atinge os corpos representados na literatura, para isso é preciso entendermos como e o porquê há corpos que são violentados, o que veremos em “Os corpos e a dor dos outros”. Os corpos dos romances se dividem em humanos e não-humanos, portanto o último tópico deste capítulo é voltado para “Animalidade e Estudos dos Animais”.

1.1 - O QUE É VIOLÊNCIA?

Antes de discorrermos sobre a violência na literatura, é necessário trazermos à dissertação alguns estudos sobre a violência em âmbito social, para, em diálogo com essas reflexões, analisarmos como elas são figuradas nas Artes e nos dois romances selecionados para o trabalho. De acordo com Nilo Odália, em *O que é violência?* (2017), o viver em sociedade sempre acarretou violências, mesmo nos tempos do homem primitivo do período Paleolítico há registros de violência, a sobrevivência e evolução do ser humano adveio de “sua capacidade de produzir violência numa escala desconhecida pelos outros animais” (ODÁLIA, 2017, p. 09).

Nilo Odália (2017) ainda debate como, no período colonial, a violência utilizada no Brasil estava sob a dimensão da noção de controle violento, imposto pela Coroa e pela Igreja, sobre os corpos de indígenas e negros africanos. A historiadora Lilia Moritz Schwarcz, no livro *Sobre o autoritarismo brasileiro* (2019), complementarmente disserta que os corpos das mulheres negras foram os que mais sentiram o impacto da violência do sistema colonial, e este sistema — particularmente o escravocrata — contribuem para o que ela denomina de uma violência epidêmica no contexto do Brasil.

Fatores de ordem histórica podem ajudar a explicar os índices de violência existentes no Brasil. Um disseminado sistema escravocrata como o nosso só foi sustentado a partir da manutenção de uma verdadeira maquinaria repressora, administrada pelos próprios senhores de terra e contando com a conivência do Estado. Dessa maneira, se a história não dá conta de

responder pelos dados do presente, denuncia, porém, padrões de continuidade. E, a despeito de a violência epidêmica praticada no país não ser um problema recente, ela também não pode ser explicada com base numa única circunstância. Uma reversão de expectativas na área da saúde, bem como a escalada da violência que criou um ambiente de ceticismo com relação à segurança pública, formou o terreno propício para que se semeassem saídas urgentes e mais radicais. Não obstante, questões profundas como essas não se produzem de repente, e muito menos por obra da força da história. (SCHWARCZ, 2019, p. 162)

Em relação ao cenário argentino, de acordo com o estudo da CEPAL “Violência criminal y seguridad pública en América Latina: el caso de Argentina” (2000), organizado por Lucía Dammert, na década de noventa houve um aumento da violência no país, principalmente casos de violência doméstica e abusos infantis. Outro fator a ser destacado, segundo Dammert (2000, p. 11), está no aumento considerável da criminalidade a partir dos anos 70, com o ápice na década de 90, inclusive é perceptível seu crescimento nas províncias.

De igual manera, la tendencia de la tasa de criminalidad provincial presenta un sostenido crecimiento; sólo dos provincias presentan una disminución de la tasa de criminalidad en el período 1990-1999, mientras que cuatro presentan un incremento mayor al 150%. La ciudad de Buenos Aires con un 206% de crecimiento de la delincuencia en la última década se ubicó en el primer lugar. A pesar que este crecimiento muestra una problemática específica de la ciudad, es necesario resaltar el carácter de “lugar de trabajo” que tiene, recibiendo diariamente a más de un millón de personas que se trasladan a su lugar de trabajo desde la provincia de Buenos Aires. Esta particularidad reclama la adopción de políticas que involucren a áreas periféricas para la formulación de políticas metropolitanas de disminución del delito. Si bien algunas provincias que albergan a un alto porcentaje de la población nacional presentan un incremento notable de la criminalidad, como la provincia de Buenos Aires con 206% y Mendoza con 159%; este fenómeno no deja de estar presente en provincias con menor porcentaje de población como Tierra del Fuego que experimentó un crecimiento de la criminalidad del 288,9% y Catamarca con un 148% de aumento. (DAMMERT, 2000, p. 13)

Sobre essas violências sociais, utilizaremos como base para noções conceituais estudo de Slavoj Žižek (2014), para quem a violência pode ser discriminada em duas dimensões, em sua forma subjetiva, exercida pelos atores sociais, e em sua forma objetiva, caracterizada pela violência simbólica e sistêmica. A violência subjetiva, para Žižek (2014), é a violência visível, a que é provocada pelos indivíduos, isto é, a que somos diariamente expostos através de noticiários e jornais.

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. Trata-

se de formas de violência mais invisíveis, imperceptíveis a uma análise superficial, posto que funcionam por meio de formas discretas de atuação do poder.

Ginzburg, no livro *Literatura, violência e melancolia* (2012), descreve que temos que entender que, no caso latino-americano, a violência representada nas artes vem de uma sociedade historicamente formada pela violência, formação originária desde o período colonial, com catequização, estupro, dominação, escravização e aniquilação de povos e etnias. A partir da compreensão da violência como um fenômeno decorrente das condições materiais de uma sociedade, o autor afirma que é preciso refletir sobre o contexto em que a violência ocorre para poder responder a pergunta “por que um ser humano agride outro?”

1.2 - VIOLÊNCIA NA LITERATURA

De acordo com o site especializado em críticas de audiovisual, *Omelete*, a série sul-coreana *Round 6* (Netflix, 2021), que narra a sobrevivência de pessoas em jogos mortais, atingiu recordes de visualizações na plataforma de *streaming*, totalizando mais de 100 milhões de espectadores. Séries de *true crime*, *serial killers* e outras temáticas violentas se popularizaram à proporção das diversas plataformas de *streaming*. Segundo Benjamin Russell, em uma matéria no *The New York Times*, está acontecendo uma “novo boom” no mercado editorial latino, no caso, os romances de horror e violência escritos por mulheres que conquistam prêmios na língua espanhola e são traduzidos para o mercado de língua inglesa, como Daniela Tarazona (México), Claudia Ulloa Donoso (Peru), Mónica Ojeda (Ecuador), e Samanta Schweblin e Mariana Enriquez (Argentina).

No cenário artístico brasileiro, a série documental *true crime Caso Evandro* (GloboPlay, 2020), sobre a morte do menino Evandro no litoral paranaense nos anos 90, também foi a mais assistida na plataforma brasileira. No ano de 2020 o *podcast Praia dos ossos*, que narra o assassinato — e investigação — da sociality Angela Diniz, obteve uma notória repercussão e crítica. Na literatura, segundo o jornalista Ruan de Souza Gabriel, nos últimos dois anos, nota-se temas como “mundo em colapso”, “apocalipse próximo”, “violência e destruição” em títulos de autores/as brasileiros/as. Ruan de Souza Gabriel aponta que Bernardo Carvalho, Joca Reiners Terron, Natália Borges Polezzo e Ana Paula Maia se destacam na literatura dos dois

últimos anos, porque criaram cenários violentos — e ao mesmo tempo —, catastróficos e apocalípticos em seus romances recentes.

Em relação ao cenário argentino, em 2014, *Relatos Salvajes*, de Damián Szifrón, ganha prêmios importantes como o Goya, Bafta e concorre ao Oscar em língua não-inglesa. O longa-metragem é composto por curtas com histórias ligadas à violência. O Prêmio Clarín de literatura seleciona, em 2017, a novela distópica *Cadáver Exquisito*, de Agustina Bazterrica, que aborda uma Argentina onde o consumo de carne humana é sancionado após um vírus afetar a produção agrícola. O prêmio Herralde de Novela 2019 é da argentina Mariana Enriquez com *Nuestra Parte de noche*, romance que une a história argentina (ditadura militar, a redemocratização, o início da epidemia da AIDS) com o horror e a violência. Em 2021, o também argentino *El año del búfalo*, de Javier Pérez Andújar, ganha o mesmo prêmio. Segundo Gonzalo Pontón Gijón é uma novela com “uma voz espectral e obsessiva que desnuda as insistentes simetrias de nossa época, marcada em qualquer canto do planeta pela violência, opressão e horror.”² (tradução nossa)

Essas pesquisas sobre o consumo artístico dos últimos anos foram realizadas para mostrar que há um interesse das pessoas em consumir obras com temáticas pautadas no fenômeno da violência, ou que as produtoras e editoras estão com a tendência de priorizarem produções que ficcionalizam o mundo em destruição rumo ao colapso. Tânia Pellegrini, no artigo “No fio da navalha” (2004), já revela que no início dos anos 2000 estava acontecendo no Brasil o que a crítica chamava de tendência à exacerbação da violência e da crueldade.

Há quem afirme que o conjunto da cultura brasileira atualmente exige novos modelos de análise, capazes de estimular novas leituras e interpretações, uma vez que a tendência à exacerbação da violência e da crueldade, com a descrição minuciosa de atrocidades, sevícias e escatologia, vem pontuando cada vez mais tanto as narrativas literárias quanto as audiovisuais, do cinema ou da televisão. Como se a dramatização do princípio da violência passasse a ser a diretriz principal da organização formal, com seu caráter inarredável e obsceno, subsumindo tempos e espaços, personagens e situações. (PELLEGRINI, 2004, p. 15)

A autora continua, em ensaios posteriores, a analisar a representação da violência na literatura brasileira. No artigo “As vozes da violência na cultura brasileira

² Una voz espectral y obsesiva desgrana las tozudas simetrías de una época, la nuestra, marcada en cualquier rincón del planeta por la violencia, la opresión y el terror. El alarde informativo y combinatorio —no pocas veces hilarante— de Javier Pérez Andújar ha producido un artefacto hipnótico, de alto riesgo, del que es imposible apartar la mirada.

contemporânea” (2005), descreve que uma das características dos textos literários contemporâneos — à época — era a de proliferar ambientes marginais, excessos e escatologias. Pellegrini (2005, p. 133) afirma que alguns textos literários porejam sangue ao tratarem de ambientes não valorizados, no caso da análise, a periferia de *Capão Pecado*, de Ferréz, e o presídio de *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, ao darem voz a um sujeito social não privilegiado, com isso conquistam visibilidade na mídia, provocando debates a níveis éticos e estéticos.

Em “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira” (2000), Karl Erik Schøllhammer aponta a inegabilidade da presença da violência na literatura moderna, e como esta aparece como constitutiva da cultura nacional, como se fosse um elemento fundador, e “[...] enquanto tema tem tido como cenário, de modo geral, o interior, o campo, o sertão e, mais recentemente, o espaço urbano” (SCHØLLHAMMER, 2000, p. 236). Segundo Schøllhammer (2013, p. 103), a literatura brasileira utiliza-se do imaginário violento para a produção de suas ficções, utilizando-a, em algumas ocasiões, como recurso para a compreensão de momentos históricos, como em *Os sertões*, de Euclides da Cunha e a *Guerra dos Canudos*.

Nos romances regionalistas, a violência aparece como crimes ligados à moralidade, à honra e à vingança, isso dentro de um sistema de poder em que a lei não consegue oferecer uma igualdade entre os indivíduos, e estes são sujeitados a regimes punitivos, como a violência dos senhores de engenho e dos coronéis, figuradas nos romances de José Lins do Rego e de Jorge Amado, e presente contemporaneamente na obra de Ronaldo Correia de Brito. Karl Erik Schøllhammer (2013, p. 115) aponta que as violências nas sociedades primitivas são percebidas como processos coletivos que se defendem de uma insegurança social; porém, com o advento da modernidade, essa coletividade dá lugar a um sentimento individualista. A violência ainda é predominantemente representada como um fenômeno social, mas marcada pelo exercício de formas privadas da violência.

Nos tempos modernos o indivíduo não é obrigado a responder pela honra da família nem pela própria, já que a defesa dos seus direitos não é mais sua obrigação e sim do Estado, pela lei. Na literatura do regionalismo numa sociedade em que a modernização fracassou ou não foi realizada, vimos o conflito entre esses dois sistemas como uma legitimação que encobre estruturas autoritárias tradicionais, estimulando e revigorando antigos códigos de honra frequentemente identificados com uma legitimidade social de autodefesa. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 116)

Trazendo a discussão mais para a contemporaneidade e o interesse dos escritores pela abordagem da violência em contextos urbanos, o autor discorre que foi a partir dos anos de 1960 e 1970, com a modernização e ampliação das metrópoles, que “a narrativa das últimas décadas do século XX desenhou uma nova imagem da realidade urbana, tentando superar as limitações do realismo [ora memorialista, ora documentário]” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 119). Três vertentes na representação da realidade e violência na literatura se destacam nesse período, a primeira com enfoque em um engajamento contra a ditadura militar, evidenciando a luta armada e clandestina; a segunda, como uma literatura-reportagem, em tom documental; por fim — e a que vai reverberar na literatura contemporânea dos anos 2000 —, a estética do brutalismo, evidenciado pela prosa de Rubem Fonseca.

Essa vertente, em termos de tema, se caracteriza pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, leões de chácara, policiais corruptos e mendigos. [...] havia na literatura da época uma tentativa de compreensão de uma realidade social excluída, já representando a reação da classe média urbana às ameaças criadas pelas crescentes desigualdades sociais: assaltos, sequestros e assassinatos. Nesse aspecto a ficcionalização literária da época pode ser compreendida em termos de ressimbolização da violenta realidade emergente dos confrontos sociais no submundo das grandes cidades. A recriação literária de uma linguagem coloquial “chula” desconhecida pelo público de leitores representava a vontade de superar as barreiras sociais da comunicação e, ao mesmo tempo, imbuir a própria linguagem literária de uma nova vitalidade, para poder sair do impasse do realismo tradicional diante da moderna realidade urbana. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 121)

A partir dessa estética, inaugura-se uma figuração da realidade mais brutalizada ou, como Schøllhammer (2013, p. 163) pontua, um “realismo do choque” (conceito defendido no ensaio *The return of the real* (1996), por Hal Foster, que definiria uma nova concepção da representação do realismo como evento do trauma). O que era percebido em termos de contemplação e experiência de uma obra se converte em uma força de interrupção sobre o espectador. O traumático está em representar na Arte o que é cruel, abominável e violento. Hal Foster utiliza-se de Lacan e Freud para dizer que o trauma está no encontro falho com o “outro” e em uma consequência de vivências para as quais o sujeito não estava preparado. Ao representar esse realismo do choque, a linguagem terá sua manifestação mais concreta da violência, do sofrimento e da morte. Assim, o que denomina realismo traumático (ou do choque) seria uma imagem marcada pelo limite do que pode ser representado e, ao mesmo tempo, índice e arquivo desta mesma impossibilidade.

Tânia Pellegrini, em “Realismo — persistência de um mundo hostil” (2009, p. 13), argumenta que a tendência realista na literatura advém da ascensão da burguesia, assim ele (o realismo) cresceu e se ramificou da objetividade do indivíduo diante da vida articulada e contínua, como também de sua luta contra um mundo hostil. O romance acomodou-se de modo mais conciso ao realismo, devido à sua incompletude, também à capacidade, como afirma Bakhtin (1988, p. 400 apud PELLEGRINI, 2009, p. 15), de refletir mais substancialmente a evolução da própria realidade. No entanto, há uma ilusão de que ocorra uma possibilidade de uma representação fiel da complexa relação estabelecida entre o sujeito criador e o objeto criado. Também há a ideia de refração, já que o realismo adquire um sentido trans-histórico, em que os objetos vão sendo transformados à medida que passam por processos sociais distintos.

A respeito da literatura argentina, Ricardo Piglia, em *La Argentina en pedazos*, propõe-se a interpretar (e narrar) uma história da violência argentina por meio das produções literárias. Em pequenos ensaios, Piglia discorre sobre as composições estéticas dos principais autores do país na construção de narrativas violentas. A começar pelo texto “El matadero”, de Esteban Echeverría, aos contos de Júlio Cortázar. Nas palavras de Piglia, tomando os textos de base e os lendo é possível decifrar ou imaginar os rastros deixados, na literatura, pelas relações de poder e as formas de violência, pois são as marcas no corpo e na linguagem que permitem reconstruir a figura do país (tradução nossa).

O objetivo de encontrar uma “história da violência argentina” também é o que Beatriz Sarlo busca em *La pasión y la excepción* (2022), ao propor uma análise para três fatos argentinos do século XX: um conto violento de Jorge Luís Borges, a figura de Eva Perón e o assassinato do general Pedro Eugenio Amamburu. Enquanto em *La pasión y la excepción*, a autora se dedica a analisar uma tríade da violência, em *Tempo pasado* (2007), analisa as fases da literatura argentina em relação às memórias e ao testemunho do período ditatorial. Para o presente trabalho, vamos focalizar a leitura que Beatriz Sarlo faz da representação da violência no conto borgeano, no primeiro ensaio, e a reflexão, no segundo texto, acerca dos autores da nova narrativa, que “trata do modo como os filhos processam a história dos pais no ponto em que houve fraturas importantes” (SARLO, 2007, p. 102)

Carlos Busqued é um desses filhos da nova narrativa argentina, o próprio em entrevista já disse que se inspirou nos sequestros da ditadura militar para escrever os

sequestros que Duarte executa (sendo ele uma personagem militar)³. Ana Paula Maia, por sua vez, é uma representante do novo realismo brutal que permeia a literatura brasileira. No entanto, o que nos cabe de interesse na composição estética desses autores — somado à exploração do abjeto — é como o corpo (o cadáver) deixa de ser uma peça introdutória dos romances de crimes (o início da investigação) e “ocupa na cena do crime contemporânea, um lugar de trânsito entre o que aconteceu e suas marcas, entre uma causa e sua consequência, entre a privacidade do corpo e a violência latente do espaço público, e finalmente entre a vida do sujeito e a compreensão de sua inserção na história”. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 16). Na próxima seção trataremos algumas reflexões sobre esse corpo.

1.3 - O CORPO E A DOR DOS OUTROS

Nos romances de Ana Paula Maia e Carlos Busqued corpos de animais e de humanos, de homens e de mulheres, de velhas e jovens são violentados, violados e abandonados a todo momento. A respeito da violência sob os corpos femininos, Carlos Magno Gomes no artigo “O corpo feminino como intertexto imoral do feminicídio” (2021), a partir dos estudos de Elódia Xavier, explora o conceito de corpo feminino suplicado. Gomes (2021, p.151) considera que o corpo feminino é sacrificado e sofre o suplício, através de um modelo disciplinador da sociedade, que tem potencial de regular as identidades femininas. Sendo assim, os castigos impostos às vítimas são também formas de vigilância e estão atrelados ao controle dos padrões de gênero.

Judith Butler, em *Vida precária* (2019, p. 26), argumenta que há uma vulnerabilidade social dos nossos corpos, uma espécie de exposição pública que ao mesmo tempo nos torna assertivos e desprotegidos. Diante do outro, estamos expostos ao risco de violência. Ademais, o corpo é privado, mas também é social, está na esfera pública. Judith Butler (p. 21) dá o exemplo de uma reportagem sobre a guerra no Afeganistão, o corpo de um afegão é filmado, torna-se, então, público, retirado da sua privacidade.

³ “Hay tipos que secuestraron gente en la dictadura y después tenían una empresa de secuestros y puse eso porque me pareció que era iluminador y siniestro, pero yo no quería explicar una mierda” (BUSQUED, Carlos) disponível em: <https://elpais.com/cultura/2021-03-30/muere-carlos-busqued-el-escritor-que-amaba-a-los-monstruos.html> acesso em 17 de out. de 2022

Embora lutemos por direitos sobre nossos próprios corpos, os próprios corpos pelos quais lutamos não são apenas nossos. O corpo tem sua dimensão invariavelmente pública. Constituído como um fenômeno social na esfera pública, meu corpo é e não é meu. Entregue desde o início ao mundo dos outros, ele carrega essa marca, a vida social é crucial na sua formação; só mais tarde, e com alguma incerteza, reivindico meu corpo como meu, se é que o faço. (BUTLER, 2019, p.31)

Alguns corpos, continua Judith Butler (2019), têm a humanidade retirada, corpos que, principalmente, desviam de uma noção normativa do ser humano e do que deve ser um corpo humano, como os corpos de transsexuais, gays, lésbicas, intersexuais. Há nesses casos, e outros, um esvaziamento do que é humano, o rosto é disformado para se aproximar ao que é inumano, repulsivo, passível de violação. A violação vem com a brutalidade, o abandono, a violência e a desumanização do outro.

Quando consideramos as formas convencionais em que pensamos sobre a humanização e a desumanização, debatemo-nos com a suposição de que aqueles que são representados, especialmente os que têm uma autorrepresentação, têm também uma chance maior de serem humanizados, e aqueles que não têm essa chance de se representar correm um risco maior de serem tratados como menos do que humanos, ou, na verdade, de não serem vistos de forma alguma (BUTLER, 2019, p. 124)

É sobre a vulnerabilidade do corpo enquanto pertencente ao sistema social que Fabrício Flores Fernandes, no ensaio “Sobre a escritura da dor” (2008, p.01), vai discorrer como a violência atinge não somente os corpos dos indivíduos, mas também o interior — a memória e o psíquico também ficam comprometidos, pois abala-se igualmente a capacidade de compreensão dos motivos que ocasionaram a dor e se impossibilita a articulação de um discurso coerente sobre a própria experiência vivida. Esse abalo do discurso e compreensão leva à fragilização do eu que, para Jaime Ginzbug (2013, p. 68), seria o aumento do senso de vulnerabilidade diante de uma ação ou imagem violenta.

Em um contexto caracterizado por grande intensidade de estímulos nervosos midiáticos baseados em imagens de violência, ocorrem motivações por toda sorte de dificuldades. Atmosferas de insegurança são fatores responsáveis por dificuldades de integração social e tensões no campo da vida pública. A problematização da possibilidade de confiar no outro, com o estabelecimento de uma relação pautada muito mais nos interesses privados do que nos públicos, na insegurança do que na integração coletiva, está presente nos problemas em pauta da contemporaneidade. (GINZBURG, 2013, p. 68)

Sobre as imagens de dor dos outros, a ensaísta Susan Sontag (2003) descreve que o fluxo incessante de imagens divulgadas em televisão, cinemas, jornais e revistas contribuem para a memória coletiva, porque a fotografia — a imagem — compacta algo maior, um acontecimento mais abrangente. No entanto, a fotografia pode ferir quem a vê, pois dependendo da imagem, ela desperta um choque diante do trágico. A autora defende que esse choque não é surrealista como defendia André Breton e sim, diante de uma cultura de extremos como a contemporaneidade, um realismo elementar.

A caçada de imagens mais dramáticas orienta o trabalho fotográfico e constitui uma parte da normalidade de uma cultura em que o choque se tornou um estímulo primordial de consumo e uma fonte de valor. “A beleza será convulsiva, ou não será” proclamou André Breton. Ele chamou esse ideal estético de surrealista mas, numa cultura radicalmente renovada pela ascendência de valores mercantes, pedir que as imagens abalem, clamem, despertem parece antes um realismo elementar, além de um bom senso para negócios. (SONTAG, 2003, p. 61)

Sontag (2003, p. 112) argumenta que sentimos, além do choque, uma vergonha em olhar imagens de corpos e sofrimentos que não nos pertencem, e defende que as únicas pessoas que podem olhar o trágico (sem constrangimento e choque) são as que poderiam ter evitado as catástrofes registradas. A autora continua ao falar desse registro do extremo

[...] o horripilante nos convida a ser ou espectadores ou covardes, incapazes de olhar. Aqueles que têm estômago para olhar representam um papel autorizado por numerosas e célebres representações de sofrimento. O tormento, um tema canônico da arte, é não raro representado nas pinturas como um espetáculo, algo contemplado (ou ignorado) por outras pessoas. Subentende-se: não, isto não pode ser evitado — e a mistura de observadores atentos e desatentos sublinha essa ideia. (SONTAG, 2003, p. 113)

No próximo tópico vamos debruçar sobre a representação dos outros corpos que aparecem nos romances e também são violentados, os animais.

1.4 - ANIMALIDADE E ESTUDOS ANIMAIS

Se procurarmos o verbete animalidade no dicionário Michaellis, obteremos três significados: caráter ou condição do que é animal; conjunto das faculdades puramente

animais, por oposição às faculdades humanas; e, a parte instintiva do ser humano. No entanto, no âmbito das pesquisas científicas, o termo se torna mais amplo que as definições encontradas no dicionário, abrangendo desde essa oposição entre faculdades humanas e animais, ao estudo da representação dos animais na literatura. O léxico "animal" também se amplia em interpretações e novas nomenclaturas, como não-humanos.

No artigo “Literatura e Estudos Animais” (2011) Angela Maria Guida discute quais são os interesses dos Estudos Animais e que contribuições são feitas para a Literatura. Angela Guida (2011, p. 288) salienta que se trata de um campo interdisciplinar, provocando um entrecruzamento dos Estudos Literários com a Antropologia, Zootecnia, Biopolítica, Ecologia e Filosofia, dentre outros. Também dialogam com diferentes perspectivas teóricas, tais como o feminismo e o marxismo.

Por conta desse entrecruzamento, é necessário vermos como o animal foi estudado no decorrer dos tempos, um dos fatores que Márcia Seabra Neves (2014, p. 540) vai pontuar é que com as publicações das obras *A origem das espécies* e *A origem do homem e a seleção sexual*, de Charles Darwin, o humano e não-humanos foram postos em uma mesma linha evolutiva, partindo do pressuposto de serem seres que sofreram evolução, fazendo uma continuidade biológica. Também, de acordo com a autora, os estudos de Darwin romperam com a crença criacionista e fizeram com que se repensasse a consciência animal do ser humano.

Márcia Seabra Neves (2014) ainda utiliza os estudos de René Descartes, sobre a teoria animal-machine, para argumentar que as mudanças de perspectivas na relação humano - não humano foram graduais. A teoria do filósofo francês reforça a ideia de superioridade do ser humano para outras espécies, algo que já era postulado de uma forma implícita desde a Gênese da Bíblia judaica-cristã.

Descartes baseia a sua descrição dos homens e dos animais na distinção entre duas substâncias opostas: o corpo (substância material, que funciona sob a acção de princípios mecânicos) e a alma racional (substância espiritual). Assim, os animais são corpos sem alma, simples mecanismos que, desprovidos de consciência ou pensamento, se movem apenas por impulsos, tal como as máquinas. Já o homem, dotado de uma alma racional ou intelectual, distingue-se da animalidade pela razão e pela linguagem, ou seja, pela sua capacidade de pensar e de transmitir esse pensamento através da fala. Esta teoria mecanicista foi o momento inaugural de toda uma linhagem filosófica que irá proclamar a superioridade da espécie humana, centrando-se numa abordagem antropocêntrica e humanista da relação entre humanos e animais (NEVES, 2014, p. 538).

Angela Guida (2011, p. 289), por sua vez, observa que, apesar dos Estudos dos Animais ser um campo de pesquisa recente, a figura do animal, e a relação com os homens, já vem sendo retratada em manifestações artísticas antigas, como na *Odisseia*, de Homero, em que o herói Ulisses é atacado por sereias — monstros metade mulheres e metade peixe, ou aves⁴ —, nas histórias que compõem a bíblia cristã, como Daniel e os Leões, Jonas e a Baleia e Arca de Noé, nas fábulas e contos medievais que depois seriam transcritos para os contos-de-fadas. Maria Esther Maciel (2016) faz um acréscimo a essa lista com os “bestiários” escritos desde o período da Idade Média. Esses bestiários (ou cartografias para as viagens marítimas para a exploração e comércio) eram escritos a partir dos contatos com povos e culturas não-europeias, sendo animais/criaturas mitológicas oriundos das religiões dessas comunidades. Havia também uma pretensão de ser um caráter científico, descrever os costumes de diferentes povos. No século XX, na América Latina, ocorre uma releitura dessas produções medievais com os bestiários fantásticos escritos por Jorge Luis Borges no século XX, que “pode reescrever, à luz do presente, os bestiários antigos, como também atestou que a literatura é ela mesma um fato temporal e móvel, que acolhe uma monstruosa série de imaginação” (MACIEL, 2016, p. 20).

Tecendo um aparato de tais apontamentos até aqui delineados, podemos também destacar que um dos pontos centrais nos Estudos Animais está na alteridade, na Questão do Outro. Maria Esther Maciel (2011), sintetiza da seguinte forma.

Os Estudos Animais vem se afirmando como um espaço de entrecruzamento de várias disciplinas oriundas das ciências humanas e biológicas, em torno de dois grandes eixos de discussão: o que concerne ao animal propriamente dito e à chamada animalidade e o que se volta para as complexas e controversas relações entre homens e animais não humanos. Torna-se, portanto, evidente a emergência do tema como um fenômeno transversal, que corta obliquamente diferentes campos do conhecimento e propicia novas maneiras de reconfigurar, fora dos domínios do antropocentrismo e do especismo, o próprio conceito de humano. (MACIEL, 2011, p. 7 *apud* GUIDA, 2011, p. 288).

Acerca das reflexões sobre o *Outro*, o ensaio *O animal que logo sou* (2002), de Jacques Derrida (2002), desenvolve uma longa reflexão acerca dos limites entre o homem e o animal, questionando-se sobre sua própria identidade de animal-humano,

⁴ A pesquisadora Adélia Menezes, no artigo “Sereias: sedução e saber” (2020), aborda esses seres e suas representações na antiguidade. MENEZES, A B. Sereias sedução e saber Revista do Instituto de Estudos Brasileiros Brasil, n 75 p 71- 93 abr 2020.

após se encontrar completamente nu perante o olhar de um gato, como vemos no trecho a seguir.

Vergonha de quê, e nu diante de quem? Por que se deixar invadir de vergonha? E por que esta vergonha que enrubesce de ter vergonha? Sobretudo, deveria eu precisar, se o gato me observa nu *de face*, face a face, e se eu estou nu aos olhos do gato que me olha da cabeça aos pés, diria eu, apenas para ver, sem se privar de mergulhar sua vista, para ver, com vistas a ver, em direção ao sexo. Para ver, sem ir lá ver, sem ainda tocar nele, e sem lhe dar uma mordida, embora essa ameaça permaneça à flor dos lábios ou na ponta da língua. Acontece aí alguma coisa que não deveria ocorrer - como tudo que ocorre, em suma, um lapso, uma queda, uma falha, uma falta, um sintoma (e sintoma, vocês sabem, quer dizer também a queda: o caso, o acontecimento infeliz, a coincidência, o fim do prazo, a má sorte). É como se, há pouco, eu tivesse dito ou fosse dizer o interdito, alguma coisa que não se deveria dizer. Como se por um sintoma eu confessasse o inconfessável e, como se diz, eu tivesse querido morder minha língua. (DERRIDA, 2002, p. 16-17)

Maria Esther Maciel (2016) escreve que a discussão de Derrida abre um caminho para a filosofia acerca de um problema intitulado ‘paradoxo do olhar’, pois “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” (MACIEL, 2016, p. 43-44). De acordo com Jacques Derrida (2002, p. 15), essa consciência de se ver observado por um olhar animal fez com que este notasse o limite abissal do humano, os confins do homem, levando-o à passagem das fronteiras entre o humano e o inumano até chegar ao “animal em si, ao animal em mim e ao animal na falta de si mesmo” e se questionar o porquê sentir vergonha de sua nudez diante de um gato, pois exceto o homem, nenhum outro animal pensa em se vestir.

Isso despertaria um medo à aproximação da parte mais primitiva do sujeito, e conseqüentemente com o *Outro* que o animal representa. Essa aproximação com o outro-animal provocaria uma ruptura do narcisismo do ser humano e este sofreria, então, uma humilhação biológica. O animal então “começa a funcionar de modos cada vez mais explícitos como um signo político”, deslocando-se de signo de uma alteridade heterogênea, inassimilável, para se tornar interior, contíguo, além de deslocar mecanismos ordenadores de corpos e de sentidos (GIORGI, 2016, p 10).

Entretanto, de acordo com as interrogações desenvolvidas por Roberto Esposito acerca da noção de ‘pessoa’, esta é caracterizada por sua distribuição

desigual, ou seja, nem todo corpo ou vida humana corresponde a uma pessoa, a um sujeito, estas se constituem a partir das relações com corpos de não pessoas, os quais passam pelo animal para projetar-se sobre 'outros' humanos (GIORGI, 2016, p. 21). O animal, então, muda de lugar na cultura e ao fazê-lo mobiliza ordenamentos de corpos, territórios, sentidos e gramáticas do visível e do sensível que se disputavam ao redor da oposição entre animal e humano e classificam corpos sobre ordenamentos hierárquicos e economias da vida e da morte. Como salienta Michel Foucault (apud GIORGI, 2016), há corpos que se fazem viver, há outros corpos que se abandonam e se reservam para a coisificação, diretamente ligados para o abandono ou para a eliminação.

Diante disso, o próximo capítulo será dedicado à leitura do livro *Enterre seus mortos* a partir dos pontos levantados, objetivando a análise nas representações da violência sob os corpos de humanos e animais.

2 — OS CORPOS PARA SEREM ENTERRADOS DE ANA PAULA MAIA

Ana Paula Maia começou a carreira literária com *O habitante das falhas subterrâneas* (2003) e *A guerra dos bastardos* (2007), em edições independentes. Em 2009, lança o livro *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, edição composta pela novela que dá título ao livro e pelo *O trabalho sujo dos outros* (2009), no ano seguinte publica *Carvão Animal* (2010). Esses três títulos são chamados de Trilogia dos brutos, pois as narrativas apresentam ambiente rural, personagens masculinas em destaque em maior número, trabalhos braçais, características presentes nos romances seguintes: *De gados e homens* (2014), *Assim na terra como embaixo da terra* (2017) e *Enterre seus mortos* (2018), sendo os dois últimos vencedores do Prêmio São Paulo de Literatura.

A autora também publicou contos nas antologias *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004), organizada por Luiz Ruffato; *Sex'n Bossa* (2005), organizado por Patrícia di Malta; *Geração Zero Zero: fricções em rede* (2011), organizada por Nelson de Oliveira; e *O Livro Branco* (2012), organizada por Henrique Rodrigues. Individualmente, publicou o livro de contos intitulado *Javalis no quintal* (2014), que foi selecionado para o projeto *Amazon Crossings*⁵. No ano de 2014, Maia publica *Desalma*, livro em formato virtual, com dezessete capítulos lançados semanalmente, como um antigo folhetim, narrativa em que se conta a história de vingança do assassino de aluguel Carnicara. O projeto foi lançado em outubro no *Facebook* da autora, sendo retirado da rede social em dezembro do mesmo ano.

Ana Paula Maia também trabalha como roteirista de teatro, sendo autora de *O rei dos escombros* (2003), e da adaptação do romance mexicano *Santa Maria do Circo*, de David Toscana, para o cinema, sob o nome de *Deserto* (2017). É também criadora e roteirista principal de *Desalma* (2020)⁶, série da plataforma de *streaming* GloboPlay. Em 2021, lançou seu oitavo romance, *De cada quinhentos, uma alma*, que é uma continuação de *Enterre seus mortos* e os dois integram uma nova trilogia da

⁵ De acordo com o site da *Amazon* é um projeto que traduz obras de autores ao redor do mundo e as vendem a preços baixos.

⁶ Mesmo tendo o mesmo título da novela virtual, a série é sobre uma cidade colonizada por ucranianos que tem o festival Ivana Kupala como principal tradição, nos anos de 1988 uma jovem — filha de uma mulher considerada bruxa pelos habitantes — é assassinada na noite do festival que, depois da tragédia, é interrompido, voltando 30 anos depois. Com o retorno da festa, eventos sobrenaturais começam a envolver a família do principal suspeito do homicídio, como suicídio de um primo, afogamentos dos porcos da fazenda e desaparecimentos de crianças. A autora, em entrevistas, define como uma história sobrenatural com bruxas.

autora. Assim como na Trilogia dos Brutos, os livros podem ser lidos separadamente sem comprometer a narrativa. Nesse ano de 2022, começaram as gravações da adaptação cinematográfica de *Enterre seus mortos*, dirigido por Marcos Dutra, com Selton Mello no papel principal.

As obras da autora vêm sendo objetos de análises em diferentes pesquisas na área da Literatura Contemporânea, com ênfase em estudos sobre as relações entre representação literária e os temas violência e gênero. Dentre os estudos da obra de Ana Paula Maia, destacamos a pesquisa de Karina Vicelli, no artigo “Sangue e hambúrgueres — o novo realismo e o romance policial na obra *De gados e Homens*, de Ana Paula Maia” (2015), que analisa como o “novo realismo” está presente na obra e como o gênero do romance policial é relido na obra. Karina Vicelli (2015, p. 02) argumenta que a escritora, ao mostrar as imundícies do mundo, a escatologia dos ambientes, provoca no leitor um processo catártico, assim tem “a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 53 *apud* VICELLI, 2015, p. 02).

Quanto à tipologia da literatura da autora, Karina Vicelli (2015, p. 05) reflete que há na obra de Ana Paula Maia reflexos da estética do realismo do século XIX, visto na narração do cotidiano, no entanto se afasta do realismo tradicional, já que em suas obras violência e assassinatos estão presentes de forma espetacularizada e servem de impulso para as narrativas, aproximando da literatura brutalista de Rubem Fonseca e do romance policial. Tampouco a obra da autora brasileira se afirmaria como um Romance Policial, pois foge de alguns pontos, como figura detetivesca, história do crime em paralelo à história da investigação. Sobre a questão de ser ou não uma narrativa policial, Elena Losada Soler, em “Representações da violência em *Guerra dos Bastardos*, de Ana Paula Maia” (2017), classifica como uma “ficção fronteiriça, híbrida, onde o gênero policial dialoga com outras formas de ficção urbana que têm a presença de imagens violentas como parte inquestionável do paradigma” (SOLER, 2017, p. 138). Uma fronteira que se caracterizaria em um romance criminal.

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)

Esse ambiente criminal para Ricardo Barberena seria a representação mimética da hipercontemporaneidade. No artigo “Hipercontemporaneidade ensanguentada” (2016) o autor descreve que na sociedade contemporânea, “torna-se urgente um mergulho na escuridão dos lugares esquecidos, das identidades subjugadas, das amnésias institucionais [...] a potencialização da percepção dos refugos e detritos do tempo presente” (BARBERENA, 2016, p. 459-460) .

Essa sociedade esquecida, habitada por identidades invisibilizadas é denominada de “mundo cão” pela pesquisadora Ana Paula Teixeira Porto, no artigo “Submundo e desumanização do sujeito em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, de Ana Paula Maia” (2016). Ana Paula Porto (2016 p. 61) salienta que a brutalidade dos homens e o uso da linguagem como algo que lhes é particular, aceito e não questionado, faz a novela apresentar seu maior mérito, o de apontar para uma possibilidade de leitura social. Desvela o mundo de homens-bestas que sofrem e praticam violência e brutalidade.

Outra pesquisa que podemos citar é a de Lígia de Amorim Neves e Lúcia Osana Zolim que, no artigo “Ana Paula Maia e a literatura de autoria feminina: mulheres no seu (in)devido lugar” (2021), estudam como a composição literária de Ana Paula Maia subverte o estereótipo do que seria uma escrita de autoria feminina (ou o que se espera de tal), pois cria e explora uma realidade de humanos e animais, corpos violentados, em que a beleza está no exótico e no que é bestial. Elena Soler (2017) também aborda como a representação da violência, mesmo que parte essencial da ficção urbana, ainda resulta chocante quando aparece em obras escritas por mulheres, também argumenta que essas escritas vão contra “representações femininas vindicativas, com os traços do que as mulheres “deveriam ser”, ou seja, conscientes e com agência; e o patriarcal, que identifica a produção literária das mulheres com o intimismo e com uma boa dose de pieguice” (SOLER, 2017, p. 140).

Os trabalhos citados até então fazem um estudo da poética de Ana Paula Maia, as construções de uma identidade literária que foi sendo escrita ao longo das publicações. Em relação ao livro *Enterre seus mortos*, que serve de corpus para esta dissertação, encontramos, até o momento, dois artigos. Em “Literatura em tempos de

barbárie: um estudo sobre romances brasileiros contemporâneos" (2019), Gisele Frighetto, em uma metodologia comparativa, analisa a representação da barbárie em três romances brasileiros — *Enterre seus mortos*, *Simpatia pelo demônio* (2016), de Bernardo de Carvalho, e *Noite dentro da noite* (2017), de Joca Reiners Terron — e a construção do denominado mundo hostil. No artigo, "Compaixão e responsabilidade moral em *Enterre seus mortos*, de Ana Paula Maia" (2021), Lilian Coelho, analisa a compaixão que Edgar Wilson tem ao decidir enterrar os mortos, mesmo em um ambiente hostil e bruto. As reflexões desses pesquisadores e dessas pesquisadoras serão retomadas na análise do romance. Por último, cabe dizer que a autora tem ganhado destaque dentro dos espaços institucionais, um exemplo é *Assim na terra como embaixo da terra* ter sido utilizado em uma questão do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), na edição do ano de 2021, que pedia para o estudante assinalar qual temática social o trecho destacado fazia uma representação ficcional. Antes da análise, vamos apresentar a narrativa no próximo tópico.

2.1 ENTERRE SEUS MORTOS

Enterre seus mortos (2018) narra a história de Edgar Wilson — personagem recorrente nos enredos da autora, sendo protagonista de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009) e *De gados e homens* (2014) — que trabalha como recolhedor de animais mortos nas rodovias e estradas da cidade (não nomeada), atividade do setor da zoonose da prefeitura. Em um dia de trabalho, ao ver abutres sobrevoando o céu, Edgar vai atrás do animal morto que os pássaros estão sentindo o cheiro e se depara com o corpo de uma mulher morta amarrado a uma árvore. Ao ligar para a polícia, descobre que não tem rabeção, nem carro disponível para a retirada do corpo. Diante do ocorrido, Edgar, com ajuda do amigo e colega de trabalho Tomás, retira o corpo da árvore e resolve levá-lo ao galpão da prefeitura, lugar em que fazem a trituração dos corpos dos animais retirados das estradas, com o intuito de guardar o corpo até a chegada das autoridades policiais. No dia seguinte, um policial vai ao galpão para ver a mulher que foi encontrada e registrar a ocorrência, mas avisa que não tem meios de transporte para o deslocamento do cadáver.

O gerente do setor de Zoonose aceita que o corpo permaneça no freezer do galpão até que se encontre um rabeção para a retirada. Nesse tempo, um outro corpo é encontrado pelos protagonistas, dessa vez de um homem, e também posto no freezer. No entanto, o freezer, por ser muito antigo, queima, e descongela, afetando a

conservação dos corpos que começam a exalar um cheiro insuportável. A secretária Nete pede que Edgar Wilson cuide dos corpos antes que a situação piore. Ele e Tomás resolvem levar os corpos com o próprio carro. Como não existe um Instituto Médico Legal (IML) na cidade, precisam ir até a próxima, porém o local está superlotado, não havendo alternativa senão levar para um outro necrotério. No meio do caminho, o carro é roubado por uma gangue da região. Ao resgatarem o carro — com os dois corpos — descobrem que estão levando vítimas do próprio grupo de assaltantes. Quando chegam no segundo IML, o médico-legista quer comprar os cadáveres para a retirada de órgãos e venda para faculdades de medicina e indústrias, acordo que não é aceito por Edgar Wilson. O romance termina com Edgar e Tomás jogando os dois corpos no rio da região e voltando ao trabalho de coleta.

A obra é dividida em duas partes, sendo a primeira denominada de *Os animais*, com quatro capítulos; a segunda, *Os mortos*, com cinco capítulos. Nos primeiros dois capítulos da parte I, acompanhamos o trabalho de Edgar Wilson e as instalações do galpão de coleta e trituração dos animais. No terceiro e quarto capítulo a mulher e o homem são encontrados, respectivamente. O primeiro capítulo da segunda parte é o momento em que Edgar Wilson e Tomás decidem (sem outras alternativas plausíveis) levar os corpos ao IML. No último capítulo da obra, os homens jogam os corpos no rio, depois de não aceitarem a oferta de venda.

Percebe-se que a narrativa é linear, como salienta Ana Paula Teixeira Porto (2016), Ana Paula Maia não cria nada de inovador no que tange à estrutura literária, o que não é um demérito. Esse formato tradicional foge das principais características dos romances contemporâneos que usam da metaficção e autoficção para se destacarem no mercado literário e editorial, como aponta Leyla Perrone-Moisés no livro *Mutações da literatura no século XXI* (2016). Outro ponto que foge do romance contemporâneo analisado pela autora é que *Enterre seus mortos* é um romance curto, diferentemente dos chamados ‘romance’ que circulam na contemporaneidade, como os romances *Um defeito de cor* (2006), de Ana Martins Marques, *Detetives selvagens* (2006), de Roberto Bolaño, a tetralogia napolitana *A amiga genial*, de Elena Ferrante. Sobre o romance, Leyla Perrone-Moisés (2016), afirma:

Desde as origens, o gênero teve uma vocação para o gigantismo. Entretanto, no decorrer do século passado, a maioria dos romances prezados por críticos e leitores internacionais passou a ter um número médio de páginas (por volta de duzentas) e um número restrito de personagens. Ora, alguns dos romances mais comentados, premiados e vendidos na virada do milênio são

muito extensos, têm grande quantidade de personagens e histórias concomitantes. Por exemplo: *Os detetives selvagens*, de Roberto Bolaño, tem cerca de seiscentas páginas, e *As benevolentes*, do franco-americano Jonathan Littell, cerca de novecentas. [...] E contrariando a ideia de que atualmente as pessoas têm pouco tempo para a leitura, esses romances alcançaram grandes tiragens. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 170-171)

A história também não segue o gênero que está em destaque nos últimos anos, seja na literatura, seja no audiovisual, a ficção distópica. Embora o jornalista Ruan de Souza Gabriel, da crítica do jornal *O globo*, tenha apontado que seja possível uma leitura apocalíptica no último romance da autora, *De cada quinhentos, uma alma*, preferimos analisar a obra sob o contexto de um mundo hostil, ou mundo em barbárie, como analisa Gisele Frighetto (2019) acerca do trabalho literário de Ana Paula Maia em *Enterre seus mortos*. A autora se atenta para a narração em terceira pessoa que focaliza os registros do mundo-cão, os registros do abandono representado na literatura.

Sobre a narração em terceira-pessoa, Beth Brait, em *A personagem* (2017, p.76), afirma que a apresentação de uma personagem por um narrador que está de fora da história, como se fosse uma câmera, é um recurso antigo e eficaz, pois “simula um registro contínuo focalizando a personagem nos momentos preciso que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem” (BRAIT, 2017, p. 77). E é por meio desse narrador-câmera que as imagens violentas são apresentadas ao leitor, como veremos no tópico a seguir.

2.2 - OS MORTOS ENCONTRADOS

Como escrevemos anteriormente, Edgar Wilson encontra uma mulher enforcada — ou a simulação de um enforcamento. A forma como o narrador nos apresenta a cena remete a uma pintura de um enforcado. A cena é composta de forma a criar expectativa através de recursos clássicos, os elementos naturais são focalizados, o ritmo da narrativa é desacelerado até o encontro do corpo. A mulher está no alto, com o corpo balançando, abutres sobrevoam sua cabeça, o céu está nublado.

Não há animal morto no chão ou entrelaçado nas grossas raízes das árvores saltadas sobre a terra. Edgar Wilson olha para o que está adiante dele, a vinte metros de distância. Detém os passos antes de seguir em frente, olha para os lados e aguça os ouvidos no intuito de captar algum ruído ou sussurro. Só ele está ali, um passo atrás da morte. As folhas das árvores se movem com o vento, assim como as nuvens que cobrem boa parte do céu e impedem o

Sol de brilhar com maior intensidade. Caminha com cuidado, desviando-se das raízes salientes, e olha mais uma vez para a frente quando um risco de luz ilumina o rosto da mulher enforcada que balança suavemente pendurada numa árvore. Ao chegar a seus pés, suspensos a três metros de altura do chão, Edgar Wilson levantou os olhos para contemplá-la, da mesma forma que os ergueu em tantas outras vezes ao se prostrar aos pés de um santo. Pelas roupas, é provável que seja uma das prostitutas que trabalham à margem das estradas dia e noite. (MAIA, 2018, p. 39)

Como se tivéssemos uma câmera acoplada aos movimentos de Edgar Wilson, acompanhamos todo o processo laboral que o protagonista faz, pois ele “dirige até perto do rio e se mantêm em marcha lenta enquanto aguarda uma ocorrência” (MAIA, 2018, p. 38). Seguir uma rotina de trabalho, com regras e comportamentos metódicos é uma das características de Edgar em todos os livros que ele protagoniza. Também nos outros romances, mostra-se uma figura apática diante da morte, seja porque nos trabalhos que executava lidava com a morte (açougue suíno e matadouro de animal), seja pela violência em que seus atos explodiam. Tanto em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* quanto em *De gados e homens*, ele matou pessoas com cenas que vertiam em uma espetacularização da violência (marretadas, socos, estripamentos, uso de abridor de lata). Assim, a apatia que tem diante da figura morta — pois se prostra como se estivesse diante de um santo, um altar —, é pertinente à construção da personagem. Mas no lugar de uma santa martirizada, temos uma prostituta enforcada e deixada para ser comida.

Acerca do choque violento presente nas narrativas, Karl Erik Schøllhammer (2013), em *Cena do crime – violência e realismo no Brasil contemporâneo*, descreve que uma das características da literatura contemporânea para a constituição do realismo nas narrativas é o uso do choque, ou das vias traumáticas. “Esse realismo traumático foi caracterizado por meio de exemplos da arte das últimas décadas do século XX que expressam os elementos mais cruéis, violentos e abomináveis da realidade ligados inevitavelmente a temas radicais de sexo e morte” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 163). Percebe-se que nas definições levantadas por Schøllhammer (2013) para descrever a cena traumática há a presença do léxico “cruel”. Crueldade parece ser uma definição precisa para descrevermos a cena do momento em que Edgar Wilson encontra o primeiro corpo.

Ricardo Barberena (2016) define que há na crueldade das histórias de Ana Paula Maia — principalmente nas cenas de mortes que invadem o cotidiano das personagens — um caráter hipercontemporâneo, pois hiperboliza cenas violentas,

mortes e a precisão do cotidiano, levando-as à níveis extremos da representação do real, hiper saturando a narrativa. No romance *De gados e homens* (2014)⁷, há uma ação que se repete nos capítulos, a aposta de quanto tempo a personagem Burunga consegue prender a respiração num tonel d'água, ele é imbatível e se orgulha do ato, mas em uma dessas apostas ele morre com uma descarga elétrica de uma enguia que foi colocada no tonel e os homens não viram. Karina Vicelli (2015) também vai salientar que a crueldade na obra se torna possível diante de uma realidade construída de modo desconcertante, as cidades dos romances se localizam em um mesmo espaço literário, onde prevalece o descaso e desfalque do Estado. Rios e ar são poluídos e contaminados, serras e campos são explorados, cidades são invadidas por ratos. Corpos são jogados dentro de rio, enterrados de modo clandestino, entregues aos porcos ou descartados em sacos de lixos. Ambientes que animalizam homens que desempenham profissões marginalizadas, por vezes, sem prestígio ou *status quo*, e, inversamente, algumas atitudes dos animais são personificados, vislumbrando à alguma racionalidade, como vacas que se submetem ao suicídio coletivo como fuga da morte imediata em uma matadouro, o olhar triste de um cão de luta.

Sobre esse absurdo, como um reflexo de uma contemporaneidade marcada pela violência, Ornella Erdos Dapuzzo, no artigo “Liberdade e absurdo em *Carvão animal*, de Ana Paula Maia” (2018), utiliza-se da reflexão de Albert Camus sobre o termo. Para o filósofo franco-argelino, o absurdo advém a partir do momento em que nos conscientizamos da existência da cisão entre homem e mundo, e quando esses elementos são confrontados, mas não é o ato dessa comparação em si que gera o absurdo, e sim a consequência que surge nesse processo de confronto.

Em toda parte o absurdo nasce de uma comparação. Tenho fundamentos para dizer, então, que o sentimento do absurdo não nasce do simples exame de um fato ou de uma sensação, mas sim da comparação entre um estado de fato e uma certa realidade, uma ação e o mundo que a supera. O absurdo é essencialmente um divórcio. Não consiste em nenhum dos elementos comparados. Nasce de sua confrontação. (CAMUS, 2014, p. 41 *apud* DAPUZZO, 2018, p. 112)

⁷ Parte dos resultados da pesquisa realizada na Iniciação Científica entre os anos de 2018 e 2019, e no Trabalho de Conclusão de Curso de LEPLÉ foram publicadas no artigo “O abatedouro e os abatidos, um estudo da representação das violências em *De gados e homens*” (2020), em que se analisa a morte da personagem Burunga pelo viés “hipercontemporâneo ensanguentado”, e as formas de violência que aparecem no romance.

No romance, essa cisão acontece nesse momento do encontro do corpo da mulher, o elemento criador da tensão da narrativa, o problema que o protagonista precisará resolver. Edgar Wilson não se desespera em ter encontrado um corpo, pois está acostumado com a brutalidade do seu serviço de coleta de animais em estradas, e assim, segue repetindo a mesma sentença de seu trabalho “eu só posso carregar animal morto na caminhonete” (MAIA, 2018, p. 29). A frase traz ao romance a dimensão técnico-burocrática do trabalho que o protagonista executa, e também, auxilia na construção do absurdo no romance — enquanto a caminhonete é utilizada somente para o transporte de animais mortos, o galpão é destinado para o armazenamento destes animais, dessa forma o corpo da mulher, mesmo sendo armazenado em um freezer antigo, tem prazo para ser retirado e levado a um destino. No entanto, a cena da mulher morta causa uma ruptura nessa regra particular e laboral.

O corpo da mulher exposto torna-se um objeto e, também, um problema que precisa ser resolvido antes que os abutres comam a carne. Do mesmo modo que o outro corpo encontrado também se torna um objeto que será colocado na caminhonete e levado ao galpão será colocado no freezer velho.

Então duas aves acabam se chocando e algumas penas se desprendem, caindo lentamente. Uma delas toca o rosto de Edgar Wilson. Ele avança para além da pequena clareira e num conjunto de árvores mais afastado encontra o corpo de um homem estirado no chão. Tomás se aproxima e retira o chapéu. Fitam-no por algum tempo, em silêncio e em respeito. Tomás suspira pesaroso e solta devagar a fumaça do charuto. Edgar Wilson se aproxima do corpo em decúbito dorsal e observa bem de perto os membros do homem.

- Parece que foi atropelado.
- Como você sabe?
- Ele tá bastante quebrado. (MAIA, 2018, p. 63)

Nas duas passagens já citadas, vemos que a violência subjetiva já foi praticada, a mulher e o homem foram agredidos e assassinados, como leremos no oitavo capítulo, a mando do chefe da milícia que rouba carros nas estradas e os desmancha em um ferro velho. No romance, depois da violência, o que acompanhamos é a banalização, os absurdos naturalizados (o manuseio e transporte dos corpos sem cuidados, as negociações em cima de corpos, os abandonos, superlotação dos necrotérios, a decomposição dos ambientes). Jaime Ginzburg (2013), utilizando-se do argumento de Paulo Cesar Endo (2005), apresenta o impacto da violência sob o corpo,

pois provoca uma quebra na articulação entre o ego e o corpo, provocando o trauma. Fabrício Flores Fernandes (2008) vai explicar esse trauma.

A violência não atinge somente o corpo da vítima, ela causa também danos psíquicos, abalando a capacidade de compreensão dos motivos que ocasionam a dor e impossibilitando a articulação de um discurso coerente sobre a própria experiência vivida. Essa situação é parcialmente resolvida somente com um trabalho lento de recuperação da memória de eventos e de sua externalização gradual, através de um processo terapêutico de narração, quando a vítima da violência encara sua dor. (FERNANDES, 2018 apud GINZBURG, 2013, p. 69)

No romance, a violência empregada não tem importância, e sim o destino dos corpos abandonados que nem são passíveis de luto. Antes de refletir quais corpos são abandonados, vamos discorrer sobre a precariedade da vida que torna essa descartabilidade de corpos possíveis. A antropóloga Judith Butler (2019, p. 09) utiliza-se dos estudos de Emmanuel Lévinas sobre a precariedade, principalmente a precariedade do Outro. Um exemplo metonímico dessa precariedade estaria no “rosto”, que exposto ao outro pode sofrer agressões, ser exposto (em um conflito sempre um “rosto” é divulgado como representativo do inimigo — o outro — que tem que ser combatido”). Outros rostos, continua a autora, diante da violência, podem causar comoção na sociedade, ocorrem, então, que “algumas formas de luto público são prolongadas e ritualizadas, alimentando o fervor nacionalista, reiterando as condições de perda e vitimização que justificam uma guerra” (BUTLER, 2019, p. 10).

Todos nós presenciamos uma perda, um luto, e nos sentimos vulneráveis em relação aos nossos corpos — um local exposto publicamente de modo assertivo e desprotegido —, salienta Judith Butler (2019, p. 25). E complementa que a “perda e a vulnerabilidade parecem se originar do fato de sermos corpos socialmente constituídos, apegados a outros, correndo o risco de perder tais ligações, expostos a outros, correndo o risco de violência por causa de tal exposição”. (BUTLER, 2019, p. 26). A vulnerabilidade desse corpo vai ao encontro da questão da mortalidade, que ao toque, no contato com o outro e sob a ação da violência, fere-se. Existem corpos que já nascem feridos, ou seja, marcados pela violência, segundo Judith Butler (2019), e nem são passíveis de luto.

A mulher encontrada morta, em *Enterre seus mortos*, tem seu rosto ferido por um abutre, ou seja, é um rosto que diante do outro se torna vulnerável. O corpo dela e do homem foram abandonados na mata, deixados para serem comidos pelos

animais, assim, esses corpos não são passíveis de um enlutamento. Não há em nenhum momento no romance a revelação do nome do homem e da mulher. Somam-se aos corpos indigentes e não-reconhecidos por familiares que ficam empilhados e engavetados nos IMLs das cidades da região, sem direito a um rito fúnebre, à preservação da memória, velório e sepultamento. Vítimas de uma violência não relatada, são descartáveis e precisam ocupar a caminhonete junto às carcaças dos animais que Edgar Wilson e Tomás recolhem nas estradas, e quando já não se pode suportá-las dentro do galpão da prefeitura, é preciso retirá-las do ambiente — e nem nesse momento há um apoio do Estado, pois a crise financeira afeta o setor de transporte funerário e policial, não há rabcões suficientes, nem pessoal especializado no transporte. No entanto, o abandono dessas pessoas é visto antes da morte, são pessoas que vivem da prostituição, às margens (das avenidas e da sociedade), abandonadas pelo Estado, sem condições básicas de segurabilidade. No próximo tópico, dissertaremos essa simetria que abrange corpos de humanos e não-humanos.

2.3 - OS ANIMAIS

Maria Esther Maciel (2016, p. 13) inicia o seu livro questionando o que seria o humano e o animal, e propõe que, se a ciência e filosofia se debruçam para essa resposta, buscando critérios que se ancoram nos ideais do humanismo, é possível buscar outras soluções, dentre as quais, utilizando-se da construção do imaginário que a Literatura constrói. “No que tange à literatura, sabe-se que as tentativas de sondagem da alteridade animal nunca deixaram de instigar a imaginação e a escrita dos poetas” (MACIEL, 2016, p. 14). No livro *Literatura e Animalidade*, a autora dedica um capítulo para o ensaio de Jacques Derrida, *O animal que logo sou*, em que analisa o abismo entre humanos e animais. O filósofo questiona esse animal que somos (ou não), que nos preenche (ou não), que nos falta (ou não), a partir da experiência de ter ficado nu diante de sua gata e se viu sendo observado por ela.

Em *O animal que logo sou*, Derrida não apenas confronta a assertiva de Heidegger segundo o qual “o animal é pobre de mundo”, pelo fato de ser privado de *lógos*, mas realiza, a partir desse confronto, um apurado processo de desconstrução do humanismo logocêntrico do Ocidente, através do qual questiona também toda uma linhagem de filósofos a exemplo de Descartes, Kant, Levinas e Lacan, que, como Heidegger, valeu-se do animal como um mero teorema para justificar a racionalidade e a linguagem humanas como propriedade diferenciais em relação aos outros viventes. [...] Derrida

desconstrói a dicotomia entre reação e resposta, entre o reagir dos animais e o responder dos humanos, defendida por alguns pensadores modernos, como Lacan, sob a presunção da existência de um código que permitiria ao animal apenas a reação, e não a resposta (MACIEL, 2016, p. 38-39)

Jacques Derrida, segundo Maria Esther Maciel (2016, p. 43), ao priorizar a troca de olhares no ato de apreensão da alteridade animal, não apenas está defendendo uma aproximação corporal, entre a espécie humana e as demais, como também confere a cada animal o estatuto do que chamamos de sujeito. Um sujeito que sente, sofre, tem inteligência e um mundo particular-singular é olhado por outro sujeito que igualmente sente, sofre e possui um mundo próprio. Essa troca de olhares é chamada de paradoxo do olhar. No tocante à literatura, alguns escritores usam os “olhos nos olhos” como forma de representar esse paradoxo, o momento em que uma personagem humana observa — e é observada — por um animal.

O saber que advém desse olhar não é, todavia, redutível a conceitos e tampouco leva o poeta ao conhecimento da intimidade da serpente. É, sim, um saber que se manifesta pelos sentidos, numa zona de indeterminação chamada poesia, durando apenas um instante, mensurável pela intensidade do arrepio. E o “tudo” desse saber também se inscreve numa outra ordem que, longe de apontar para a ideia de totalidade, concentra-se no que de fato conta ou importa em tal experiência: a constatação da outridade radical (e insondável) da serpente e, paradoxalmente, o reconhecimento da animalidade que com ela se pode compartilhar através da poesia. Afinal, como já foi dito, a poesia tem a potencialidade de se tornar tanto um espaço de aproximação possível com a outridade animal quanto um *tópos* de travessia para o que chamamos de animalidade, essa instância nebulosa que resiste à apreensão pela linguagem verbal. (MACIEL, 2016, p. 107)

Ao voltarmos para o romance, percebemos que o paradoxo do olhar não acontece como Derrida propõe, há sim, um momento de “olhos nos olhos” em que o abutre olha Edgar Wilson quando este descobre o corpo da mulher amarrado na árvore. No entanto, a troca de olhares não evolui para o momento de percepções do outro — por conseguinte, do mundo do outro e de si — como está descrito na citação acima, a própria construção poética no romance interrompe esse momento quando o abutre arranca o olho da mulher.

Um abutre descreve uma curva e do céu aponta para a terra, abre as asas e sua envergadura acoberta o fio de claridade que ilumina o rosto da mulher. Pousa sobre a cabeça da mulher em riste e equilibra-se, recolhendo novamente as asas para junto do corpo. Olha para Edgar Wilson antes de inclinar a cabeça e bica o olho direito da mulher. O abutre grasna e ainda o encara. Só então bica outra vez o olho da mulher até arrancá-lo, mantendo-o preso no bico. Edgar Wilson suspende a espingarda de pressão, aponta e

com um tiro acerta a ave em cheio; morta, cai próximo a seus pés. O som do disparo espanta os outros abutres, que se afastam momentaneamente. Edgar se abaixa para apanhá-lo pelas patas, suspende-o e volta pelo mesmo caminho até chegar à caminhonete. Joga o abutre na caçamba, tira um cigarro do bolso do macacão e o acende. Parado no meio da estrada olha de uma ponta a outra a paisagem que o cerca. Não há mais um fio de luz solar atravessando uma brecha que seja. (MAIA, 2018, p. 40)

Segundo Ana Paula Teixeira Porto (2016), “[...] os animais, presentes em boa parte dos textos da escritora, servem também para acentuar a desumanização do homem, pois, colocados em uma perspectiva paralela à da vida humana, fazem com que os homens sejam projetados num patamar de igualdade a eles” (p. 55). Na obra *Enterre seus mortos*, a desumanização se torna mais evidente quando comparamos o que acontece com os corpos de animais e humanos. Nesse sentido, os animais e humanos presentes no romance trazem à discussão o que Gabriel Giorgi (2016, p. 08) define sobre quais corpos podem ter as vidas preservadas, quais podem ser abandonados. O autor utiliza argumentos da biopolítica, propostos por Michel Foucault, que definem quais são os corpos e as vidas que se reservam para a exploração, para a coisificação, ou diretamente para o abandono ou para a eliminação. Com isso, “[...] o animal ilumina um território-chave para pensar a vida eliminável ou sacrificável” (GIORGI, 2016, p. 10).

Quando Edgar Wilson retira o corpo da mulher e o coloca na caminhonete junto ao abutre que ele matou com a espingarda de ar, humano e animal passam a ocupar um mesmo território — não somente o físico, a caçamba da camionete —, o da coisificação, da vida eliminada, do corpo sem vida que precisa ser levado para o galpão onde são depositados os animais mortos que os coletores encontram pelas estradas. Em outro momento da história, ao ser chamado para uma ocorrência, Edgar descobre que não existe animal morto, e sim uma criança que precisa ser levada para o hospital e falta ambulância. “Eu só posso carregar animais mortos na caminhonete” (MAIA, 2018, p.29), avisa Edgar aos pais da criança. Após a súplica familiar, o protagonista pede se tem um cachorro de estimação, com a afirmativa, dá um vidro para o pai matar o animal e, após isso, poder levar o corpo do cachorro na caminhonete junto à criança. Assim, a vida do cachorro é eliminável (literalmente), ao passo que a menina é preservada.

O homem corre até os fundos da igreja e volta com os dois vira-latas. Edgar Wilson entrega a criança à mãe, apanha no canto da igreja uma garrafa que

serve de vaso de flores e a quebra contra a parede. Entrega ao homem o gargalo afiado feito navalha.

— Escolhe um deles pra matar. Eu preciso levar um animal morto.

O homem hesita. Edgar manda a mulher ir para a caminhonete. O homem escolhe o cachorro mais velho, lhe enfia o gargalo no pescoço e no mesmo instante o animal desfalece. Edgar segura o cachorro morto pelas patas e o arrasta até a caçamba do veículo. Tira as luvas depressa e apanha a prancheta sobre o painel. Preenche algumas linhas de ficha de relatório e faz o homem assinar. Ele escreve quase automaticamente.

Edgar verifica os campos preenchidos.

— Precisa colocar o número do documento de identidade.

O homem escreve os números apressadamente num garrancho quase ilegível.

— Vocês vão na caçamba. (MAIA, 2018, p. 29)

No quarto capítulo da primeira parte, Edgar Wilson leva um corpo de um lobo para Tião, um taxidermista que empalha animais, e os vende a colecionadores. No decorrer do encontro, descobrimos que Tião faz encomendas de animais que serão empalhados para Edgar, que os retira do serviço (animais que ainda não foram devorados por predadores e animais necrófagos, e também, que a morte não tenha danificado por completo a carcaça) ou os caça. A negociação de uma caça — atividade proibida no Brasil — é inserida casualmente na conversa entre os homens, demonstrando como a sociedade retratada pela autora é distante da tutela estatal, não há persecução penal, ou seja, as leis e a ação policial são distantes nesse universo.

— Também acho que vão ficar excelentes — diz o homem. Deixa a lata com os olhos de vidro sobre a mesa e destranca uma das gavetas de um arquivo. Puxa algumas notas de dinheiro de um envelope pardo e a tranca novamente. Entrega o dinheiro para Edgar, que o confere e agradece.

— Acha que é suficiente?

— O senhor é sempre generoso.

O homem se aproxima mais de Edgar e se inclina sobre ele.

— Estou com uma encomenda difícil. Um búfalo.

— Realmente não é fácil conseguir um desses.

— Eu sei. Havia um criador aqui na região, mas acabou falindo. Uma parte ele vendeu, a outra soltou por essas matas. Acha que consegue um pra mim?

— Acho que só abatendo mesmo.

— Eu sei que isso não é correto, mas se eles estão soltos por aí, talvez você consiga um para mim. Pagam muito bem por um búfalo.

— Eu precisaria tirar uns dias pra caçar um desses.

Não tenho tempo agora.

— Entendo. Mas se topar com um...

Edgar Wilson se levanta e mete o dinheiro no bolso.

— Pode deixar. (MAIA, 2018, p. 56)

Na segunda parte do romance, no capítulo nove, no segundo IML que Edgar e Tomás vão para levar os corpos eles são atendidos pelo médico legista e descobrem

que ele compra corpos humanos para serem vendidos para fábrica de peruca (o cabelo), faculdades e outros lugares. Ou seja, tanto animais quanto humanos são coisificados depois de mortos, tornam-se mercadorias.

— Talvez só os ossos e os tendões ainda sirvam pra alguma coisa. Não dá pra pagar muito. Se estivessem mais frescos... mas assim, fica difícil. Nem todos os corpos podem ser aproveitados. Tem alguns que já chegam podres aqui. Não tem como a gente manusear. Bem, esses cabelos valorizam a peça como um todo. Esse tipo é bastante requisitado. Veja isso aqui — o doutor abre as mechas do cabelo para mostrar as raízes — Tem um bom comprimento, é liso e bem natural. Sem produtos químicos. Forneço para um fabricante de perucas. (MAIA, 2018, p. 113)

Quanto à simbologia dos animais, em destaque o abutre e o cachorro, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em *Diccionario de los símbolos* (2018), ambas figuras estão ligadas à morte, sendo o primeiro um símbolo que conecta vida e morte, decomposição e matéria; o segundo, em algumas culturas, é responsável por guardar e até acompanhar os homens no reino dos mortos. Significados que se encaixam quanto à representação desses animais na narrativa, o abutre sinaliza as carcaças, os corpos abandonados, já o cachorro, aparece para ser morto e salvar uma vida.

Em relação à cena em que Edgar Wilson manda o pai matar o cachorro de estimação para ter um bicho morto a ser carregado em sua camionete, percebemos como o animal e o humano se aproximam — o cachorro é sacrificado e levado para a caçamba, onde a menina doente e os pais também tem que ficar escondidos debaixo da lona para que ninguém os veja —, e se afastam — o animal de estimação se torna, como argumenta Gabriel Giorgi (2016), um corpo sem valor, uma vida que pode ser sacrificada. Com isso, cria-se também o binômio animal/humano, as vidas a serem preservadas e as vidas a não serem, as que podem deixar morrer. Na conjuntura da cena, a menina é uma vida reconhecida e legível, que tem o direito a ser encaminhada ao hospital. No entanto, se Edgar Wilson não tivesse atendido a ligação da família e ido buscar o corpo do animal, a garota que seria uma vida passível de morte, negligenciada pelo Estado, ou seja, uma pessoa abandonada em vida e que seria abandonada quando morta.

O destino que se dá ao corpo em abandono atravessa a narrativa, é o problema principal da história: o que Edgar Wilson fará com os corpos encontrados e a responsabilidade que lhe é imposta quando não há ninguém que possa transportar os

corpos até o IML, a não ser ele e Tomás. Os homens, no primeiro momento, precisam levar os mortos até a instituição responsável, mas por questões burocráticas, a falta de recursos financeiros, superlotação, terminam por ter que enterrar esses corpos. A frase título do romance — no imperativo — é pronunciada unicamente por Edgar para o chefe da milícia como um conselho: o destino dos mortos, no caso, as vítimas do grupo que tiveram as vidas ceifadas para pagamento de dívidas, pertence a ele — assim, quem mata, enterra. Também se refere aos personagens principais que precisam enterrar os mortos, em uma escala maior, os mortos que precisam ter um rito fúnebre.

O romance termina com Edgar retomando o serviço, uma característica de algumas obras de Ana Paula Maia (principalmente em *De gados e homens* e *Carvão Animal*) é o fato de ser cíclica, as personagens iniciam e terminam a história executando o trabalho que desempenham. Acrescenta o fato de que a história permite uma continuidade, já que se pretende fazer uma trilogia, e é uma característica da autora trazer referências de suas obras e criar um tipo de universo interligado.

No próximo capítulo analisaremos como no romance *Bajo este sol tremendo* as formas de violência são constituídas na narrativa, as formas que ela atinge os corpos humanos e não-humanos e as construções dos protagonistas do romance.

3 — SOB A VIOLÊNCIA TREMENDA DE CARLOS BUSQUED

Carlos Busqued (1970 — 2021), foi um escritor argentino. Formado em Engenharia Mecânica, ministrou classes na Universidad Tecnológica de Buenos Aires, trabalhando na editora da mesma universidade. Busqued também foi radialista, com destaque para os programas de rádio *El otoño en Pekin*, *Vidas Ejemplares*, *Prisionero del Planeta Infierno*. Colaborou em revistas literárias, como *El ojo con dientes* e *Cerdos y Peces*. Como escritor publicou apenas duas obras; em 2009, o livro *Bajo este sol tremendo*, que foi finalista do Prêmio Herralde. A obra foi traduzida para o inglês, italiano, francês e alemão. Em 2017, *Bajo este sol tremendo* foi adaptada e levada ao cinema pelo roteirista e diretor Israel Adrián Caetano, sob o nome de *El otro hermano* (O outro irmão), com Leonardo Sbaraglia e Daniel Hendler interpretando as personagens centrais. Em 2018, publicou a não-ficção *Magnetizado*, um livro de reportagem sobre um serial-killer argentino que assassinou vários motoristas de táxis

na década de 1980. Nenhuma das duas obras possui tradução para o português. Nos últimos anos, o autor utilizava a sua conta na rede social *Twitter*, “un mundo de dolor” (um mundo de dor — tradução própria), para escrever microcontos, misturados a comentários sobre literatura, esporte e notícias dos jornais, mas também com opiniões polêmicas e satíricas⁸.

Como já descrevemos, no Brasil, em relação à obra que nos serve de objeto de estudo, existe somente a dissertação de mestrado de Ellen Maria Martins de Vasconcellos (2016), e o único artigo em português encontrado sobre a obra *Bajo este sol tremendo* (2009) é da mesma autora. Em “A imagem e a fúria: a violência em alta definição em *Bajo este sol tremendo*” (2017), Ellen M. M. de Vasconcellos, investiga a violência no romance, seja ela na ação da história central — a relação de Certati e Duarte —, sejam as violências dos documentários, vídeo-reportagens e filmes pornográficos que são vistos pelas personagens (trechos desses produtos audiovisuais são inseridos ao longo da história). Ellen Maria Vasconcellos também tem um trabalho publicado em espanhol, intitulado “Más allá de lo real y la ficción: La imagen y la palabra en *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Bursqued” (2016), que propõe um estudo da obra a partir da construção entre as imagens televisivas e o texto de Busqued, estudando como narrativa transpassa a fronteira entre televisão e literatura.

Dentre os artigos em espanhol, destacamos o trabalho de Marcos Seifert, “Restos de vida en *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued” (2017), em que estudou como as vidas no romance são descartáveis e estão em deterioramento. Para o autor, “la novela puede ser leída como un recorrido a través de vidas desechadas, desperdicios, ruinas, en el que la basura rubrica los vacíos de sentido.” (SEIFERT, 2017, p. 83). Para Marcos Seifert (2017), os cadáveres e os lixos acumulados evidenciam a emergência e a falta de políticas públicas e ação do Estado.

Em seu artigo, “Los restos de la violencia. *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued y el cuerpo desplazado” (2015), Lucia Agüero, da Universidad de Buenos Aires, também reflete sobre os restos que constituem o romance contemporâneo, no caso, o que interessa a autora é analisar os restos da violência sobre os corpos deslocados. Utilizando-se de Judith Butler, Agüero (2015) analisa os corpos que são passíveis de luto, de vida e de morte. Na segunda parte do artigo, ocorre uma

⁸ https://www.clarin.com/cultura/muerte-carlos-busqued-tristeza-redes-polemica_0_PPomQw3XK.html
acesso em dez. 2021

comparação estética das imagens do romance com os trabalhos de dois artistas contemporâneos, o suíço Thomas Hirschhorn, que no vídeo *Touching Reality* (2014) uma mão, aparentemente feminina, vai mostrando várias fotografias de pessoas mortas e atos de violência em um aparelho *touchscreen*, e na instalação PM2010, da mexicana Teresa Magolles, onde a artista faz uma colagem de todas as capas do jornal sensacionalista PM que divulga a violência de Juárez, cidade mais violenta do México.

No texto de sua apresentação no VI Congresso Internacional de Letras, na Universidad de Buenos Aires, intitulado “Naturaleza, Cultura e Imaginación: Bajo este sol tremendo, Carlos Busqued” (2014), Ignacio Martín Azcueta analisa algumas das imagens que são representadas no romance, dividindo-as em duas categorias: Natureza e Cultura. Para o autor, os espaços geográficos e a comida (hábitos alimentares) fazem parte da categoria Natureza (Naturaleza), já a televisão e a pornografia estão na categoria Cultura, mas ambos os conjuntos violentam as personagens de Carlos Busqued.

Antes de analisarmos as imagens de violência que o autor vai criando — sendo nosso objetivo aquelas que atingem corpos de humanos e não-humanos —, faremos um resumo da história e dos capítulos, que predominam breves cenas do cotidiano dos protagonistas, sendo alguns atos repetitivos, como o uso de drogas, a presença constante de canais televisivos que exibem os mesmos documentários.

3.1 - O ROMANCE BAJO EL SOL⁹

O romance começa com Cetarti, um homem desempregado, recebendo uma ligação sobre o assassinato de sua mãe e de seu meio irmão, mortos pelo namorado da mãe que se suicidou depois dos crimes. Ele precisa se dirigir à província vizinha para o reconhecimento dos corpos e iniciar o processo do seguro de vida e liberar o dinheiro. Quem lhe telefona para comunicar o homicídio é Duarte, um ex-policial e testamenteiro, que fala que pode agilizar o processo de reconhecimento e seguro de vida, desde que recebesse uma parte da herança. Além de testamenteiro, Duarte ganha a vida no crime, sequestrando pessoas, torturando-as e as filmando, e pedindo o dinheiro do resgate. Ele conta com um parceiro para os crimes, Danielito, um jovem que cuida da mãe e é o filho do primeiro casamento de Molina (o padrasto de Cetarti).

⁹ Decidimos apresentar os romances que servem de *corpus* em sua totalidade, *Bajo este sol tremendo* é extenso, por isso esse tópico ficou grande.

Os capítulos da narrativa vão se alternando, ora acompanhamos a história de Cetarti indo à casa da mãe, caminhando pela cidade, conhecendo a casa do irmão, as coleções e acúmulos que o irmão fazia, ora temos Duarte e Danielito, torturando as pessoas, cuidando da mãe, dos cachorros do quintal, sequestrando as pessoas. No decorrer da narrativa alguns eventos aparentemente aleatórios vão sendo apresentados nos capítulos, como uma reportagem televisiva sobre uma elefanta, vítima de agressões em um circo, que foi doada à um zoológico que desperta o interesse de Cetarti e Danielito, uma notícia de uma lula gigante no mar do Japão que foi encontrada por mergulhadores (Cetarti passa a ter sonhos com o animal) e cenas de filmes pornográficos. Há também capítulos em que podemos resumir a vida de Cetarti como uma pessoa que passa as tardes fumando maconha e vendo televisão.

No primeiro capítulo, Cetarti está vendo um documentário, no canal televisivo *Discovery Channel*, sobre a pesca noturna de lulas no Golfo do México, e fumando maconha, quando recebe um telefonema de Duarte sobre a morte da mãe e do irmão. No segundo, ocorre o encontro entre o protagonista e Duarte na delegacia, e o início dos trâmites legais para o reconhecimento dos corpos e a obtenção do dinheiro do seguro. No terceiro, acompanhamos os protagonistas irem ao necrotério para o reconhecimento dos corpos. Duarte confessa que é o testamenteiro de Molina (o padrasto de Cetarti) — eles são amigos desde que se conheceram nas forças aéreas como suboficiais — e decide pela cremação.

A partir do quarto capítulo, as personagens Marta e Danielito, ex-mulher e filho de Molina, são inseridas na história. Somos apresentados ao rapaz quando ele está vendo um documentário sobre aviões de guerra bombardeando uma cidade enquanto conversa com sua mãe ao telefone, percebemos que a relação dos dois é conturbada. Ao desligar o telefone, vai até o sótão ver o garoto sequestrado que também assiste televisão, no caso, a um documentário sobre elefantes indianos que matam as pessoas de um vilarejo. Duarte aparece no final do capítulo para torturar o garoto.

O capítulo seis é o mais longo, nele acompanhamos o protagonista resolvendo a burocracia do seguro de vida da mãe e do irmão. Para que a resolução seja mais rápida, Duarte pede uma parcela do dinheiro para ele, evidenciando que precisou usar de propina para agilizar os processos administrativos. Neste capítulo, descobrimos que Duarte tem duas atividades de lazer que ele gosta, a montagem de aviões pequenos e a pornografia, e ambas se tornaram renda para ele, pois vende os modelos de aviões que monta e produz filmes pornográficos amadores, vendendo-os

na *deep web*. Duarte mostra uma dessas produções para Cetarti, cena que é narrada na íntegra.

No sétimo capítulo, Danielito e a mãe vão até a casa do pai para guardar os móveis que estão no pátio. No meio da organização, Duarte manda uma mensagem de texto pedindo que o encontre na casa onde ficam os sequestrados. Eles saem com o rapaz para pegar o dinheiro do resgate.

O capítulo dez é centrado em Danielito e na mãe, que chamou o filho para acalmar os cachorros da raça Dogue que estão na casa dela e atacaram um gato, matando-o. Também vemos que a relação entre mãe e filho não é amigável. No capítulo onze, vemos uma conversa entre Duarte e Danielito sobre elefantes na Índia, que batem na porta das casas antes de invadi-las e matarem as pessoas.

No capítulo doze, Cetarti vai até a casa do irmão, no bairro Hugo West, um bairro de casas populares de baixa qualidade. Percebemos que o meio-irmão de Cetarti é um acumulador que coleciona desde revistas e fitas de videocassete pornográficas a jornais e revistas de ciências. A casa se encontra descuidada, com o jardim tomado pelo mato, lixo acumulado nas mesas e no chão. Também Cetarti encontra um aquário com um axolote vivo e uma coleção de insetos que aparentam terem sido eletrocutados.

Os dois capítulos seguintes estão relacionados, a mãe de Danielito lhe pede que a leve a um cemitério em outra cidade, chegando o rapaz descobre que foram no túmulo do irmão que morreu assim que nasceu. A mãe arromba o túmulo e retira os ossos do filho. Em uma conversa posterior, Duarte fala que a mãe de Danielito sempre foi “louca”, dando o mesmo nome do filho morto ao filho que teve um tempo depois. Também descobrimos que depois do furto Danielito ficou três dias se drogando.

No décimo sexto, Danielito interroga sua mãe sobre a morte do irmão e o porquê ela ter posto o mesmo nome nele, o que ela responde que Danielito é o primeiro filho já que o outro tinha morrido. No capítulo seguinte vemos Danielito e Duarte vendo televisão, primeiro um filme pornográfico, que incita uma conversa sobre a capacidade do corpo humano em se expandir, depois que é mostrado uma mulher sendo penetrada por braços de homens; segundo, uma reportagem sobre uma pesca de uma lula gigante no litoral japonês; depois um filme hollywoodiano com Eddie Murphy.

Nos capítulos dezoito e dezenove, Cetarti e Duarte vão resgatar o dinheiro do seguro de vida, o dinheiro é dividido entre os dois. Em uma conversa é revelado que

o irmão de Cetarti talvez tenha tomado posse da casa, não tem escritura e nem documentos que comprovem a propriedade ou locação. Depois desses capítulos, temos mais uma cena do protagonista fumando maconha, bebendo Coca e assistindo a documentários sobre animais.

Nos dois capítulos que seguem, a mãe de Danielito é atacada pelos cachorros e agride um deles, perfurando o olho do animal com um tijolo, assim o rapaz tem que levar os animais para a casa onde ele e Duarte levam as vítimas. No capítulo vinte e três, temos a descrição de um sonho de Cetarti, em que ele e o irmão estão mergulhando com as lulas gigantes. No capítulo vinte e quatro, Duarte e Danielito sequestram a mulher (a velha), e no seguinte vemos a mulher no cativeiro e Duarte reclamando que o filho da mulher não quer dar o dinheiro para resgatar a mãe.

No capítulo vinte e seis, Cetarti está limpando a casa do irmão, vendo as coleções não acabadas e o acúmulo de lixo da casa, quando um boi zebu se choca em sua porta. O animal tinha fugido do matadouro que ficava no bairro e invadiu o quintal da casa, depois de matar um dos abatedores, o boi foi atropelado por um caminhão. Depois desse capítulo, vemos Cetarti continuando a limpar a casa, quando acha uma chapa de metal e ao limpá-la recebe uma descarga elétrica, assim descobre como o irmão matava os insetos que colecionava.

Nos capítulos vinte e oito e vinte e nove, a mãe de Danielito tenta cometer suicídio tomando veneno de rato e fica internada no hospital em estado grave de saúde. No capítulo seguinte, Cetarti tem outro sonho com a lula gigante e seu irmão no meio do oceano. No trinta e um, descobrimos, em uma conversa de Danielito e Duarte, que a mãe do rapaz faleceu e ele foi buscar as cinzas dela.

Depois no capítulo trinta e três, Danielito, depois da polícia interrogá-lo sobre o suicídio da mãe, mata os cachorros utilizando a arma que era de seu pai. No mesmo capítulo, vemos fotografias de Duarte e Molina na época de serviço militar, segurando armas e em acampamentos do exército, e Cetarti liga para Duarte pedindo indicação de vendas de drogas, no que o ex-policia pede uma troca de favores.

No capítulo trinta e quatro, Cetarti vende os móveis e as coleções do irmão, decide que com o dinheiro vai viajar para o Brasil e viver no litoral brasileiro. Em seguida, acompanhamos Danielito enterrando os corpos dos cachorros que estavam começando a apodrecer no quintal e jogando as cinzas da mãe no vaso sanitário. No capítulo trinta e seis temos o encontro dos três homens, Danielito e Cetarti se veem pela primeira vez. Os três e a velha sequestrada ficam na casa de Cetarti. Duarte

tranca a mulher em um quarto, e ele os outros passam o tempo fumando e vendo *Discovery Channel*. No capítulo que segue, o narrador descreve o encontro dos três homens e os outros acontecimentos anteriores, mas na perspectiva de Danielito.

Nos três capítulos seguintes, acompanhamos os três homens saindo da casa, Duarte e Danielito roubando o dinheiro da velha e Cetarti pegando carona na ambulância que dirigiam, com a intenção de ir para o Brasil. Na viagem, no meio do deserto da província de Santiago del Estero, uma vaca se choca na ambulância que estão dirigindo. No último capítulo, o narrador descreve a rota de Cetarti — o único a sobreviver ao acidente, foge com o dinheiro da velha mais a parte do seguro da mãe que Duarte tinha tomado — atravessando Argentina, chegando no Paraguai e terminando em Foz do Iguaçu (Brasil). O livro se encerra com o protagonista no meio da Ponte da Amizade, jogando uma lata de refrigerante no rio.

3.2 - VIOLÊNCIAS SOB O SOL ARGENTINO

Com os resumos dos capítulos, percebemos que as personagens estão inseridas em um ambiente hostil e são violentadas constantemente, seja simbolicamente, seja sistemicamente. Ao longo da narrativa vemos a presença do narcotráfico, com o consumo regular de maconha e outras drogas pelos rapazes; a corrupção dentro do sistema funerário e governamental, em que Duarte usa da propina para obter dinheiro e acelerar os processos burocráticos; ele e Danielito empregam sequestros e torturas para obtenção de dinheiro; a produção de filmes pornográficos e comercialização dos mesmos; os ambientes onde vivem os rapazes é insalubre, casas sem segurança, próximo a um matadouro, solos encharcados e corrosivos; o desemprego de Cetarti, a falta de perspectiva que ele tem; o relacionamento tóxico de Danielito com a mãe; a figura autoritária de Molina que utilizava da violência para o controle das famílias; a violência contra as mulheres, que são sequestradas, torturadas, expostas em cenas violentas de sexo para a comercialização e, também, são assassinadas.

A morte da mãe de Cetarti não é representada, mas é o seu assassinato que inicia a história e faz com que o protagonista tenha que se deslocar para a cidade vizinha. No primeiro capítulo, quando Cetarti está vendo um programa no canal Discovery Channel, recebe um telefonema de Duarte e um recado, “Tengo una mala

noticia para darle.” (BUSQUED, 2009, n.p). No segundo capítulo, por meio do narrador em terceira pessoa, nos é revelado o ocorrido.

Daniel Molina, «suboficial retirado de la fuerza aérea y representado aquí por el señor Duarte», el mediodía anterior había matado a su concubina y a un hijo de ésta. Es decir, la madre y el hermano de Cetarti. Los había matado con una escopeta de repetición, les había disparado en el pecho. Después se había sacado la dentadura postiza y se había disparado en la cabeza, apoyando el cañón contra la barbilla. (BUSQUED, 2009, Edição do Kindle)

Com a passagem, descobrimos que a mãe de Cetarti foi assassinada pelo namorado, um militar da força aérea aposentado, ou seja, a mulher foi vítima de feminicídio. No artigo “A estética da desregulação da violência doméstica em Marina Colasanti”, Carlos Magno Gomes (2019, p. 151) descreve que a violência contra a mulher tanto em seu campo simbólico quanto na maneira como ela se repete socialmente é relevante para uma visão mais ampla dos valores que dão sustentação ao ato. Continua descrevendo que reconhecer a estrutura que regula a violência contra a mulher faz com que identifiquemos as normas de punição feminina. “Essa violência também pode ser identificada nas representações estéticas por meio de duas perspectivas: aquelas que repetem a temática sem reflexões críticas, ou aquelas que repetem a temática com o intuito de questionar e/ou denunciar as formas de controle do corpo feminino” (GOMES, 2019, p.149)

O romance não apresenta uma reflexão sobre o assassinato da mãe do protagonista, uma vítima de feminicídio, nem se propõe a falar de violência de gênero ou doméstica. Em um diálogo entre o delegado e Cetarti, especula-se sobre o relacionamento abusivo. O delegado questiona sobre a probabilidade da mulher ter comentado algo que pudesse prever o final trágico e Cetarti argumenta que não via a mãe há anos ou sabia que ela vivia naquela cidade. A resposta despreocupada de Cetarti permite definir que a morte de sua mãe pouco representa para ele. A notícia não evocou uma reação sentimental, pois o personagem aparenta apatia em relação a morte da mãe e do irmão (desconhecido para ele). A ida até a cidade para resolver a burocracia, reconhecer o corpo e liberar o dinheiro do seguro é, para a narrativa, um recurso para iniciar a trama, transformando o assassinato em um elemento de composição da personagem Molina, um homem que, depois de conversar com Duarte, Cetarti define como uma pessoa difícil.

Se a morte dessa mulher (a mãe do protagonista) não é mostrada, a morte de uma outra mulher é descrita de modo violento. Trata-se da segunda vítima de Duarte

e Danielito, a mulher (a velha como é chamada pelas personagens) é sequestrada e no momento da troca pelo dinheiro extorquido da família, a van em que eles estão bate de frente com uma vaca e a velha acaba morrendo no local, o que acontece nos capítulos finais.

Sabía que estaba yendo rápido (miró el velocímetro: ciento veinte kilómetros por hora) y que tenía que empezar a frenar o ver si la vaca se movía, para esquivarla. Después de meditarlo un poco decidió frenar, pero hasta que encontró el pedal la vaca ya estaba casi encima del vehículo. Lo último que vio Danielito fue justamente la cara del animal, que lo miraba casi a los ojos desde una distancia de dos metros, con una expresión pacífica y (le pareció, aunque no alcanzó a formular enteramente el pensamiento) de leve curiosidad.

Cetarti recobró la consciencia y de a poco fue entendiendo la situación: el cuerpo de la mujer estaba encima de él, y la ambulancia estaba volcada sobre el techo. Todo estaba en silencio y sólo se oían leves ruidos del motor: crujidos del metal perdiendo temperatura, líquidos que bubujeaban o goteaban. El cuerpo de la mujer estaba caliente pero desarmado, sin ninguna clase de tensión muscular. (BUSQUED, Carlos. 2009. Edição do Kindle).

Antes desse desfecho, acompanhamos uma série de violência contra a mulher que vão desde socos, estupro, cárcere privado e tortura psicológica. As mesmas violências que Duarte e Danielito também haviam empregado na vítima anterior, um garoto. O rapaz assim como “la vieja” também não é nomeado, sendo chamado de “el chico” pelas personagens. No decorrer da leitura percebemos que o garoto tem alguma deficiência, pois necessita de cadeira de rodas e é descrito por Duarte como “biologicamente inexplicável” (tradução nossa).

Duarte se volvió a asomar veinte minutos más tarde y le avisó que ya estaba. Primero trajeron la silla de ruedas y la desplegaron al lado de la puerta del sótano. Después bajaron a buscar al chico. Duarte lo había limpiado con las toallas y lo había vestido. Al estar empastillado, el chico no se resistía pero era a la vez un peso muerto muy difícil de manejar y renegaron bastante para llevarlo arriba. Duarte lo ató con cinta de embalar a la silla, para mantenerlo estable: ató cada extremidad por separado, y aseguró también el tórax para que permaneciera derecho. Empujaron la silla hasta el garaje y la subieron a la combi condicionada como ambulancia. Una vez arriba, calzaron la silla con tacos de madera. – Parece increíble que los padres paguen para volver a tener esto en su casa – dijo Duarte –. Es biológicamente inexplicable. En Esparta, a los pibes como éste los tiraban a un precipicio apenas nacían. Y era mejor. No sufrían. (BUSQUED, 2009, n.p)

O discurso capacitista de Duarte mostra o olhar de desprezo, e quase repugnância, que a personagem sente ao lidar com a vítima, inclusive sugerindo que

seria melhor os pais do garoto terem o assassinado quando recém-nascido, como se fazia em Esparta. Na dissertação “A representação da deficiência em narrativas ficcionais: um estudo comparado sobre as diferenças na literatura” (2020), a mestra e pesquisadora Rosângela Marcilio Bogoni descreve que “na literatura contemporânea, podemos encontrar imaginários da deficiência associados a incapacidades cognitivas e sociais, à ausência de autonomia e a um campo lexical depreciativo – aleijado, defeituoso, incapacitado, inválido” (p. 38). A pesquisadora segue a reflexão

A literatura proporciona discursos que estreitam relações com a realidade, por meio de enredos ficcionais, nos quais encontramos representações humanas que ilustram os imaginários sociais das épocas retratadas. Entre as representações da deficiência presentes nas obras literárias, muitas tratam a temática associada a certa negatividade. Geralmente, nesses casos, a diferença física aparente nos personagens está relacionada a falhas de caráter, à feiura, a incapacidades ou a outras características que inferiorizam a pessoa com deficiência, frente os demais personagens. O nanismo, o que não ouve, o que não enxerga, aquele a quem falta um membro ou que possui outra deficiência física são geralmente representados como estranhos ou maléficis, como personagens que não se encontram no “lado bom” das histórias. (BOGONI, 2020, p. 38)

Percebemos nos trechos anteriores que ocorre uma representação da violência subjetiva. No romance, a construção estética da violência é performada por meio do uso de léxicos como “puñetazo”, “romper el culo”, como vemos no seguinte trecho.

Duarte se acercó a la vieja y le soltó un tremendo puñetazo que le dobló la cara. La señora asimiló el golpe y, más que nada, el cambio de situación. Miró primero a Danielito y después, con una expresión más temerosa, a Duarte. Duarte le pegó otra vez.

–Soy el que te va a romper el culo a vos, si no te ponés un poco las pilas.

[...]

Cuando Danielito bajó a llevar la cena (hamburguesas con puré), el aire estancado estaba espeso y con olor a una mezcla de porro, esperma y jabón, rastros de la visita de Duarte a la señora. Duarte la había limpiado, pero eran evidentes los golpes y pequeños tajos en la boca y arcos superciliares. En el resto del cuerpo también la había castigado y algunas partes estaban empezando a hincharse. (BUSQUED. 2009. Edição do Kindle)

Por conta dessas cenas anteriores e o uso lexical de “esperma” e “golpes” Ellen Maria M. Vasconcellos (2017, p. 63), utilizando-se das análises de Karl Erik Schøllhammer acerca das obras de Ferréz e Sérgio Sant'Anna, vai descrever sobre a construção estética da violência no romance argentino. De acordo com Schøllhammer, ocorre nas obras desses autores brasileiros uma tendência estética de não causar no leitor/espectador um efeito de choque ou trauma, exclusivamente,

mas sim um efeito afetivo, isto é, uma experiência sensível entre o sujeito e a obra; uma vivência que se dá devido à potência das práticas artísticas realistas de tornar-se real. Vasconcellos argumenta que essa experiência entre arte e leitor também acontece com a obra de Busqued.

Algo se intercala desta maneira entre a arte e a realidade, um envolvimento que atualiza a dimensão ética da experiência na medida em que dissolve a fronteira entre a realidade exposta e a realidade envolvida esteticamente e traz para dentro do evento da obra a ação do sujeito. (Schollhammer 2012: 138 *apud* VASCONCELLOS, 2017, p. 63)

No romance, violência e audiovisual estão conectados em diferentes formas. No trecho em seguida, percebemos a atividade de lazer preferida das personagens, ver canais de televisão como o *Animal Planet*, e que Duarte gosta de registrar a violência que provoca nas pessoas, tirando fotos de suas vítimas para, junto a Danielito, fazer o pedido de resgate.

Danielito llegó a su casa a las diez menos cuarto. La televisión estaba prendida en Animal Planet, un programa sobre inteligencia en cefalópodos que él ya había visto (leyó en los subtítulos: «un pulpo puede aprender a recorrer un laberinto de una manera sorprendentemente rápida») y el volumen estaba muy alto, pero no había nadie mirando. Fue hasta la puerta del sótano, que estaba abierta. Bajó un par de escalones hasta la piecita sin hacer ruido, y desde ahí pudo ver a Duarte, que estaba sacándole fotos al chico. Le había desatado las manos para ponerle unas esposas. (BUSQUED, 2019, n.p)

Em um momento anterior, quando Cetarti conhece pessoalmente Duarte, este apresenta sua produção de filmes pornográficos amadores. Duarte resolve mostrar um dos filmes porque ele tem a tese de que “existem filmes pornográficos que são feitos não para a punheta, senão para estudar o limite que o ser humano pode chegar” (tradução nossa), o “*Granny anal adventures — nº 14*”. Trata-se de uma cena violenta, um grupo de oito homens batem em uma mulher que aparenta ser muito mais velha que eles, depois de a violarem e se masturbarem em cima do corpo, eles praticam *fisting* (técnica sexual em que se utiliza a mão fechada para a penetração).

La película abría con una placa austera que rezaba «Granny Anal Adventures – #14: Ilsa» y empezaba saliendo de negro para mostrar una habitación con un sofá y la alfombra cubiertos con una protección de nylon. En el centro de la habitación había una piletita de lona. Después entraban en cuadro unos ocho o nueve tipos con una mujer vieja, llena de colgajos y con el pelo blanco. Todos desnudos, a la mujer la tenían sujeta con una correa y un collar en el cuello. Primero la hacían arrodillar en la pileta y la orinaban copiosamente. La

iluminación era mortecina, como los videos viejos de casamiento, y contrastaba oscuramente con la comicidad de los movimientos rápidos. La mujer fue primero golpeada y luego violada analmente de una manera brutal. Después todos se masturbaron y eyacularon en su cara, ella arrodillada en la piletita y con la boca abierta. Primeros planos de la boca de la mujer, abundante en fosas y prótesis.

– Esto es demasiado, es un asco – dijo Cetarti.

– No, no es nada esto. Ahora viene lo que te digo.

Duarte puso la película en velocidad normal. Los tipos le gritaron algo a la vieja y la mujer se puso a gatas. Empezaron a masajearle el culo con aceite y de a poco le iban metiendo dedos. Uno le metió el puño entero. (BUSQUED, 2009, n.p)

Lucia Agüero (2015, p. 03) afirma que o corpo dessa mulher, violado durante a cena de violência filmada, está para ser observado, registrado como se estivesse em uma vitrine, em uma propaganda. Soma-se a este corpo os anteriores, o do menino com atraso mental e má formação no rosto e da velha mulher que são sequestrados, ao corpo da mãe e do irmão de Cetarti. Essas vítimas que são expostas, seja nas filmagens pornográficas ou nas fotos de Duarte, seja na delegacia com as fotos da cena do crime, demonstram que sexo e morte, em um espaço público, funcionam como registros de crimes que continuam se perpetuando. Ainda sobre o corpo dentro da narrativa, Lucia Agüero afirma que

La concepción del cuerpo como material de consumo por medio del sexo o de la violencia se condice con los cuerpos en la novela de Busqued. El material filmado en el negocio pornográfico de Duarte, particularmente el extracto de la anciana que se deja abusar por el ano para cobrar un sueldo, señala cómo el valor del cuerpo humano se sustenta en el rédito que puede producir. Es la concepción del cuerpo como mercancía: los cuerpos mostrados son espacios a ser intervenidos por medio del sexo o de la violencia y cobran valor como material a ser usado. (AGÜERO, 2015, p. 09)

Há nessa cena (e nas demais que aparecem no romance) uma representação da forma mais grave da desigualdade de gênero, o uso da pornografia para a perpetuação e naturalização da violência contra a mulher. De acordo com a pesquisadora Lylla Cysne Frota D' Abreu, no artigo "Pornografia, desigualdade de gênero e agressão sexual contra as mulheres" (2013, p. 593), uma pesquisa recente revelou que atos de violência contra a mulher em filmes pornográficos¹⁰ configuram mais a regra do que a exceção.

Os resultados indicaram que 88% das cenas apresentavam agressão física e 49% agressão verbal. As formas de violência mais comumente observadas

¹⁰ Aqui cabe ressaltar que a análise está na cena de violência empregada na filmagem, e não na pornografia em si, um campo crescente e em disputa dentro dos Estudos Culturais.

foram espancamento (75%), engasgos durante a prática de sexo oral no homem (54%), insultos (49%), tapas (41%), puxões de cabelo (37%) e sufocamento (28%). Os perpetradores eram homens em 70% dos casos, e em 94% dos casos, as mulheres eram o alvo da agressão. (D' ABREU, 2013, p. 593)

Segundo Ellen Maria Martins Vasconcellos (2017), Duarte tem um interesse antropológico (científico) e artístico nesses filmes que ele produz. O uso extremo da violência na gravação das cenas sexuais é para ele um é uma possibilidade de comprovar, e conseqüentemente vislumbrar, o “poder magnífico da elasticidade da pele humana” (BUSQUED, 2009, n.p). Vasconcellos argumenta que os filmes pornográficos e as cenas de agressão sexual provocam em Duarte um efeito cartático, uma fuga e distorção da realidade e do ato sexual — uma das agressões que ele provoca em seus sequestrados é o estupro, a violação sexual.

A violência como um recurso de experimentação científica dentro da ficção não é algo novo na literatura argentina. Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito*, sublinha que os crimes brutais tendem a ser sublimes como uma obra de arte, em argumento sobre o corpo e a violência na literatura. No mesmo estudo, a autora denomina como contos da “terceira operação de transmutação” aqueles que transitam na fronteira entre o delito e o científico e usam da violência nas histórias para experimentos, como o conto *El hombre artificial*, de Horacio Quiroga, em que um grupo de cientistas fazem um teste laboratorial com um homem.

Lylla Cysne Frota D' Abreu (2013) observa que umas das conseqüências no consumo de pornografia, principalmente em homens heterossexuais, está nessa distorção de realidade. Assim, seguindo essa mesma linha de raciocínio teremos uma dos conceitos sublinhados por Greg Garrard (2006), em seu livro *Ecocrítica*, a “econopornografia”, que consiste em uma distorção da concepção de natureza/vida selvagem provocada por documentários e canais de televisão, como Discovery Channel e Animal Planet, que criam cenários, trilhas sonoras, movimento de câmera para criar tensões no telespectador, e quem assiste acredita que está vendo “a natureza real”, mas não percebe os recursos audiovisuais empregados. A ecopornografia atinge principalmente a representação dos animais, há uma percepção do animal que acaba criando uma imagem distorcida da natureza e dos aspectos selvagens em quem assiste. No romance de Carlos Busqued, Danielito e Cetarti acompanham em todos os momentos livres uma reportagem sobre uma elefanta que vivia no circo e foi doada a um zoológico.

En la pantalla estaba un elefante, aparentemente la elefanta que le había contado Duarte, rodeada de un rectángulo de, calculó, no más de veinte por diez metros de tierra reseca. En un rincón, el animal comía sin ganas, seleccionando lo mejorcito de una pequeña parva de fruta mustia. El locutor del noticiero informaba que, después de mucho cuidado, el estado de salud de la elefanta mejoraba notablemente. Y, efectivamente, bailaba. O, mejor dicho, no paraba de mover las patas. (BUSQUED. 2009. Edição do Kindle.)

Essa reportagem serve como um passatempo para Danielito quando ele está na casa em que os sequestrados são deixados. A personagem se interessa em acompanhar a reportagem-documentário sobre o animal vítima de tortura e violência, enquanto ele limpa os vestígios de agressões físicas e sexuais praticados por Duarte. Elefanta, “el chico”, “la vieja” são três corpos que podem ser presos (no porão, no circo, no zoológico), violentados, estuprados e electrocutados.

– Sufrieron violencia por parte de los humanos. Les mataron la madre delante de ellos, cosas así. O se escaparon de esas granjas donde los entrenan para trabajar. Y quedaron medio mal y atacan a los humanos.
– Acá en el zoológico hay una elefanta que le habían pegado mucho. La habían electrocutado incluso. (BUSQUED, 2009. Edição do Kindle)

A elefanta se enquadra na categoria de “animal feral” proposta por Greg Garrard (2006), que definiria os animais selvagens criados em parques e zoológicos, assim domesticados (domados), e os animais que sofreram um processo histórico de domesticação (cães e gatos), mas não se encontram em ambiente domiciliar e sim em situação de rua, ou seja, que cresceram ou foram abandonados em um ambiente não-domiciliar. Se o animal feral desperta compaixão em Danielito, os cachorros sob a guarda de sua mãe lhe despertam medo e raiva, a ponto de matá-los a tiros.

Danielito con una mano apretó la puerta para impedirselo y con la otra apoyó la pistola en la cabeza del perro y disparó. El perro se aflojó instantáneamente, y por unos instantes estuvo sostenido sólo por la presión que ejercía Danielito con la puerta contra la cabeza. Ante el estampido la perra se corrió, sin dejar de ladrar, al rincón opuesto del patio y ahí lo esperó en posición desafiante. Danielito no se animaba a un cuerpo a cuerpo, podía salir lastimado. Desde atrás de la puerta alineó trabajosamente el alza y el guión con el cuerpo de la perra y disparó de nuevo. A pesar de tener los oídos silbando por los dos tiros, alcanzó a sentir el impacto de la bala entrando, un golpe como el de una piedra cayendo dentro de agua (o tal vez no agua sino algún fluido más espeso). (BUSQUED. 2009. Edição do Kindle).

Esse ataque representa a crueldade dos homens contra os animais, Maria Esther Maciel (2016, p. 36) vai utilizar das ideias do filósofo Montaigne a respeito dessa crueldade, para o pensador as índoles sanguinárias com relação aos animais revelam uma natural propensão para a crueldade infligida aos próprios seres humanos. Em relação à imagem do cão, Maria Esther Maciel utiliza os estudos de Susan McHugh para descrever que “quando rejeitados e descartados, passam a representar a escória, a ser associados aos humanos que também vivem à margem da vida social e política.” (MACIEL, 2016, p. 60). Assim, podemos analisar que Danielito mata o símbolo que representa sua imagem enquanto sujeito social, a de vadio e violento, tal qual os cães de sua mãe.

Como descrito antes, no final do romance Danielito é morto por um animal, pois a ambulância que ele dirigia para fugir da cidade se choca como uma vaca, provocando um acidente e a morte dele, de Duarte e da velha. Essa cena de um bovino batendo foi representada antes pela batida do boi zebu, que fugiu do matadouro, na porta da casa de Cetarti. Segundo Gabriel Giorgi (2014, p. 156), a cena representa uma ação que aproxima o cenário argentino com o povoado na Índia em que elefantes batem na porta das casas antes de matar os moradores, relato que é repetido no decorrer do romance nos canais de documentários que os homens assistem. Também podemos inferir como o cenário de um bairro perto de um matadouro violenta o social, quando o boi é atropelado a população já carrega a carne para ser repartida. A representação de um ambiente afetado por um matadouro foi utilizada primeiramente no texto “El matadero”, de Esteban Echeverría. Para Ricardo Piglia, o texto de Echeverría é o marco da prosa ficcional argentina, e da narrativa de violência, marcada na linguagem e nos corpos das personagens.

Gabriel Giorgi (2014) denomina os animais do romance como “animais-espectros”, em que estão no romance para demarcar o limite entre vida e morte, os corpos sacrificados, transformados em um espetáculo quando mortos. A morte dos cachorros da mãe de Danielito.

El animal vuelto espectro y espectáculo tiene el mundo narrado de esa pobreza que Heidegger, famosamente, reservaba solo para los animales: a través de la muerte animal se sofoca la relación con la muerte en general; la novela de Busqued es un ejercicio implacable de ese paisaje de la destrucción de toda relación ética con la muerte a partir de, justamente, esos animales muertos y a la vez espectralizados y espectacularizados. (GIORGI, 2014, p. 139)

Também podemos interpretar este carácter espectral por meio dos animais que não aparecem de modo físico no romance, em interação com as personagens, como o elefante e a lula gigante. Esses dois animais aparecem nos documentários, nas reportagens televisivas e impressas, nos sonhos, diferentemente dos cachorros de estimação, os besouros que são eletrocutados, o zebu e o axolote.

O axolote como um animal de estimação que desperta o fascínio no protagonista é a história do conto “El axolotl”, de Julio Cortázar, que, segundo Anna Klobucka (1987), em “A intercomunicação do homem/animal como meio de transformação do eu em “Axolotl” de Julio Cortázar e “Búfalo” de Clarice Lispector”, é um dos mais analisados da produção contística do escritor. A fixação do protagonista pelo animal aquático pode ser tanto emparelhada com a fixação que Cetarti tem com o axolote, quanto com a lula gigante. Segundo a autora, o interesse pelo animal seria uma busca identitária pelo outro/eu.

Pode-se constatar, portanto, sem cair num grande equívoco, que tanto em "O Búfalo" como em "Axolotl" a experiência metafísica dos protagonistas é o resultado imediato de uma procura (in)consciente e, mais ainda, que a intercomunicação homem/animal não é o objetivo em si próprio, senão uma maneira de desencadear o processo de auto-realização em que o componente animalesco serve de catalizador para uma transformação do eu humano. A escolha de uma determinada espécie tem que ser motivada, portanto, pela compatibilidade das suas características (simbólicas, intuitivas) com o carácter específico do desejo que procuram satisfazer os protagonistas no seu esforço de reconstruir como completas as suas personalidades imperfeitas. (KLOBUCKA, 1987, p. 164)

Sobre o touro, o animal que aparece somente uma vez no romance e é morto, Gabriel Giorgi vai descrever que

El toro hace su aparición en el texto en su última resistencia: en el momento en que se convierte en el muerto-vivo, el momento en el que su impulso de escape es definitivamente doblegado. Ese momento o ese umbral el que ilumina no solamente la crueldad de los empleados - una crueldad racionalizada, que forma parte del "procedimiento" o del proceso de producción, en la que claramente el animal equivale a una cosa -, sino ese reflejo entre miradas, donde el ojo del animal se vuelve un lugar de reconocimiento: "Ya no había furia", dice el narrador, describiendo evidentemente el cuerpo del animal, pero incluyendo o reflejando al personaje mismo. Como en el texto de Kohan, es el animal moribundo, el animal como cuerpo sacrificable el que revela una condición que no se contiene bajo la diferencia humano/animal, sino que se exhibe en su contagio, en su expansividad: se trata menos de compasión que de una condición compartida. El animal entre la vida y la muerte es justamente ese cuerpo que

"refleja" esa condición: ya no puede ser nítida o rigurosamente el "otro" del hombre, su revés y su alteridad; se vuelve, como en esta escena, demasiado próximo. (GIORGI, 2014, p. 157)

Assim, o touro entra no romance como uma coisificação, um corpo que mesmo fugindo do abate termina sendo atropelado, ou seja, a morte se torna inevitável, o corpo do animal não tem importância, podendo ser descartado. O axolote mesmo sob cuidados iniciais é abandonado entre objetos sujos e descartáveis. Se transpusermos essas imagens para o capítulo do acidente, os corpos de Duarte, Danielito e da "velha" são mortos e abandonados no local do acidente por Cetarti, da mesma forma que esses animais, esquecidos depois de acidentes de trânsito, presos entre engrenagens e latarias, restos de um automóvel ou de uma casa de um acumulador.

Nesse sentido, o romance termina tendo o protagonista como o único corpo a conseguir escapar da zona de violência que se inseriu no decorrer da narrativa. Uma violência que gera espaços com acúmulos de corpos (humanos, não-humanos, objetos, abjetos). Além disso, abandonar parece ser a única ação que Cetarti faz (os corpos da mãe e do irmão, dos companheiros, da velha, do axolote) no romance, sendo apático na maioria das vezes, observando os documentários, os vídeos pornográficos, a velha sendo violentada, o axolote no aquário, a violência que Duarte e Daniel executam. Estes últimos, ao contrário, são ativos na história, protagonizando boa parte das violências que aparecem no romance.

4 — ABUTRES SOB O SOL TREMENDO — ENTRECRUZANDO OS ROMANCES

O presente capítulo pretende fazer uma aproximação das obras. O primeiro ponto em que podemos estabelecer uma comparação dos romances está na linguagem. Jaime Ginzburg (2013, p. 29) afirma que a análise da representação da violência na literatura não se restringe às cenas em que as personagens praticam atos violentos, o uso de figuras de linguagem também tem que ser considerado como elemento de composição.

Pesquisas para a elaboração deste livro levaram-me a formular a hipótese de que, em textos que apresentam configurações da violência, no século XX, duas figuras de linguagem tendem a ser recorrentes. [...] Essas figuras são a hipérbole e a elipse. Sua presença está associada à articulação entre tema e forma, no que se refere à coesão estética. São ambas as figuras que permitem dar concretização sensível a extremos, e é comum que escritores se interessem em trabalhar com a violência como um campo de vivências de limites. (GINZBURG, 2013, p. 30)

A hipérbole pode ser vista no exagero em que algumas cenas são descritas nos dois romances. Na obra da Ana Paula Maia, podemos perceber nos necrotérios abarrotados de cadáveres, na vila abandonada que Tomás visita e no galpão da zoonose, no ambiente insalubre que o trabalho de Edgar Wilson está condicionado, no argumento de que toda hora um animal morre ou pelas pedras das explosões ou pela estrada que contorna a cidade, e nos relatos de catástrofe, como no trecho a seguir, em que um cavalo provoca um acidente de carro e a descrição da cena cria imagens intensas.

Estaciona a caminhonete a poucos metros de distância do acidente. A carroça está caída em diagonal e o carroceiro, em decúbito ventral, esticado no asfalto. Metade do corpo do cavalo atravessou o para-brisa do carro em frente ao assento do carona. O animal está parcialmente preso à carroça e o cabresto não se partiu com o impacto. As patas traseiras sobre o capô tentam encontrar algum equilíbrio, porém quanto mais o animal se movimenta, mais escorrega. O homem ao volante está em choque e preso ao cinto de segurança. O cavalo agonizante desfere movimentos bruscos na tentativa de se libertar, e quanto mais se move mais sangra. O homem, impotente ao seu lado, apresenta alguns ferimentos e arranhões. Ao mesmo tempo o animal se debate e esbofeteia o homem, cujos sentidos estão arrefecidos devido à luta corporal com o equino. (MAIA, 2018, p.15)

No romance de Carlos Busqued, a figura de linguagem é vista nas descrições dos filmes pornográficos de Duarte, na violência que ele emprega contra suas vítimas,

nos documentários televisivos e na descrição da casa do irmão de Cetarti e os acúmulos encontrados, como vemos na passagem a seguir.

Miró fijamente las cáscaras de mandarina: imaginó la cantidad de horas masticando mandarinas que significaba esa pila de cáscaras. Era una cantidad con posibilidades elásticas: se podía masticar pensativamente y mirando la nada, o con rapidez operativa. Podían ser seis horas de masticar mandarinas. O veinte. A la noche, fumado a medias el quinto porro de la jornada, sacó las últimas once bolsas grandes de basura. Para cenar compró una pizza entera (especial con anchoas) y un litro de cerveza en la rotisería de siempre. De postre compró flan casero. Comió casi todo: tres cuartos de la pizza, el porrón de cerveza entero y el flan. (BUSQUED, 2009, s.p.d)

Percebemos que a hipérbole é utilizada para evidenciar o trabalho braçal e condições trabalhistas, a quantidade de animais mortos encontrados, a crise funerária que atinge uma determinada região do país, a violência que homens podem praticar contra outros, a exploração e brutalidade do sexo, o acúmulo de lixo que uma pessoa pode ter em sua residência. Esse exagero também aparece na espetacularização da violência encontrada na obra de Busqued, onde as violências são gráficas, inclusive televisionada (gravações de filmes pornográficos, fotografias dos corpos de Molina, da mãe e do irmão de Cetarti). Nos capítulos finais, uma vaca consegue atropelar uma van em movimento e tombá-la, matando quatro dos cinco passageiros. Essa cena é um exemplo da descrição exagerada e ensanguentada que permeia a narrativa

Karina Vicelli (2015) argumenta que essa espetacularização é recorrente na literatura brasileira a partir dos anos de 1990, após o sucesso dos filmes de Quentin Tarantino, como *Cães de Aluguel* e *Pulp Fiction*, fase conhecida como “escrita pulp fiction”. A tendência, já presente nas obras de Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, começa a ser recorrente a partir do estilo (ou a partir da popularização do mesmo) do roteiro cinematográfico de diretores como Tarantino e os Irmãos Coen.

Em relação à obra de Ana Paula Maia, a espetacularização é mais evidente em romances anteriores, como na cena de assassinato em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (uma mulher leva um soco antes de ser aberta com um abridor de latas e uma colher para a retirada do rim; um homem é posto no porta-mala de um carro que é esmagado por um caminhão desgovernado), *De gados e homens* (um rapaz tem a cabeça esmagada por uma marreta; um homem morre depois de mergulhar a cabeça em um tonel com uma enguia elétrica).

No entanto, esse uso superlativo da linguagem, da hipérbole, poderia desgastar no decorrer das histórias, por isso, é preciso ressaltar que tanto Ana Paula Maia

quanto Carlos Busqued intercalam em seus textos os momentos hipertensivos e momentos em que as personagens refletem sobre a vida, fazem ações cotidianas como parar para comer na beira da estrada, tomar café. Como vemos no trecho a seguir quando Duarte e Cetarti param para almoçar antes de irem para o necrotério.

Duarte pidió merluza a la romana con puré mixto y una Coca-Cola. Para Cetarti, la mezcla de olores a comida fue un estímulo de doble fuerza, porque llevaba mucho tiempo comiendo sándwiches de miga comprados en quioscos, y tardó en decidirse. Al final también pidió merluza con puré, porque pensó que comer algo muy pesado así de repente tal vez le hacía mal. Cuando agarró el cuchillo para untar manteca en un pedazo de pan, notó que le temblaban un poco las manos. Duarte le dijo que lo veía un poco desmejorado. Cetarti le dijo que estaba haciendo dieta. Dieta estricta, reforzó. (BUSQUED, 2009, s.p.d)

Se a hipérbole provoca a sensação de excessos, a elipse é utilizada para ocultar algumas ações, ou deixá-las subentendidas, principalmente nas cenas de violência. Para Ellen Maria Martins de Vasconcellos (2017), a narrativa argentina tende a mostrar tudo para depois esconder. A violência que Duarte emprega nas suas vítimas de sequestro não é mostrada, apenas o depois, o rastro por ela deixado, os hematomas nos corpos da velha e do garoto, o cheiro de sexo e sêmen, como percebemos no próximo trecho, quando Danielito vai levar comida para a velha.

Cuando Danielito bajó a llevar la cena (hamburguesa con puré), el aire estancado estaba espeso y con olor a una mezcla de porro, esperma y jabón, rastros de la visita de Duarte a la señora. Duarte la había limpiado, pero eran evidentes los golpes y pequeños tajos en la boca y arcos superciliares. En el resto del cuerpo también la había castigado y algunas partes estaban empezando a hincharse". (BUSQUED, 2009, s.p.d)

Quando a violência é mostrada, ela é vista em segundo plano. Nos vídeos de pornografia amadoras de Duarte o ato sexual violento já aconteceu, o que se revela é um registro do momento de gravação, assim como as fotografias que Cetarti vê na delegacia ao reconhecer o corpo da mãe. No romance brasileiro, as cenas de violência contra a mulher e o homem encontrados por Edgar e Tomás igualmente não são mostradas. Nos dois casos, o corpo da vítima é a primeira evidência de que houve um crime, assim, não é revelado — até os últimos capítulos — como morreram, quem os matou e o porquê. No oitavo capítulo, depois do roubo do carro de Edgar Wilson é que descobrimos quem matou, mas a cena não é descrita, o ato violento não é narrado e nem lembrado.

— Por acaso vocês sabem quem são esses dois, sabem?
— Geraldo pergunta, sacudindo a arma, como quem aponta um dedo enquanto fala.
— Não sabemos.
— Então eu vou falar pra você, padre — Geraldo continua apontando a arma para todos os lados como se fosse um dedo em riste. — Esses dois filhos da puta aqui fui eu mesmo que mandei matar. — Aponta a arma para um dos homens que está a seu lado. — Foi esse filho da puta aqui que apagou os dois. Foi um acerto de contas, padre. Se o senhor quiser uma confissão, eu posso te dar, mas não sei se vai gostar muito de ouvir o que tenho pra contar sobre eles. (MAIA, 2018, p. 111)

Essas lacunas nas histórias vão ao encontro do que Jaime Ginzburg (2013, p.30) argumenta em relação às obras por ele estudadas. A elipse é empregada depois de uma cena de crime, como se o que está sendo vivido não pode ser expresso adequadamente em palavras. Sendo a elipse definida como a ocultação de algum termo, nas obras os autores dos crimes embora revelados (em *Enterre seus Mortos* é a milícia que controla o ferro-velho, em *Bajo este sol tremendo* é Molina), são desprovidos de qualquer importância das narrativas. Molina se suicida, o que temos dele é por meio das memórias de Duarte e da mãe de Danielito. Os homens da milícia somente aparecem no final da narrativa, sem aprofundamentos.

Jaime Ginzburg continua estabelecendo outros critérios de observação, como o contexto histórico e a narração, a serem considerados em um estudo da violência na literatura. O primeiro deles é o narrador, aquele que determina a perspectiva pela qual o leitor irá se inteirar das situações. Jaime Ginzburg (2013, p. 31) delimita quatro tipos de narrador: o que se coloca à distância, o que é a vítima, o que é o agente e o complexo, que oscila entre as posições discursivas anteriores. Segundo Ellen Maria Martins de Vasconcellos (2017), é o narrador de Busqued que faz o jogo de mostrar e esconder, anteriormente citado.

Exibindo o mecanismo, o narrador denuncia que todo indício de realidade, toda imagem (mesmo aquela que o narrador não mostrou nesse jogo de revelar e ocultar) estabelece comunicações com outras imagens, outros eventos e outros tempos que estão presentes metonimicamente e que convocam, em suas interrogações, também a imaginação. Na cena abaixo, o narrador faz uma escolha de não mostrar a cena violenta, somente de sugerir-la metonimicamente. (VASCONCELLOS, 2017, p. 68)

No que diz respeito ao narrador da obra de Ana Paula Maia, Ana Paula Teixeira Porto (2017), na análise do romance *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), argumenta que

Do ponto de vista temático, a narrativa de Ana Paula Maia não rompe com os paradigmas narrativos, visto priorizar um estilo de contar histórias que remete às composições lineares, tradicionais, embora recorra a narradores cambiantes, mas acentua a marginalidade vivida e o “mundo cão” que se consolida cada vez mais (PORTO, 2017, p. 61).

A pesquisadora afirma que esse mundo cão não é somente questionado, como é apresentado naturalmente para o leitor. Sabendo que a escritora brasileira segue o mesmo estilo de narração linear na maioria de suas obras¹¹, e o mesmo estilo para o narrador, podemos utilizar desse argumento proposto por Ana Paula Teixeira Porto (2017) para inferir na leitura de *Enterre seus mortos*. O mundo-cão — as mortes, a crise financeira, o acúmulo de corpos — do romance é apresentado sem questionamentos por parte do narrador.

Utilizando-se de um cruzamento entre as análises, percebemos que o narrador de Maia e Busqued compartilham alguns pontos em comum: no romance brasileiro, o narrador esconde algumas partes da história, como os assassinatos; por sua vez, o narrador argentino apresenta o mundo-cão de *Bajo este sol tremendo* de modo impessoal, naturalizando as ações, personalidades e espaços. No livro *A personagem* (2017, p. 77), Beth Brait define que este tipo de narrador seria um narrador-câmera, que vai registrando, em terceira pessoa, momentos que possam interessar à narrativa. Percebemos essa câmera na apresentação do espaço narrativo das obras, focando na deterioração dos ambientes, que corroboram na destruição das personagens e na violência que sofrem e praticam. Em *Bajo este sol tremendo*, a cidade da mãe de Cetarti sofre com a falta de chuva, soma-se a isso, o fato das águas dos rios e solos subterrâneos estão contaminadas e quando entram em contato com o solo criam um barro nas ruas chega a ser corrosivo, como alerta um morador quando Cetarti lhe pede uma informação assim que chega na cidade.

– No, eso es porque subieron las napas, el agua está casi al ras del suelo. Mirá las casas: todas rajadas. Ahora todo el terreno es barro, se hunden. Los pozos negros revientan, mucho de este barrito de la calle es mierda y meo de los pozos negros. Por eso se han muerto los árboles, se pudrieron todos el primer año. Hací lavar el auto cuando te vayas, porque se te va a pudrir toda la chapa, hacele lavar bien los guardabarras por adentro, este barrito es veneno para la chapa de los autos. (BUSQUED, 2009, s.p.d)

¹¹O livro *Assim na terra como embaixo da terra* (2017) rompe, em termos, com a tendência linear da escrita, pois até a metade do livro os capítulos alternam entre a ação que acontece no presente e o passado das personagens: Bronco Gil, o protagonista; Melquíades, o diretor da colônia; e do agente penitenciário que fechará o local.

Este ambiente podre e lamaçal possibilita a proliferação de insetos que se chocam nos parabrisas dos carros e obriga os donos de restaurantes a criarem armadilhas para as moscas não caírem na comida. Ignacio Martín Azcueta (2014, p. 112) descreve que a cidade fictícia aprisiona as personagens, as ruas são nomeadas por figuras históricas perversas, como a rua Hugo Wast, uma homenagem a um escritor real declaradamente nazista. A outra rua, Brigadier Lacabanne, recebeu o nome de um interventor do governo argentino que tinha como política promover uma limpeza ideológica, eliminando inimigos políticos nas instituições públicas e governamentais. Karl Erik Schøllhammer (2013, p.177) vai definir que a inclusão de nomes próprios reais, cartas, citações de músicas — no romance, as reportagens sobre a lua gigante que o protagonista fica fascinado e a rota real que ele faz no final do livro — funciona como índice não representativo da contextualidade que cria uma espécie de realismo textual que desequilibra a relação entre ficção e documento, provocando uma indexação.

As escolhas dos nomes das ruas e o espaço corrosivo, para Azcueta (2014), dialogam com a violência a qual as personagens são submetidas e evidenciam a construção violenta de alguns dos homens. A personagem Duarte é um ex-militar que, para completar a renda de testamenteiro, pratica sequestros para a extorsão, produz filmes pornográficos e os vende em mercado ilegal na internet. O pai de Daniel, Molina, após matar a esposa e o filho, comete suicídio, possibilitando que o leitor perceba a partir das reclamações da mãe de Danielito e as lembranças de Duarte, que Molina era um homem violento e punitivo.

A narrativa de *Enterre seus mortos* é ambientada em uma cidade — não nomeada — que sobrevive da exploração de calcário, por isso as serras em torno dela são constantemente explodidas. Essa exploração afeta a vida dos moradores da região que regem os horários dos dias de acordo com o intervalo das explosões. Assim, o tempo da cidade é controlado pelo relógio das dinamites, pedras voam o tempo todo e podem causar morte (MAIA, 2018).

Walter Benjamin (2012, p. 246), ao conceitualizar sobre a História, inicia a nona tese referenciando o quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, para argumentar que o anjo da história vê no passado uma catástrofe única. Assim, parafraseando Benjamin (2012), há na cadeia de acontecimentos do romance uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa aos nossos pés. Animais e humanos são atingidos pelos destroços que lotam os hospitais e faz com que os

necrotérios da região estejam sempre lotados, inclusive as delegacias, que se enchem de pessoas buscando os familiares desaparecidos, possivelmente mortos devido às explosões diárias das minas.

Esse rastro de deterioração e destruição também é visto nas casas que são apresentadas nas duas narrativas. Tomás, quando vai ajudar Edgar Wilson a levar os corpos nos necrotérios, reencontra a vila que cresceu e viveu até o início da juventude. Ele anda pelo lugar reconhecendo a casa em que morou, o balanço que o pai montou, tudo envelhecido e tomado pelo mato. O abandono da vila é definido pelo narrador como um lugar que não foi abandonado só pelas pessoas, e sim por todo o reino animal (MAIA, 2018, p. 97).

— Quando garoto eu vivi aqui — começa Tomás. Ele aponta para uma casa pequena, cinza, com vestígios de uma tinta azul e totalmente tomada pela vegetação. — Eu morava naquela casa. Não sabia que tudo tinha se acabado. Depois que meu pai morreu, minha mãe vendeu a casa, pegou meu irmão mais novo e eu e fomos embora daqui. Tá vendo aquela janelinha ali, a da direita? Era o meu quarto. Eu sempre via o cemitério da minha janela. Assisti dali mesmo a várias celebrações do padre nos enterros que aconteciam. Foi assim que tomei gosto pela vocação. A morte e o sagrado estão sempre juntos.

Tomás caminha em direção à casa em passos comedidos enquanto continua a remoer e compartilhar com Edgar Wilson as memórias de sua infância. Chegam à entrada da casa, cujo pequeno quintal ainda conserva o balanço de pneu pendurado numa árvore. [...]

Tomás olha para trás e a visão do cemitério agora se torna mais assustadora. A inclinação do terreno permitia aos moradores da casa ter uma vista privilegiada do cemitério ao mesmo tempo que as esculturas de gesso, já desbotadas, refletiam aquela espécie de falsa tranquilidade. Os anjos ali retratados pareciam não apenas guardar os túmulos, mas também estar em constante estado de vigilância sobre aqueles que estavam ao redor. (MAIA, 2018, p. 98)

Segundo Georges Didi-Huberman (2017), em *Cascas*, comparamos o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido, e também montamos a imagem de que nos lembramos, e define que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos borrados. No romance brasileiro, a marca do tempo está nos portões enferrujados, na vegetação que tomou os carros abandonados, Tomás relembra a vida que passou, os afetos — balanço produzido pelo pai — e desafetos — o assassinato que cometeu contra um homem. Essa busca pelo tempo que passou ao ver uma residência também está presente no romance argentino quando Cetarti chega à casa do irmão e vê os acúmulos e desgastes que o irmão teve.

La casa de su hermano tenía un jardincito de entrada con pastos altos y plantas secas, lleno de papeles y mugre. Investigó qué llave se correspondía con el dibujo de la cerradura e introdujo la que le parecía más probable. La llave giró una vuelta y se trabó, pero después de forcejear unos segundos logró abrir. Adentro estaba muy oscuro y había una particular mezcla de olores que incluía encierro, papel mojado y kerosén, mas otros que por el momento no alcanzaba a reconocer. Cerró la puerta y prendió la luz, que resultó ser una bombita de veinticinco, como máximo cuarenta watts. La luz amarillenta tardó en abrirse paso por la habitación, revelando una acumulación de pilas de material diverso que ocupaban la mayor parte del espacio, llegando casi hasta el techo en algunos lugares. En la acumulación había cierto orden, con estanterías improvisadas donde se acomodaban bolsas y cosas sueltas, y el resto en cajas apiladas. [...]

Una de las cajas estaba llena de guías telefónicas de la provincia de Formosa, edición 1981/82. Otras dos habitaciones estaban igualmente ocupadas casi por completo. Las cajas se apilaban contra las paredes, tapando las ventanas, y en el medio iban dos estanterías (tres en la habitación más grande), dejando lugar sólo para pasillos estrechos que garantizaban el acceso a todo aquello. No había basura orgánica o pasible de descomposición. En el baño, al lado del bidet y contra la pared, había apiladas cientos de revistas Selecciones del Reader's Digest muy viejas pero en buen estado. Hojeó una de 1962: peligros del comunismo en el sudeste asiático, el drama de la vida real de un hombre tratando de salir de un bosque con la aorta seccionada por la cadena de su propia motosierra, el eterno encanto de Nápoles. Notó que todos los cupones de los avisos publicitarios habían sido llenados. Cambiaban los nombres y las direcciones, pero todos habían sido llenados con la misma letra dificultosa e infantil. (BUSQUED, 2009, s.p.d)

Para Marcos Seinfert (2017), o acúmulo de sujeira e abandono da casa impossibilita quaisquer construção de memória, pois, é impossível dar um sentido aos restos do passado de modo que se construa um lugar habitável no presente, ou seja, os restos que o irmão de Cetarti deixou provocam mais vazios que uma possibilidade de testemunho da vida. Se pensarmos em uma interpretação alegórica dessas passagens, digamos, recorrendo à ideia de alegoria como uma possível transposição dos elementos encontrados no texto (HANSEN, 1986, p. 06), podemos considerar que a vila e a casa da infância de Tomás e a casa herdada por Cetarti são imagens do que os protagonistas vivem e são, ou seja, sujeitos arruinados, violentados que podem ter seus corpos abandonados quando mortos ou até vivos. É nesse rastro de mortes e ruínas que Edgar Wilson, Tomás, Cetarti, Danielito e Duarte rodeiam.

4.1 - CASAS DE DEFUNTOS — NECROTÉRIOS, IML E OS CORPOS

Não somente as casas nos romances estão soterradas devido ao acúmulo do tempo, os locais onde os corpos são levados para autópsia e trâmites pós morte que aparecem em *Enterre seus mortos* e *Bajo este sol tremendo* são apresentados como lugares ultrajantes. Quando Cetarti e Duarte vão reconhecer os corpos a cena tem uma construção visceral, com a apresentação do local e depois o vômito provocado

no protagonista. O necrotério argentino exala um mal-cheiro obrigando os rapazes a usar uma máscara de proteção com desodorante. No trecho selecionado, percebemos que a narração aproxima o momento fúnebre a uma imagem sexual.

En el depósito del cementerio los recibió un empleado municipal vestido con shorts, una camiseta de Chaco For Ever con lamparones de transpiración, botas de goma y barbijo alrededor del cuello. Los hizo llenar unas planillas, sacó dos barbijos de un cajón y les echó desodorante. Le extendió uno a cada uno. – Pónganse esto. Hace casi seis horas que no hay luz, y con el calor hay cuerpos que están oliendo fuerte. – Si es por mí – dijo Cetarti –, yo ya los reconocí en fotos. El empleado meneó la cabeza. – Tiene que hacerse en forma personal. Se pusieron los barbijos y lo siguieron al lugar de las heladeras. El piso tenía uno o dos centímetros de agua encima, por lo que había una especie de pasillos contruidos con plataformas de madera. Duarte y Cetarti caminaron sobre la madera, el empleado no porque tenía botas de goma. El desodorante del barbijo no detenía en nada la pestilencia a muerte. Habían dispuesto los cuerpos de su madre y su hermano desnudos y juntos en la misma bandeja. Había algo de incestuoso en la imagen, a pesar de las miradas perdidas y los agujeros de perdigonada. Cetarti salió afuera para vomitar apoyado en el tronco de un ciprés. Quiso enjuagarse la boca con el agua de una canilla que había a un par de metros sobre el pasillo, pero pensó que con esa agua se lavaban los floreros de las tumbas, que esa canilla era la punta de un sistema de cañerías que reptaba entre todo ese barro lleno de muertos, y la idea lo hizo vomitar de nuevo. Salvo por el desayuno, tenía el estómago vacío y las últimas fueron arcadas huecas y bastante dolorosas. (BUSQUED, 2009, sp.d)

Em relação ao romance brasileiro, há uma utilização da hipérbole para mostrar como a crise financeira, que a região enfrenta, afeta os recursos humanos e administrativos dos órgãos públicos. No primeiro IML, o lugar está com superlotação, o que impede os homens de deixarem os corpos; no segundo, a superlotação também é um fator visível, pois o lugar está cheio de corpos, com salas em suas capacidades máximas. O sobrecarregamento também dialoga com o que foi narrado em páginas anteriores, as explosões constantes das serras lançam pedregulhos que podem atingir pessoas e animais e matá-los, também as estradas que cortam a cidade e região tem registros de acidentes fatais no trânsito — o que explica o trabalho constante dos homens que recolhem animais mortos. Aqui, transcrevemos na íntegra a procura do corpo da prima de Nete.

Ela conduz Edgar pelo mesmo corredor que ele já conhece, porém viram à direita e caminham até uma porta de madeira com a pintura desbotada. Ela abre a porta e tapa o nariz e a boca com a mão.

— Taí dentro. Pode procurar.

A sala não possui iluminação, salvo um resto de luz do poste da rua ao lado que entra por uma pequena janela que é mantida aberta, porém o muro alto restringe a ventilação. Ele prende a respiração e entra na sala. Os corpos estão embalados em lona preta e amontoados desordenadamente. Não são

empilhados, mas lançados como sacos de batatas por um funcionário de pé diante da porta. Ninguém ousa dar um passo sala adentro há vários meses. Edgar apalpa os corpos até encontrar a cabeça. Desembrulha o primeiro, mas não é quem procura. São tantos sobrepostos que, ao puxar o segundo, uma avalanche de cadáveres desmorona sobre ele. Consegue se levantar e sair da sala. Vai até o carro e apanha uma lanterna. Tomás apaga o charuto e acompanha Edgar Wilson até a sala.

Tomás se arrepia inteiro ao entrar no local.

— Deus do céu, são pessoas?

— Segura a lanterna e joga luz ali — ordena Edgar.

— Se ela estava aqui o tempo todo, por que ninguém avisou a família ou a polícia? — questiona Tomás.

— Porque esse não é o nosso trabalho — fala Misael, parado diante da porta.

Tomás, surpreso, olha para trás. — Já pensou se a gente tivesse que bater de porta em porta procurando a família de cada morto que aparece aqui? — continua Misael, que termina de descascar uma banana e dá uma grande mordida, deixando a fruta pela metade em sua mão. De boca cheia, conclui:

— Cada um que procure por seu morto. A gente aqui só armazena. Misael enfia o resto da banana na boca, dá meia-volta e segue pelo corredor.

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

— Puta que pariu! — exclama Edgar Wilson.

Consegue remover o pé e o cheiro fica ainda pior.

— Esquece isso, Edgar. Deixa esse corpo aí.

— Só mais um pouco.

Ele revira os corpos que estão na lateral de uma estante de aço e, depois de apalpar alguns deles, sente um par de seios fartos.

— Joga luz aqui — ordena Edgar.

Ele desembala o plástico que cobre a cabeça e reconhece Berta pelos cabelos vermelhos e pela aranha tatuada no pescoço. Os dois arrastam o corpo até o corredor e fecham a porta do inferno com pressa.

Respiram fundo. Intensamente. (MAIA, 2018, p. 122 -124)

Um dos recursos de Ana Paula Maia é utilizar algumas imagens provocativas que repugnam o leitor, como a presença do líquido necrochorume, o estado de decomposição dos corpos amontoados, o pé que atola na carne podre. Essa imagem do cadáver em decomposição nas artes não é recente, e tão pouco se restringe à Literatura Contemporânea, Philippe Ariés (2012), em *A história da morte no Ocidente*, descreve que a imagem do cadáver semidecomposto era mais difundida em cemitérios e igrejas, nas ilustrações dos ofícios de morte. Diante do horror à morte física e à decomposição do cadáver que aparece entre os séculos XV e XVI, Ariés argumenta que a decomposição

É o sinal do fracasso do homem, e neste ponto reside, sem dúvida, o sentido do macabro, que faz desse fracasso um fenômeno novo e original. Para compreendê-lo bem é preciso partir da noção contemporânea do fracasso

que nos é, Infelizmente, bastante familiar nas sociedades industriais da atualidade. Hoje o adulto experimenta, cedo ou tarde, e cada vez mais cedo, o sentimento de que fracassou, de que sua vida adulta não realizou nenhuma das promessas de sua adolescência. Este sentimento é a origem do clima de depressão que se alastra pelas classes abastadas das sociedades industriais. Tal sentimento era totalmente estranho às mentalidades das sociedades tradicionais, onde se morria como Roland ou como os camponeses de Tolstoi. Já não era tão estranho ao homem rico, poderoso ou instruído do fim da Idade Média. Contudo, entre nosso sentimento contemporâneo de fracasso pessoal e aquele do fim da Idade Média, existe uma diferença muito interessante. Hoje em dia não estabelecemos relação entre nosso fracasso pessoal e nossa mortalidade humana. A certeza da morte, a fragilidade de nossa vida é estranhas a nosso pessimismo existencial. (ARIÉS, 2012, p. 60)

Philippe Ariés ainda afirma que a morte se tornou um instrumento (e um lugar) em que o homem melhor tomou consciência de si mesmo, da vida — e o fim da mesma. Esse medo de fracassar e a certeza da finitude está mais evidente na personagem Edgar Wilson. Ao longo de *Enterre seus mortos*, Edgar não teme à morte em si, mas que seu corpo seja esquecido na estrada, decomposto e comido por animais decompositores, vermes necrófagos e por abutres.

Os cadáveres dos romances mostram como os corpos humanos e animais que aparecem nas histórias, principalmente quando mortos, tornam-se objetos que podem ser empilhados em necrotérios, em casas, e também passíveis de abandono. Gabriel Giorgi (2016) salienta que o animal é um ponto difuso, político, demarcando o que é vivível e o eliminável, com uma temporalidade certa. Na obra brasileira os corpos dos animais e dos humanos são recolhidos, carregados dentro de caminhonetes e portamalas de carros, também são vendidos, viram mercadoria para empaladores e traficantes de corpos humanos. O destino desses corpos é diferente, quando não são reclamados pelos donos (dos animais) e famílias (dos indigentes), os animais acabam sendo incinerados, os humanos encontrados são jogados no rio.

No romance argentino, os corpos das pessoas que são sequestradas são controlados e torturados, comparando-se à elefanta que foi doada ao zoológico depois de uma vida de tortura em um circo. O sequestro em si podemos assemelhar às pescas que os pescadores estão fazendo nos mares japoneses para capturar a lula gigante. Humanos e animais também são filmados em situações traumáticas, ambientes violentos para serem consumidos como produtos culturais — documentários em canais de televisão por assinatura e filmes adultos em sites pornográficos na *deep web*. Há também a presença do *choque*, de modo explícito, que afeta animais (os insetos eletrocutados, o touro zebu que se choca com a porta

da casa e por fim, com o caminhão) e humanos (o choque que Cetarti sofre ao colocar a mão na mesa eletrificada do quintal, a arma de choque com que Duarte violenta suas vítimas), e o choque entre a vaca e a van no final da história. Marcos Seifert, ao terminar sua análise da obra, conclui que “vida e morte são anuladas diante da sujeira” (tradução nossa), assim, tanto humanos e não-humanos que sobrevivem quanto os que morrem ficam abandonados e se transformam em corpos descartáveis.

4.2 - QUEM SÃO OS CORPOS?

Jaime Ginzburg (2013), no que se refere à construção literária de uma narrativa começar após a morte de uma mulher, aponta que esse recurso se tornou comum na Literatura brasileira, como se evidencia nos romances, *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Segundo a reflexão do autor.

É como se fosse necessário que uma mulher morresse para que um homem contasse uma história. Antropologicamente, tomando essa situação como um ritual, é uma cena sacrificial que se constitui. É preciso que, de tempos em tempos, uma personagem feminina seja levada à destruição para que seja alavancada uma reflexão sobre o passado. (GINZBURG, 2013, p.61)

Enterre seus mortos e Bajo este sol tremendo utilizam do mesmo recurso, mesmo que tenhamos outros corpos, o ponto de partida das histórias são as mortes de mulheres. Edgar Wilson encontra a mulher abandonada no mato perto da estrada, sendo comida por um abutre, Cetarti recebe um telefonema de que sua mãe foi vítima de feminicídio. No entanto, diferentemente dos romances citados por Jaime Ginzburg que tem o enredo em torno das mulheres e do relacionamento dos protagonistas com as mulheres (relacionamento amoroso), nos quais se tirássemos a mulher, não haveria romance, dada a centralidade da figura feminina na trama. Nos romances que servem de corpus, não há uma centralidade das mulheres encontradas mortas, a mãe pouco importa para a personagem principal; no caso de Ana Paula Maia, trata-se mais do corpo do que da mulher em si.

Jaime Ginzburg pontua obras em que a morte de uma mulher constitui quase a totalidade dos romances. No nosso caso, é um evento inicial, mas que têm desdobramentos mais voltados à caracterização violenta daqueles contextos sociais do que a mulher morta.

As duas mulheres, bem como as outras pessoas mortas, não possuem o nome revelado, não há uma identidade para elas, nem o nome da mãe de Cetarti aparece em nenhum dos capítulos, porém o nome do padrasto — o assassino — sabemos que é Molina. As únicas informações que temos a respeito das vítimas é que na história de Ana Paula Maia, a mulher e o homem eram do grupo das prostitutas e garotos de programa que ficavam nas estradas da região e foram assassinados pela milícia local; na obra de Carlos Busqued, a mãe de Cetarti é apresentada como uma velha que vivia às custas do marido, a velha sequestrada como uma pessoa insuportável, e do menino somente a condição divergente dele é descrita.

Os trabalhadores sexuais, as velhas, o garoto deficiente são personagens representativas de grupos socialmente estigmatizados e negligenciados pelo Estado, e pelo mercado dominante, ou seja, abandonados em vida, sem a preservação de direitos básicos. De acordo com o Atlas da violência, em 2020, a violência contra os idosos aumentou, junto aos grupos LGBTQIA+, mulheres, pessoas com deficiência e pessoas em situação de rua. Segundo Eurídice Figueiredo, em *Por uma crítica feminista* (2020), é difícil ter um romance protagonizado por uma pessoa mais velha, e quando ocorre essa representação há uma tendência a infantilizar os idosos ou colocá-los em uma representação limitante, com doenças, esquecimento e a perda da memória, e personagens presos ao passado. No romance argentino, as personagens velhas (principalmente as mulheres) são colocadas como sovinas, desagradáveis, intransigentes; características que são utilizadas como justificativa para que elas sejam mortas (a mãe de Cetarti), abandonadas (a mãe de Danielito) e torturadas (a velha sequestrada).

Eurídice Figueiredo (2020, p. 142) afirma que em nossa sociedade capitalista não há lugar para pessoas não produtivas; se levarmos para as narrativas, perceberemos que as pessoas são mortas e violentadas depois que deixam de produzir alguma coisa, quando não são mais necessárias. Assim, deixam de ser sujeitos e tornam-se corpos sem utilidade, disformes, moduláveis, como se fosse criada uma linha tênue entre vida e morte, corpos vivos e corpos em abandono, ou seja, tornam-se abjetas. Rosicley Coimbra de Andrade, em “O abjeto em “Pequeno monstro”, de Caio Fernando Abreu” (2019, p. 102), vai descrever que o abjeto gravita em torno de um “eterno tornar-se e nunca se constitui em sujeito. Enquanto ser limiar, o abjeto não é considerado sujeito, mas uma coisa, um objeto, um “monstro”. O único corpo a ser descrito como um monstro é o garoto sequestrado em *Bajo este sol*

tremendo, mas nas duas histórias os corpos tornam-se objetos, principalmente em *Enterre seus mortos*, no qual os mortos são transportados, armazenados e negociados a todo o momento.

Uma forma de reificação que ocorre com os sujeitos-vítimas está na falta de nomes deles. De todas as vítimas que aparecem, somente a prima da secretária Nete é nomeada, Berta. Podemos interpretar como a única pessoa que tem alguém que se preocupa em encontrar o corpo desaparecido e dar um destino ao familiar, pois Cetarti está mais interessado no seguro de vida da mãe, que em dar um destino às cinzas, chegando a abandoná-las na casa do irmão. Sobre o ato de não nomear, os pesquisadores Kleber Eckert e Maiquel Röhrig, no artigo “Onomástica literária em Graciliano Ramos: os nomes dos personagens de *Vidas Secas* e de *São Bernardo*” (2018), ressaltam que a falta de nomes próprios dos filhos de Fabiano e sinha Vitória denotam que os meninos não têm uma personalidade marcante, tendo o futuro condicionado. Se levarmos para os personagens dos livros, os que são mortos também não possuem uma personalidade desenvolvida e estão condicionados à violência. Maria Dnalda Pereira da Silva, em “Perspectivas de uma literatura pós-autônoma em Marcelino Freire” (2014), ao analisar as personagens sem nomes do autor, definirá que “os personagens não são nomeados, o que nos faz pensar que se quer na verdade fazer uma “representação” daqueles que vivenciam a situação contada. Seria uma espécie de ‘muitos Severinos’ da vida.” (SILVA, 2014, p. 04). Com isso, podemos inferir que os mortos das histórias são uma metonímia das prostitutas, garotos de programa, deficientes e velhas.

Em contraponto a esses corpos violentados, mortos, está quem os encontra, os busca, os carrega, os enterra ou abandona. Edgar Wilson, Tomás, Cetarti, Duarte e Daniel são homens brutalizados, que trabalham em ambientes violentos, precários, e vivem de modo precário. Duarte e Daniel são os que praticam a violência contra as outras pessoas, sobrevivem dos golpes, sequestros e produções de filmes pornográficos. Edgar e Tomás, por causa da profissão de recolhedores de animais mortos, transitam no meio das cenas violentas e absurdas, mas se preocupam em executar a tarefa que lhes foi designada, preocupam-se com o fim que darão aos corpos. Cetarti é a personagem mais apática em relação ao que acontece no entorno, sendo a única preocupação com o dinheiro do seguro e conseguir mais maconha no final da história. O protagonista se mostra tão alheio ao que acontece que nem se

preocupa com as cinzas da mãe, o axolote de estimação e as pessoas depois do acidente.

Assim, o choque, o surreal e o abominável nos romances está nas atitudes que esses protagonistas têm diante dos corpos alheios, o corpo da mulher e do homem são guardados em freezer, lugar onde comumente se guardam carnes para o consumo, os corpos são amordaçados e treinados como animais em zoológicos, embrulhados em sacos com água sanitária, levados em porta-malas de carros e kombi. Há também o absurdo na ausência do Estado nesses ambientes — quando aparece alguma representação é corruptível (os policiais aceitam de Edgar um bezerro para o churrasco; Duarte é um ex-policial corrupto e negocia propinas em troca de favores com amigos da delegacia) —, nas formas do desfecho, com roubo do carro com os corpos, que depois são jogados no rio, uma vaca ser capaz de matar várias pessoas.

No entanto, no romance argentino, a violência é descrita de uma forma mais gráfica, principalmente nas cenas pornográficas, com descrições explícitas da violência que os homens fazem na mulher. Se comparado ao romance de Ana Paula Maia, em que a violência acontece de modo mais objetivo, criando ambientes e personagens brutalizados, o romance de Carlos Busqued é mais explícito na construção narrativa da violência. A morte dos animais também acontece de modo diferente, em *Bajo este sol tremendo* Daniel mata os cachorros na casa de forma mais violenta, motivada por interesses pessoais, por sua vez, em *Enterre seus mortos* Edgar Wilson mata o cachorro para salvar uma vida, sem excessos no momento da narração.

4.3 — OS HOMENS QUE CARREGAM MORTES

O destino que se dá aos mortos também são diferentes, a começar pelos animais, na história de Busqued os insetos são eletrocutados, seus corpos são empilhados ou amontoados em bacias ou recipientes de vidro, o elefante tem o corpo mutilado e acorrentado pelo dono do circo, do zoológico, boi e vaca são vítimas de acidentes de trânsito, tendo o corpo do boi repartido pelos funcionários do matadouro, e o axolote é abandonado na casa, em meio aos lixos acumulados. Na história de Maia, os corpos dos animais são levados para o depósito, moídos e incinerados (quando não são resgatados pelos donos, principalmente os cavalos), também

servem como uma moeda de troca, ora para o taxidermista que compra de Edgar, ora para os policiais que aceitam novilhas para o churrasco.

Em relação aos corpos humanos, é preciso serem analisados em conjunto às atitudes das personagens principais, pois são elas que se tornam responsáveis por um destino aos respectivos mortos. Aleida Assmann, em *Espaços da recordação* (2011), trabalha um poema que conta a história do poeta Simônides, que em uma viagem encontra um corpo e precisa sepultá-lo, porém no final da jornada decide levá-lo ao rio e entregar o corpo às águas. Em uma nota de rodapé, Assmann descreve que Simônides se torna um psicopompo, um xamã que guardava as almas dos mortos no caminho para o deus Hades. Assim como Simônides, os protagonistas dos romances se tornam responsáveis por levar os corpos — encontrados ou recebidos — a algum destino fúnebre.

Portanto, temos um paralelo entre os dois heróis e o poeta antigo, pois se tornam responsáveis pelo outro, ou pelo corpo de outra pessoa. No entanto, se para Simônides é um ato digno se responsabilizar pelo corpo e fazer o rito fúnebre, para os homens de Maia e de Busqued é algo burocrático e desinteressado. Cetarti não tem nenhum interesse nos corpos da mãe do irmão, afinal não havia uma relação afetiva e efetiva entre eles, apenas cumpre um papel burocrático ao ir reconhecer os corpos, não se importando de serem incinerados. Quando tem a responsabilidade com as cinzas da família, ele as esquece na casa entre as pilhas de lixo, revistas antigas e exoesqueletos de insetos. Edgar Wilson também cumpre um papel burocrático ao ficar responsável pelos mortos, pois foi um pedido da polícia e do patrão, mas existe um fator paralelo que é frequentemente lembrado no romance, o protagonista tem medo que seu corpo seja abandonado na estrada sem identificação, e que, exposto à natureza, seja devorado pelos vermes necrófagos e animais carniceiros. Por isso se preocupa em levar os corpos ao necrotério ou enterrá-los de alguma forma, mesmo que para isso teve que jogá-los no rio. E é na representação dos mortos que acontece o exagero, já que os corpos do IML visitado por Edgar estão apodrecendo, tem a descrição da decomposição, do necrochorume, a superlotação e empilhamento dos cadáveres, dessa forma, o ambiente funerário é espetacularizado.

4.4 — O MORRER JUNTOS

Como viver juntos? é uma pergunta do livro homônimo de Roland Barthes, que faz um estudo na tentativa de responder essa indagação. Para a resposta, o

semiólogo coteja verbetes e episódios históricos para o tema, evidenciando a forma como a convivência em comunidade era prevalecida, tecendo argumentos para os aspectos positivos de viver juntos e para os negativos. Em um determinado momento da escrita, Roland Barthes utiliza-se de livros que se tornaram clássicos para exemplificar como a tese aparece em suas histórias, em destaque temos: *Robinson Crusóé*, de Willem Defoe, em que é descrito o lado antagônico do “viver junto”, a solidão da personagem e a necessidade em adaptar-se à natureza; *A montanha mágica*, de Thomas Mann, e a construção de um espaço para a vida coletiva enquanto espera convalescer pela tuberculose.

A pergunta também serve de temática/título para a 27ª edição da Bienal de São Paulo, e ao vermos o catálogo da exposição com as diversas obras de arte, que tinham o objetivo de responder a inquietação, entre pinturas e instalações que refletem o lado positivo da convivência, destacamos duas imagens: a de um trânsito parado no meio de um centro urbano de uma cidade grande, como se fosse um engarrafamento; e uma fotografia em que um grupo de jovens se divertem ao lado de grandes lixeiras abertas. Com isso, podemos perceber que no “viver junto” não prevalece somente os aspectos positivos, uma comunidade confraternal e amistosa, há o caos ou o que não remete à beleza e ao sublime. Assim, os ruídos e as imperfeições são necessários para a construção da coletividade.

O romance de Thomas Mann já nos traz outro problema, se vive-junto, morre-junto. Assim, nos romances de Ana Paula Maia e Carlos Busqued podemos interpretar que as personagens não somente vivem juntas, mas também morrem juntas. Nos romances a morte está em todos os lugares, desde as ambientações aos homens e animais, também na linguagem seca, nos terrenos invadidos pela lama, as serras degradadas pelas explosões. No final dos romances há uma trajetória de mortos e cadáveres de animais (humanos e não-humanos), túmulos, necrotérios e escombros. Os vivos se portam como zumbis abduzidos pelas telas de pornografia, documentário, sonhos angustiantes. Também estão presos à trabalhos (precários, com ordens e regras rígidas, insalubres) ou à falta dele em que a única alternativa — ou a mais rápida — seja o crime.

Em relação aos cadáveres, ocorre uma composição interessante em relação aos sobreviventes, estes últimos terminam suas histórias desacompanhadas — Edgar Wilson é um homem solitário, mesmo com o amigo Tadeu, e o livro se encerra com ele esperando, sozinho, o trabalho recomeçar, ele teme em morrer e ter o seu corpo

abandonado e comido pelos vermes e aves carniceiras. No entanto, com os corpos acontece o contrário, nunca aparecem de forma individual, são dois corpos encontrados na estrada brasileira, são duas pessoas assassinadas por um ex-militar argentino, duas vítimas de sequestro, três corpos abandonados entre ferragens. Em se tratando dos animais, mais de um cachorro é morto, mais de cavalo é acidentado, insetos colecionados aos montes. Morre-se junto dentro desses romances, e os mortos são carregados por homens que não desejavam ser incumbidos dessa missão, são amontoados em necrotérios superlotados, ou abandonados e entregues à decomposição, aos escombros e às pilhas de lixo e descarte. Os mortos viram produtos dentro da sociedade para trocas de mercadorias, negociações econômicas e transações econômicas. A morte é um negócio lucrativo e um trabalho com que Tomás e Edgar precisam lidar para terem uma renda.

5 — CONSIDERAÇÕES FINAIS

Roland Barthes define o romance *A montanha Mágica* como um livro muito deprimente, quase intolerável, um investimento muito sensível da relação humana com a morte. A relação humana com a morte é a espinha dorsal dos romances, que iniciam com os protagonistas sendo mobilizados a cuidar do corpo do outro. Esse outro até então desconhecido, mesmo para Cetarti que vai ao encontro da mãe distante e do irmão desconhecido. Com isso, temos um tema que atualmente se nos tornou caro, no entanto, não seguimos (nem nos debruçamos) para a análise, a pandemia da COVID 19. Os romances possibilitam discussões e considerações sobre o momento que vivemos — e continuamos vivendo. *Enterre seus mortos* é a história que mais se aproxima com as consequências de um governo despreparado que o povo brasileiro enfrentou diante do momento mais forte da pandemia no Brasil. Como salientamos, a obra inicia uma trilogia que é continuada por *De cada quinhentos uma alma*, romance que aborda como a pandemia afetou os trabalhadores que não puderam parar diante de um vírus, como profissionais da zoonose, recolhedores de animais mortos em estrada. Por sua vez, *Bajo este sol tremendo* traz o problema mais íntimo, a lida com o que resta depois da morte de uma família, as memórias, os objetos, os corpos.

O objetivo do trabalho de estudar a representação da violência e como ela atinge os corpos nas narrativas foi alcançado no segundo e terceiro capítulo, em que analisamos a construção da violência em *Enterre seus mortos* e em *Bajo este sol tremendo* respectivamente. Vimos como a violência sistêmica atinge as regiões fictícias afetando o cotidiano das personagens, a falta de recursos humanos e financeiros, o sucateamento de órgãos públicos, a corrupção dos indivíduos. Também os espaços construídos nas narrativas são apresentados de modo violados, e opressivos, seja pelas explosões constantes nas minas de minérios, seja pela contaminação do solo que corrói as paredes das casas.

Analisamos que as violências atingem principalmente os corpos dos romances, em especial aqueles que socialmente são marginalizados como velhas, pessoas com deficiência, prostitutas e garotos de programa. Os animais, como outros corpos em análise, também são violentados nos dois romances, presos, agredidos e mortos em troca de uma vida. Tanto animais quanto humanos são objetificados, e como qualquer

objeto dentro da sociedade capitalista, passíveis de serem abandonados e, inclusive, comercializados.

Outra questão que a violência provoca é o estado de ruína no decorrer das histórias, até mesmo quem se mantém vivo tem em sua construção uma falha, como se fosse um objeto trincado. Edgar Wilson teme ser abandonado depois de morto; Tomás foi excomungado, mas insiste em dar uma extrema unção aos que agonizam na estrada; Cetarti parece que está sempre fugindo da realidade, utilizando a televisão e as drogas, criando uma obsessão pela lula gigante no mar japonês, e também a fuga para o Brasil e o sonho de viver na praia. Essa violência cria um estado melancólico, uma solidão que se mostra uma constante para as três personagens que permanecem e terminam solitárias, Edgar Wilson no fim do romance volta para o ponto de partida, olhando o céu a espera de abutres sobrevoando carniças, Cetarti atravessa a ponte Brasil-Argentina a pé e sozinho.

No quarto capítulo tecemos algumas pontuações que unem, e separam, as narrativas. Percebemos que a violência no romance argentino é mais gráfica, as personagens violentam, agridem, sequestram, matam pessoas, o que transforma a obra em um romance mais intenso se comparado ao de Ana Paula Maia, que por sua vez trabalha a violência que gera e advém da morte e dos espaços fúnebres. As violências são construídas com a linguagem direta, com o narrador-observador, e as figuras de linguagem. A hipérbole é utilizada para exagerar a ocupação dos espaços e falta de infraestrutura, as coleções findadas e incompletas de uma pessoa. A elipse utilizada para ocultar as violências mais brutais, cria momentos de respiro entre os momentos de tensões.

Ana Paula Maia pode ser considerada mais uma representante da vertente da narrativa contemporânea brasileira que coteja a estética brutalista, pois “desnuda a crueza humana e explora, em sua literatura, a marginalidade e o lado abjeto da cidade e do ser humano” (SCHØLLHAMMER, 2000, p. 243). Assim, ela está em consonância Patrícia Melo, Luiz Ruffato, Sérgio Sant’Anna, e os escritores da geração moderna dos anos de 1980 e 1990, Rubem Fonseca, Caio Fernando Abreu, Dalton Trevisan, João Gilberto Noll.

Carlos Busqued, por outro lado, se afirma pertencente à nova narrativa argentina, ou de acordo com Beatriz Sarlo, um filho que tenta resgatar uma memória recente, esboçando um protagonista apático com a vida. Com isso, soma-se aos autores e autoras que ganharam destaque nos últimos anos dentro da Argentina e

fora do país, como Samanta Schweblin, Pedro Mairal, Mariana Enriquez, Dolores Reys, entre outros. A temática sombria, violenta, e insólita em alguns momentos, também dialoga com as obras dos autores citados, principalmente das mulheres, além de uma herança com textos de Horácio Quiroga e Júlio Cortázar. A obra, definida por Gabriel Giorgi como novela sonâmbula por conta da maconha e televisão que as personagens consomem, também pode ser lida como uma narconovela — estética e movimento cultural que prevalece na Colômbia e no México — e se aproximar de obras como *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, *Rosário Tijeras*, de Jorge Franco, *Juan Justino Judicial*, de Gerardo Cornejo e *Santitos*, de Maria Amparo Escandón.

Entendemos que a literatura exerce uma função, como aponta Antonio Candido (2011), de humanizar, ou nas palavras de Jaime Ginzburg (2012), é por meio dela que somos capazes de desautomatizar percepções cristalizadas da realidade, confrontar a apatia, um reflexo de uma sociedade violenta e capitalista. Assim, é necessário que sejamos expostos a obras provocativas, que causam espanto e choque, visando desconstruir qualquer percepção relativizada do fenômeno da violência. Somam-se às prostitutas, velhas, pessoas com deficiência (os assassinados nas narrativas), as pessoas negras, amarelas, vermelhas, LGBTQIA+, imigrantes, ciganos, pessoas que na vida real são as inviabilizadas, “ninguneadas”, estão às margens da sociedade, portanto largadas à precariedade da vida, ao abandono e a insegurança, portanto, devem ter as histórias lembradas, narradas, ficcionalizadas e denunciadas.

Por fim, é importante destacar que o trabalho apresenta relevância dentro do ambiente acadêmico, a começar pela educação básica que poderá ter as obras incluídas no PNLD, no currículo escolar, entrar em lista de leitura obrigatória para processos seletivos, e ser material para questão do ENEM, como aconteceu com *Assim na terra como embaixo da terra* e a questão sobre o uso da representação ficcional para um posicionamento crítico sobre o Estado de Exceção. Além do trabalho sobre a violência e a desconstrução das ideias construídas acerca da temática, o trabalho nas escolas pode ser enriquecedor para a formação de um pensamento crítico, a divulgação de obras latino-americanas, a aproximação com a cultura argentina (e da língua espanhola e dos países do cone sul, quando possível) e outras formas de se escrever literatura. No âmbito acadêmico, os estudos dos romances são de suma importância para a diversidade do repertório dos estudantes, professores e, em cursos de formação de licenciados, dos futuros professores, além de propiciar uma

leitura comparada das obras com outras obras clássicas e assíduas nos currículos universitários.

Trabalhar com *Bajo este sol tremendo* poderá divulgar a obra para leitores brasileiros, estimulando uma tradução futura e uma contribuição ao mercado editorial, em especial ao movimento de algumas editoras que estão fazendo no Brasil, para lermos mais literatura latino-americana, africana e asiática. Ellen Maria Martins de Vasconcellos, a autora da única dissertação sobre o romance (até o momento), trabalha como tradutora e é responsável pela tradução das obras argentinas *Janeiro (Enero)*, de Sara Gallardo e *Agosto (Agosto)*, de Romina Paula, e da uruguaia *Gosma Rosa (Mugre rosa)*, de Fernanda Trías. Em contrapartida, Ana Paula Maia teve seus romances *De gados e Homens*, *Carvão Animal*, *Assim na terra como embaixo da terra*, *Enterre seus Mortos*, *De cada quinhentos uma alma* traduzidos pelo poeta e crítico argentino, Cristian de Nápoli, e ganha recepções positivas por parte da crítica.

Esse movimento de tradução contribui para a circulação dos nomes dos autores e aproximações literárias dentro do continente americano, em forma de eventos e feiras literárias, como o Mix Literário do Centro Cultural Brasil — Peru (CCBP), de 2016, que teve uma mesa temática com o peruano Miguel Ruíz Effio e Ana Paula Maia sobre “a maldade humana na literatura contemporânea”; a Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), de 2020, em que Maia dividiu a mesa “Animais abatidos” com a escritora colombiana Pilar Quintana.

Percebemos que os temas que permearam os eventos estão em consonância às produções dos escritores nas últimas décadas e ao objetivo do presente trabalho. Por fim, consideramos importante sublinhar que as análises de manifestações artísticas que abordam a temática da violência (e da morte em adjunto) sempre será um trabalho crítico necessário, a fim de evidenciar os sintagmas que nos são impostos e que naturalizamos dentro da sociedade capitalista em que vivemos. Afinal, parafraseando Jaime Ginzburg (2012) e Antonio Candido (2011), a literatura tende a desautomatizar nossas percepções de mundo e de nos humanizar, coisas que podem ser irrelevantes no século XXI das multiteelas e multi entorpecentes, e de questões mais urgentes que são somadas ao contemporâneo, como o trabalho precarizado que desumaniza os indivíduos, o desemprego, as crises políticas e ambientais que afetam o bem-estar dos animais, humanos e não-humanos, e a vida em comunidade. Contudo, diante das objetificações que nos assujeitam, é preciso ficar atentos para não cristalizar, compactuar, naturalizar e romantizar essas violências.

6 — REFERÊNCIAS

AGÜERO, Lucia C. Los restos de la violencia. Bajo este sol tremendo de Carlos Busqued y el cuerpo desplazado. **Orillas**: revista dispanista, 2015, 4:2. Disponível em: <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_4/01Aguero_rumbos.pdf> Acesso em 10 de jul. 2021.

ALÓS, Anselmo Peres. Literatura comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas. **Organon**, v. 27, n. 52, 2012. Disponível em: <<https://www.seer.ufrgs.br/organon/article/download/33469/21342>> Acesso em 15 de fev. 2021.

ANDRADE, Rosicley Coimbra de. O abjeto em “O pequeno monstro”, de Caio Fernando Abreu. In: BENATTI, André; SANTOS, Rosana Cristina Zanellato. **O lugar do abjeto**. Pelotas: EdUFPel, 2019.

ARIÈS, Philippe. **A história da morte no ocidente**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ASSMAN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformação da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AZCUETA, Ignacio. Naturaleza, Cultura e Imaginación: Bajo este sol tremendo, de Carlos Busqued. In: **Actas del VI Congreso Internacional de Letras**. 2014. p. 110-118. Disponível em: <http://cil.filo.uba.ar/sites/cil.filo.uba.ar/files/u1220/AZCUETA_ACTAS_2014_0-12-20.pdf> Acesso em 10 de jul. 2020

BARBERENA, Ricardo Araújo. A hipercontemporaneidade ensanguentada em Ana Paula Maia. **Letras de Hoje (Online)**, 2016. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/lh/a/VVWQ3rH8pSkkpy69DDTTtnK/abstract/?lang=pt>> Acesso em 14 de set. 2022

BARTHES, Roland. **Como viver junto**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BOGONI, Rosangela Marcilio. **A representação da deficiência em narrativas ficcionais: um estudo comparado sobre as diferenças na literatura**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Integração latino-Americana.. Foz do Iguaçu-PR, 2020. Disponível em: <<https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/5835>> Acesso em 20 de maio 2022

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Contexto, 2009.

BUSQUED, Carlos. **Bajo este sol tremendo**. Argentina: Editorial Anagrama, 2009.

BUTLER, Judith. Vida precária: o poder do luto e da violência. [tradução Andrés Liéber]. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 171-193.

CERQUEIRA, Daniel. Atlas da Violência 2021 / Daniel Cerqueira et al., — São Paulo: FBSP, 2021

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

COELHO, Lilian. Compaixão e Responsabilidade Morale Em Enterre Seus Mortos, de Ana Paula Maia. **Todas as Letras: Revista de Língua e Literatura**, 2021, 23.3.

D'ABREU, Lylla Cysne Frota. Pornografia, desigualdade de gênero e agressão sexual contra mulheres. **Psicologia & Sociedade**, 2013, 25: 592-601. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/psoc/a/n9jjzChb9nFpKVRB3NchK7K/abstract/?lang=pt>> Acesso em 20 de jun. 2022.

DAMMERT, Lucía (org.). **Violencia criminal y seguridad pública en América Latina: el caso de Argentina**. CEPAL: Santiago de Chile, 2000.

DAPUZZO, Ornella Erdós. Liberdade e absurdo em Carvão Animal, de Ana Paula Maia. **RE-UNIR-Revista do Centro de Estudos da Linguagem da Fundação Universidade Federal de Rondônia**, 2018, 5.1. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Ornella-Dapuzzo/publication/347801849_Liberdade_e_absurdo_em_Carvao_animal_de_Ana_Paula_Maia/links/603d73244585154e8c6e0341/Liberdade-e-absurdo-em-Carvao-animal-de-Ana-Paula-Maia.pdf> Acesso em 15 de jun. 2021.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Editora Unesp: São Paulo, 2002.

DIDI-HUBERMMAN, Georges. Trad. André Teles. São Paulo: Editora 34, 2017.

ECKERT, Kleber; RÖHRIG, Maiquel. **Onomástica literária em Graciliano Ramos**: os nomes dos personagens de Vidas Secas e de São Bernardo/Literary Onomastics in Graciliano Ramos: the names of characters of Vidas Secas and São Bernardo. *Revista de Estudos da Linguagem*, 2018, 26.3: 1277-1294. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/view/12826>. Acesso em 10 de jan de 2023.

FERNANDES, Fabricio Flores. A escrita da dor: testemunhos da ditadura militar. **Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, São Paulo**, 2008.

FRIGHETTO, Gisele Novaes. Literatura em tempo de barbárie: um estudo sobre romances brasileiros contemporâneos. **Leitura: Teoria & Prática**, 2019, 37.77: 47-

63. Disponível em <https://ltp.emnuvens.com.br/ltp/article/view/806>. Acesso em 10 de jan de 2023.

GARRARD, Greg. **Ecocrítica**. Brasília: Editora UnB, 2006.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores associados, 2012.

GIORGI, Gabriel. **Formas comuns: animalidade, literatura e biopolítica**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GOMES, Carlos Magno. O corpo feminino como intertexto moral do feminicídio. **FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária**, 2021, 26: 150-164. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/53384>> Acesso em 10 de set. 2021.

GOMES, Carlos Magno. A estética da desregulação da violência doméstica em Marina Colasanti. **Interseções. Revista de Estudos Interdisciplinares**, 2019, 21.21-1. Disponível em: <https://journals.openedition.org/intersecoes/333> Acesso em 10 de jan de 2023.

GUIDA, Angela Maria. Literatura e estudos animais. **Raído**, 2011, 5.10: 287-296.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Atual, 1986.

LUDMER, Josefina. **El cuerpo de delito**. Buenos Aires: Libros Perfil, 1999.

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

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

NEVES, Márcia Seabra. Animal/Humano: para uma desconstrução da máquina antropológica ocidental. In: MACEDO, Ana Gabriela; SOUSA, Carlos Mendes de; MOURA, Vítor (org). **As Humanidades e as Ciências: Disjunções e Confluências**. Edições Húmus, 2014, p. 535-566. Disponível em https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/16430660/As_Humanidades_e_as_Ciencias_XV_Coloquio_Outono_DIGITAL_534_553.pdf. Acesso em 10 de jan de 2023.

NEVES, Lígia de Amorim; ZOLIN, Lúcia Osana. Ana Paula Maia e a literatura de autoria feminina: mulheres no seu (in) devido lugar. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, 2021. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/elbc/a/VZvzM8YxppX6gS6Nbv6TPMn/>>. Acesso em jan de 2023.

ODÁLIA, Nilo. **O que é violência?**. 1ª ed. eBook. São Paulo: Brasiliense, 2017.

PIZARRO, Ana. **La literatura Latinoamericana como processo**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.

PEDROSA, Adriano; LAGNADO, Lisette. **27ª Bienal de São Paulo/ Como viver junto**. São Paulo: Fundação Bienal, 2006

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. IN: DALCASTAGNÉ, Regina. **Ver e imaginar o outro**: alteridade, igualdade e violência na literatura brasileira contemporânea. Editora Horizonte: Vinhedo, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. **Crítica marxista**, 2005, 2.21: 132-153.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: a persistência de um mundo hostil. **Revista brasileira de literatura comparada**, 2017, 11.14: 11-36.

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

PIGLIA, Ricardo. **La Argentina en Pedazos**. Ediciones de la urraca: Buenos Aires, 1993.

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.

SARLO, Beatriz. Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARLO, Beatriz. **La pasión y la excepción**. Siglo veintiuno: Buenos Aires, 2022.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: Elizabeth Rondelli; Micael Herschmann; Carlos Alberto Messeder Perreira; Karl Erik Schollhammer. (Org.). **Linguagens da violência**. 1ed.Rio de Janeiro: Rocco, 2000, v. 1, p. 236-259.

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

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SEIFERT, Marcos. Restos de vida en bajo este sol tremendo de Carlos Busqued. **Perífrasis**. Vol. 8, n. 16. Bogotá, julio-diciembre 2017. Disponível em: <<https://biblat.unam.mx/hevila/PerifrasisRevistadeliteratureoriacritica/2017/vol8/no16/5.pdf>> Acesso em 20 de jan. 2021.

SILVA, Maria Dnalda Pereira. Perspectiva de uma literatura pós-autônoma em Marcelino Freire. **Anais** do X Colóquio Nacional de Representações de Gênero e de Sexualidades e IV Seminário Nacional de Psicologia e Crítica de Cultura. Campina Grande: Editora Realize, 2014.

SOLER, Elena Losada . Representações da violência em A guerra dos bastardos, de Ana Paula Maia. **Estud.Lit.Bras.Contemp.**, Brasília, n.50, p.138 -156, Apr .2017. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/journal/3231/323152477009/323152477009.pdf>> Acesso em 20 de jun. 2021

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VASCONCELLOS, Ellen Maria Martins. Más allá de lo real y la ficción. La imagen y la palabra en Bajo este sol tremendo, de Carlos Busqued. **Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana**, 2016, 4.6: 77-89 Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5819170>> Acesso em 15 de nov. 2022.

VICELLI, Karina Kristiane. Sangue e Hambúrgueres - novo realismo e o romance policial na obra De gados e homens de Ana Paula Maia. **Revista E-escrita** .V -6. 2015. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/268395288.pdf>. Acesso em jan de 2023.

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