



Violência e horror: uma comunhão de imagens no romance *Enterre seus mortos* (2018), de Ana Paula Maia

Violence and Horror: a Communion of Images in the Novel Enterre Seus Mortos (2018), de Ana Paula Maia

Ana Lucia Trevisan

Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, São Paulo / Brasil

ana.trevisan@mackenzie.br

<https://orcid.org/0000-0003-4891-3282>

Resumo: o artigo estuda o romance *Enterre seus mortos* (2018), da escritora brasileira Ana Paula Maia, a fim de compreender sua forma singular de instrumentalização da temática da violência, que se configura por meio do efeito de estranhamento, do horror e da expressão do reverso e do oculto na referencialidade. As relações tensivas entre os elementos externos, pertencentes aos contextos sócio-históricos, e os internos, imanentes à estrutura da obra (CANDIDO, 1973; ANGENOT, 2015), compõem a potência da narrativa na medida em que as construções imagéticas da violência distorcem a imediatez da realidade, revelando um horror hiperbólico que exagera o real até o limite da repulsa e do asco. Ao se examinar a estrutura narrativa do romance, explicita-se a dramaticidade dos movimentos paradoxais que orientam o tempo presente e observa-se a composição de metáforas reveladoras de certa subjetividade contemporânea.

Palavras-chave: violência; narrativa contemporânea; literatura brasileira.

Abstract: The present article analyzes the novel *Enterre seus mortos* (2018) from Brazilian author Ana Paula Maia in order to understand her unique way of exploring the violence theme, which is structured through the strangeness effect, the horror and the manifestation of the downside and the obscure in the referentiality. The tensive relations between the external elements, which is related to socio-historical contexts, and the internal ones, both inherent to the structure of the work (CANDIDO, 1973; ANGENOT, 2015), they constitute the strength of the narrative as the image constructions of violence twist the reality immediacy, revealing a hyperbolic horror that exaggerates the real to the limit of repulsion and disgust. Examining the novel narrative structure exposes the dramatic paradoxical movements that guide the present time and identifies the composition of metaphors that reveal a certain contemporary subjectivity.

Keywords: violence; contemporary narrative; Brazilian literature.

1 Introdução

Refletir sobre a literatura brasileira contemporânea significa olhar o contexto histórico e social brasileiro e compreender as muitas fronteiras e margens que compõem um país marcado pelas diferenças regionais e culturais. Significa, também, imaginar diálogos possíveis entre essas mesmas fronteiras e margens, que, embora anunciem o sentido dilatado das divisões e separações, permitem compreender a existência de uma comunhão de imaginários comuns. Assim, no terreno movediço trilhado pela literatura brasileira contemporânea, é possível identificar as memórias de muitos passados históricos e literários brasileiros, nos quais comungam escritores marcados por estéticas plurais. Dessa forma, uma primeira reflexão sobre os estudos literários que se debruçam sobre os textos contemporâneos parte da ideia, já amplamente discutida, de que a literatura é um caminho para pensar a sociedade e os sujeitos em sua temporalidade.

A literatura de todas as épocas funciona, de forma geral, como um ponto privilegiado de condensação – ideológica, cultural, política, de funcionamento do poder e, inclusive, dos comportamentos, da sensibilidade imperante e das subjetividades imanentes a uma época ou momento determinado –, uma *performance* da história e da sociedade.. Constitui, portanto, uma engrenagem discursiva, ou mesmo interdiscursiva ou transdiscursiva, que permite estudar os sujeitos e conglomerados sociais, assim como a dinâmica em que se movem e interatuam. Todos esses fatores nos permitem conceber a literatura como um trabalho de reelaboração discursiva do mundo do privado e do público. Esta capacidade performativa da literatura é que conduz uma reflexão a respeito não apenas da interpretação sociológica do texto a partir de sua organização e funcionamento interno, tal qual propõe a sociocrítica, mas também de uma sua singular e audaz instrumentalização crítica e política, na medida em que rompe com as homologias diretas entre o mundo do narrado e um determinado contexto social imperante.

Nesse sentido, uma questão fulcral a ser explorada neste estudo sobre a narrativa de Ana Paula Maia é a temática da violência que se mescla às nuances do horror para compor um quadro reflexivo a respeito dos sujeitos contemporâneos. Em seus romances *Assim na terra como embaixo da terra* (2017), *De gados e homens* (2013), *Carvão animal* (2011), *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009) e *A guerra dos bastardos* (2007) observa-se que a realidade e o horror se enlaçam, e nessa proposição estética surgem

personagens ancorados em um contexto marginal, circunscritos nos dramas dos socialmente excluídos e marcados por uma forma de violência composta como um atributo naturalizado do cotidiano. No ensaio “Representações da violência em *A guerra dos bastardos*, de Ana Paula Maia”, a autora Elena Losada Soler estuda as formas de construção estética da violência na obra de Ana Paula Maia e propõe, ainda, uma reflexão sobre a escrita feminina e a representação da violência:

Apesar, porém, da representação da violência fazer parte essencial dos gêneros de ficção urbana, essas imagens ainda resultam chocantes e suscitam debate – mesmo tendo em conta os já notórios precedentes na literatura brasileira – quando aparecem num romance escrito por uma mulher. A cultura patriarcal identifica e justifica o uso e a representação da violência como parte da construção normativa da masculinidade, ainda nos casos em que é considerada uma mostra de desvio das condutas socialmente aceitáveis. A violência exercida ou representada literariamente pelas mulheres, no entanto, é uma dupla transgressão: contra a estrutura cultural patriarcal, que denega à mulher a capacidade de atuar com violência, exceção feita ao que seria o seu “mandato biológico” de proteção dos filhos, e contra algumas teorias feministas que almejam uma espécie de “anjismo feminino” (SOLER, 2017, p. 3).

2 Narrativa e violência

No romance *Enterre seus mortos*, a violência se configura como um fio condutor da narrativa e emoldura, pelo viés do horror, as dimensões dos dramas sociais que atingem os sujeitos imersos em espaços também problematizados. O crítico literário Karl Erik Schollammer, em sua obra *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*, afirma que “precisamos reconhecer os objetos estéticos da violência na sua relação com o processo geral de simbolização da realidade social, já que participam de maneira vital e constitutiva desta mesma realidade” (SCHOLLAMMER, 2013, p. 17). Nesse sentido, a narrativa de Ana Paula Maia compõe, por sua forma singular de instrumentalização da temática da violência, certa maneira de simbolizar a realidade brasileira. A potência de suas narrativas está ancorada nas construções imagéticas da violência que distorcem a imediatez da realidade, por meio das estratégias narrativas que compõem um horror hiperbólico, que exagera o real até o limite da repulsa e do asco.

Cabe assinalar que o horror como uma categoria de gênero ficcional não será aqui compreendido no âmbito das acepções que o aproximam do gênero fantástico, no qual estão explicitadas as manifestações do insólito e, conseqüentemente, a mobilização dos efeitos do medo. Na análise aqui proposta, os sentidos do horror se coadunam com os sentidos da violência explícita; logo, alinham-se aos sentidos etimológicos do termo, que estabelece “sua origem no verbo latino *orrere* (‘erichar’, em provável referência ao erichamento dos cabelos quando da exposição de alguém ao horror)” (ZANINI, 2019, p. 1).

Partindo, então, da ideia de que as formas de representação da violência podem configurar um olhar sobre o contemporâneo, no sentido de que a violência se constrói por meio do efeito de estranhamento, de um olhar excêntrico para a realidade, compreende-se a narrativa de Ana Paula Maia como uma expressão de busca pela revelação do reverso, o oculto na referencialidade. Em meio aos crimes, mortes, sangue e corpos despedaçados, revela-se que a realidade mais explícita no texto literário pode ser enganosa, pois o real representado é sempre uma forma para atingir sentidos mais profundos, em especial os dramas humanos. O acúmulo de imagens de viés grotesco e hiperbólico que perpassa os discursos de violência, ódio e banalização do corpo compõe uma percepção da realidade que busca uma focalização tão próxima do real que acaba por distorcê-lo e, nessa distorção, a percepção crítica é focalizada. No romance *Enterre seus mortos*, a autora escolhe as tintas de um realismo transgressor para compor sequências de hipérboles que explicitam uma estética corrosiva do real. Essas hipérboles se transformam em um *constructo* enganoso, pois, no exagero por alcançar a potência do real, elabora-se a superexposição das ações de sobrevivência e, paradoxalmente, evoca-se a desumanização dos personagens.

Refletindo sobre a obra *Imaginación y violencia en América*, de Ariel Dorfmann, é possível identificar, na narrativa de Ana Paula Maia, a presença de alguns dos eixos da violência assinalados pelo estudioso. Dorfmann aponta que existe uma permanência simbólica no emprego das imagens de violência na literatura e destaca que existem dois eixos que congregam a expressividade literária da violência: um eixo vertical e um eixo horizontal. O eixo vertical se materializa em uma esfera mais coletiva, social, estabelece a contraposição entre os que ocupam uma posição social elevada na sociedade e os que pertencem aos níveis mais rebaixados. O poder

e a dominação, por um lado, e a revolução, por outro, anunciam efeitos da violência que podem ser refletidos na forma de organização dos mundos ficcionais. São apresentados os sujeitos e seus espaços, seus conflitos, suas percepções das formas permitidas de atuar e de falar, dos que falam em nome dos outros e dos silenciamentos impostos. O eixo horizontal, se traduziria na esfera das ações individuais, mas trajetórias de sujeitos dispersos em um mundo sem sentido, observa-se a cosmovisão urbana que devora os sujeitos, compondo a ideia de uma selvageria humana; a violência parece dar sentido à vida de sujeitos, ainda que gere sempre alienação e solidão. No romance *Enterre seus mortos*, o eixo horizontal possui uma primazia, ainda que mantenha estrito diálogo com as questões mais amplas, coletivas e sociais preconizadas no eixo vertical de instrumentalização da violência.

3 Estratégias narrativas: o interno e o externo

Pensemos, inicialmente, na configuração do enredo e na construção do conflito central da narrativa. No romance, os dois principais personagens, Edgar Wilson, que já aparecera nos romances *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* e em *Carvão animal*, e Tomás, um ex-padre, excomungado pela igreja, que continua a ministrar a extrema-unção a animais e pessoas, vítimas de acidentes nas estradas, centralizam, em suas ações, o desenvolvimento das narrativa, bem como a solução do conflito que se impõe. A trajetória dos personagens se delinea na sua atuação profissional, circunscrita a um espaço marginal na sociedade, uma vez que ambos percorrem estradas vicinais de localidades não nomeadas, a fim de remover os animais mortos que posteriormente são levados ao seu destino final, a máquina de moer. O espaço é desolador, as ações são brutais, o destino dos personagens se mistura com o destino das mortes violentas, e a neutralidade dos sentimentos torna-se, para os personagens, uma forma de sobreviver nessa contingência marginal da vida.

O romance apresenta, então, na Parte I, intitulada “Os animais”, uma sequência de quatro capítulos nos quais a ação dos personagens compõe um quadro dilatado de cenas violentas na medida em que são relatados os acidentes fatais nas estradas. Ao longo desses capítulos, uma rotina de resgates e remoção de carcaças de animais é minuciosamente descrita, alcançando os limites de uma repetição hiperbólica. Na parte II, “Os mortos”, ocorre uma ruptura na perspectiva do enredo. A partir do momento em

que encontram o corpo de uma mulher enforcada no meio de uma mata, exposta aos abutres que circulam na região, a rotina dos removedores de animais sofre um impacto, pois eles não aceitam a possibilidade de deixar aquele corpo abandonado, “Não existe sentimento de desprezo maior do que abandonar um morto, deixá-lo ao relento, às aves carniceiras, à vista alheia” (MAIA, 2018, p. 47). Edgar Wilson e Tomás decidem, então, levar clandestinamente o cadáver da mulher até o depósito e guardá-lo em um freezer velho, enquanto aguardam um policial para resolver a situação. No entanto, esta permanece suspensa nos meandros da burocracia policial e tudo se agrava ainda mais quando outro corpo, agora de um homem, é encontrado e também colocado no freezer. O surgimento desses corpos e a impossibilidade do sepultamento instauram um conflito ao redor do qual irão gravitar os sentidos reflexivos mais amplos do romance de Ana Paula Maia.

Para compor e compreender as imagens da violência presentes nele, partiremos de duas ideias, compreendidas nos movimentos narrativos de expansão e contenção, articuladores de uma força centrífuga e outra centrípeta, respectivamente. A partir da análise da evolução do enredo, observa-se a expansão das imagens violentas marcadas pelos sentidos do horror; constrói-se uma gradação que expande as cenas violentas, criando, por meio dessa ampliação, uma distorção do real; manifesta-se uma força centrífuga que se afasta do registro daquela realidade imediatamente descrita. Na focalização dos corpos acidentados, na descrição minuciosa das imagens do triturador de animais, surge um quadro de horror e violência que evoca a realidade de uma espacialidade quase impossível, uma realidade que transcende as cenas de horror. Os sentidos dessa realidade tornam-se simbólicos, pois a minúcia das descrições alcança sentidos metafóricos, e os sujeitos ali representados, embrutecidos pelo convívio diário com as mortes violentas, acabam desconectando-se emocionalmente dos sentidos da vida.

No movimento de expansão, por meio do uso particular da linguagem, surgem as hipérboles e as sinestésias na descrição das inúmeras cenas dos corpos destroçados em acidentes rodoviários. Os corpos dos animais mortos, que devem ser removidos das estradas, a fim de evitar acidentes, possuem como destino a destruição, a sua dissolução numa máquina que tritura e transforma as carcaças em ração. Essa imagem de violência externa explícita, que se expande na evolução do enredo, se intensifica na medida em que, a cada momento, a cada violência descrita, surge, em contraposição, a

presença da indiferença do olhar dos personagens. Dessa junção da imagem da violência e da indiferença frente a sua manifestação intensifica-se o efeito do horror, pois a morte, a ameaça e o asco aparecem completamente incorporados a um cotidiano que absorveu e naturalizou completamente a exposição à violência.

O desenvolvimento do enredo segue no movimento expansivo, cumulativo, sempre preservando esse eixo paradoxal: imagens violentas (acidentes e animais triturados) e aceitação passiva e naturalizada desses eventos. No entanto, um fato interrompe o movimento, Edgar Wilson encontra os corpos humanos, dois cadáveres abandonados. A partir daí, surge um novo movimento na narrativa: a contenção. A iminência de não conseguir sepultar os corpos humanos provoca, sim, uma reação dos personagens, uma reconexão emocional, pois impõe-se um drama ético e toda a narrativa passa a concentrar-se, como força centrípeta, no movimento da contenção máxima de sentido: o sepultamento. O corpo insepulto remonta a uma ruptura com rituais que legitimam o humano e exige dos personagens uma ação frente à violência do real, à humanização em meio a um espaço desumanizado, torna-se, por isso, o novo eixo do relato. É preciso sepultar os corpos e garantir os sentidos da humanidade, dos ritos que legitimam um ser humano, que o distinguem de um corpo animal passível de ser simplesmente triturado. Um novo eixo paradoxal orienta esse movimento de contenção: a imagem violenta do corpo insepulto e a contestação ativa.

A fim de compreender a linguagem do movimento de expansão, propõe-se, agora, uma análise das imagens da remoção dos animais e do seu destino previamente determinado – a máquina de moer –, repetidas exaustivamente na primeira parte do romance. Há uma cena em que um personagem, funcionário da empresa, relata um acontecimento do seu dia de trabalho, enfatizando a principal regra para a remoção dos animais: somente podem ser removidos animais mortos. O personagem, então, relata que tentou remover uma égua que estava se enforcando na beira de um barranco, o que fatalmente provocaria um acidente. A empresa não aceita receber esse animal, pois ele ainda estava vivo: “Disseram que a burocracia não permitia e que a gente não pode manter um animal vivo aqui” (MAIA, 2018, p. 9). Uma vez devolvida à estrada, a égua provoca um acidente, morre e, então, pode ser removida: “Duas horas depois, fui lá recolher os pedaços da filha da puta. Uma Kombi pegou ela bem no meio” (MAIA, 2018, p. 9). Edgard

Wilson, que escuta esse relato, completa a sequência: “— Ela estava prenha — diz Edgar Wilson. — Fui eu que coloquei ela no moedor. Precisei da retroescavadeira pra suspender. A cabeça do potrinho tava até saindo. O dono veio aqui reclamar a égua dele” (MAIA, 2018, p. 47).

Destaque-se como o relato dos personagens se constrói na expansão das imagens de violência, pois esse relato culmina com o testemunho do ocorrido após o dono do animal chegar ao local: “Ele queria a égua, só que eu já tinha moído metade. Ele criou confusão. O gerente deixou ele entrar no galpão e pediu pra eu parar de moer. Acho que era uma égua de estimação. O sujeito acabou desmaiando” (MAIA, 2018, p. 9). Observa-se nessa construção do relato primeiramente a regra intransigente “só aceita animais mortos”, posteriormente, a descrição do processo de trituração da égua que estava prenha, “A cabeça do potrinho tava até saindo”, e, por fim, a imagem do dono tentando resgatar seu animal, mesmo tendo sido este já moído pela metade. Essa conjunção de imagens ganha, no entanto, os contornos do horror na medida em que surge a indiferença dos personagens que relatam a sequência de fatos ocorridos: “O homem dá uma colherada no meio do prato e com a ajuda do polegar ajeita a comida antes de levá-la à boca”, e ainda, “O homem para de mastigar por fim e bebe o restante do refresco de caju em seu copo” (MAIA, 2018, p. 10).

Finalizando-se essa sequência, observa-se, novamente, a exposição da violência e da indiferença.

— Joguei água na cara dele e entreguei a outra metade da égua, a parte que eu ainda não tinha jogado no moedor, e ele levou embora numa carroça.

— E com a metade, o que será que ele fez?

— Acho que um funeral — conclui Edgar Wilson, levando à boca a última colherada do seu almoço (MAIA, 2018, p. 10).

Em outra cena, similar na elaboração do movimento de expansão, temos o personagem principal, Edgard Wilson, sendo chamado a um local, porém, ali não havia nenhum animal morto. O que existe é uma criança doente e uma família em desespero, implorando socorro, pois não havia ambulância para socorrer doentes:

— Olha aqui, moço. Minha filha tá morrendo, tá ardendo em febre e já não responde mais. Tô desesperado.

— Não tem um animal morto aqui? O homem acena negativamente com a cabeça.

— Pelo amor de Deus, moço. Ela vai morrer. O resgate não vem. Desde ontem eu chamo, mas eles não vêm. Disseram que só têm uma ambulância e que ela está em outro município.

(MAIA, 2018, p. 22)

Temos, uma vez mais, o movimento de expansão, a cena violenta materializada no pedido de socorro do pai desesperado, ao qual segue a resposta burocrática de Edgard Wilson, expressa na regra da empresa: “Eu só posso carregar animais mortos na caminhonete. Perco meu emprego se descobrirem isso” (MAIA, 2018, p. 23). A cena é de desespero, e o horror se manifesta quando, a pedido de Edgard Wilson, o pai mata um dos seus cães para poder entrar na caminhonete. A regra foi cumprida, um animal morto foi capturado e, clandestinamente, o pai consegue transporte para levar a criança a algum hospital. Observe-se que a indiferença acompanha o impacto da cena violenta. O cachorro, após ter seu pescoço perfurado, é posto na caçamba, finalizando a cena, que é seguida pelo preenchimento de um formulário burocrático. Destaque-se que, mesmo imerso no horror, Edgard Wilson consegue driblar as exigências burocráticas e atuar em meio à realidade desesperadora da família:

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.

— Precisa colocar o número do documento de identidade. O homem escreve os números apressadamente num garrancho quase ilegível.

— Vocês vão na caçamba. O homem e a mulher não questionam. Sobem na caçamba fétida, embalando a menina desfalecida e, antes de cobri-los com uma lona, Edgar enfatiza: — Se me causarem qualquer transtorno, despejo vocês na estrada, entenderam? Rezem pra que ninguém descubra.

— Sim, senhor — responde o homem.

(MAIA, 2018, p. 23-24)

A partir da Parte II do romance, surge o movimento de contenção, em cujos capítulos observam-se as ações dos personagens procurando uma

forma de sepultar os corpos encontrados. O temor de abandonar os corpos e saber que eles seriam devorados por animais compõe o quadro da ameaça e do horror anunciado. Aqui, o horror da ameaça de um corpo humano sendo devorado move a ação dos personagens, de modo a tornar a postura de Edgard Wilson uma ação afirmativa dos sentidos do humano: “Ele fez uma escolha. Poderia deixá-la ser devorada pelos abutres até sobrar somente a caveira. Mas para ele aquela mulher valia tanto quanto um abutre e tinha o direito de ser recolhida como o resto dos animais mortos” (MAIA, 2018, p. 39). Resgatar o corpo, impedindo que o corpo seja devorado, é uma ação que redime a humanidade dos personagens, que, até então, aparecera diluída em suas ações, no cumprimento das regras e na brutalidade do cotidiano de resgatar e triturar carcaças de animais: “— Se você encontra um morto você também se torna responsável por ele. Enfia mais uma garfada na boca” (MAIA, 2018, p. 59).

A busca pelo sepultamento dos corpos emoldura o movimento de contenção na narrativa, uma força centrípeta que aglutina todas as ações posteriores. Toda a narrativa passa a obedecer a uma ordem imperativa, já expressa no título do romance: “Enterre seus mortos”. No desejo de sepultar os corpos, explicita-se, reiteradamente, o movimento de humanização dos personagens e, assim, remontando um espaço desumanizador, o romance caminha para o final. Logo após levarem os cadáveres para o depósito, observa-se o choque entre a força humanizadora e a desumanizadora. Num primeiro momento, tanto o gerente da empresa como o policial, autoridade que deveria resguardar os direitos do cidadão, declaram a impossibilidade de assegurar o direito ao sepultamento:

— A verdade é que este é um péssimo momento para morrer —
conclui.

— Bem, se é assim... acho que posso manter o corpo no freezer por
alguns dias, mas e se aparecer alguém da família? — questiona o
gerente. Sargento Américo alisa com a palma da mão direita alguns
fios de cabelo eriçados no topo da cabeça.

— O senhor permite o reconhecimento, mas vou deixar colado no
freezer.

(MAIA, 2018, p. 42)

É possível compreender que os sentidos do horror se impõem na narrativa na medida em que uma situação paradoxal se intensifica, ou seja,

de um lado os sentidos da humanização, expressos no desejo de sepultar os mortos, de outro, os sentidos da desumanização, marcados pela recusa de outros personagens a cumprir o ritual do sepultamento. Observa-se que, nessa trajetória, Edgard Wilson e Tomás encontram-se com diferentes personagens, que corroboram o movimento de contenção da narrativa, pois a cada recusa ou tentativa de extorsão, obrigam estes personagens a reafirmarem sempre o seu objetivo. Nessa segunda parte do romance, surgem as descrições de sujeitos que questionam o porquê da necessidade de sepultar os corpos e de outros que entendem a peregrinação dos personagens como sendo parte de uma busca por dinheiro, como se quisessem vender os corpos. Além disso, no enredo, argumenta-se que essa prática, a compra e venda de corpos não identificados, é algo pertencente ao quadro de horror daquela realidade. A cada recusa e obstáculo, ressurge o desejo afirmativo do humano, compreendido na ação das buscas de Edgard Wilson e Tomás pelo sepultamento dos corpos.

Refletindo sobre a perspectiva teórica de Antonio Candido em sua obra *Literatura e sociedade*, destaque-se que a construção do texto literário atinge uma singular efetividade na medida em que consegue revelar os elementos sociais como constituintes da estrutura e não da superfície do texto (CANDIDO, 2014, p. 70). O fator externo no romance aqui analisado remete ao espaço dos sujeitos desumanizados, que ocupam as margens da sociedade, que vivem nos limites da vida e da morte, seja nos trabalhos brutais mas necessários em uma sociedade, seja no cotidiano da miséria extrema, seja nos acidentes das estradas. O mundo externo é o mundo da violência, onde a morte é cotidiana e está sempre à espreita, pela fome, pela doença, pela miséria. Esse universo se reflete na estrutura interna, no caso, na necessidade de enterrar os seus mortos, pois, no movimento narrativo da busca pelo sepultamento dos corpos, pela dignidade dos mortos, que não são corpos de animais cuja destino é a trituração, observa-se a afirmação do sentido da vida humana, paradoxalmente no momento da morte. O destino dos animais é serem moídos, o destino dos corpos é serem sepultados, e esse movimento interno que estrutura a narrativa remonta ao fator social externo, na medida em que a realidade social se expressa na complexidade dos limites do animal e do humano. A divisão entre “os animais” e “os mortos” reflete o movimento de relativização dos sentidos do humano – expresso nas camadas extraliterárias e ainda na estrutura da narrativa.

A estrutura interna do relato se articula na descrição da violência e da morte dos animais e na violência que se impõe aos corpos humanos. A Parte I, intitulada “Os animais”, é composta por 4 capítulos, nos quais se observa o movimento de expansão, retilíneo, explosão de horror que ganha o contorno da violência na medida em que a indiferença frente a vida humana vai se sedimentando. A segunda parte, “Os mortos”, está composta por 6 capítulos e descreve a peregrinação em busca do sepultamento do corpo de um homem e de uma mulher, compondo um movimento de contenção, no qual o máximo do significado subjaz ao sentido do cumprimento de um rito fúnebre. Aqui, o horror se delinea na medida em que se compreende que não existe espaço para o humano na realidade dos sujeitos ali representados. O sentido imperativo do título *Enterre seus mortos* é a imposição do humano, e a estrutura interna da obra traduz, esse movimento de busca pelo resgate da humanidade, delimitando a passagem dos animais aos mortos.

Para estabelecer sua proposição estética, a literatura explora e desenvolve formulações discursivas diversas que, uma vez postuladas e exploradas em suas assimetrias, tornam-se capazes de evocar os paradoxos e antagonismos sociais. Nesse sentido, a contraposição de “animais” e “mortos”, abre um espaço de questionamento, pois triturar os animais e sepultar os mortos compreendem ações que estabelecem limites e parâmetros de uma sociedade. Nesse sentido, é possível destacar aqui os estudos da teoria sociocrítica, tal qual articula Marc Angenot, quando discute “lo que puede la literatura” e entende que as formulações estéticas dos discursos sociais são uma possibilidade de compreensão mais profunda das realidades históricas. No texto literário a legibilidade nem sempre é algo imanente, uma vez que prescinde de um contexto de leitura. A potência desses textos surge com a proposição de uma estética particular, que transforma o discurso social em literário, instituindo assim, uma camada mais profunda onde a discursividade estritamente vinculada ao real e ao histórico se transforma, se reconfigura, torna-se performance narrativa e, no caso de Ana Paula Maia, se concretiza na hipérbole do real, imagem transgressora do horror e violência.

La sociocrítica pretende sostener los dos extremos de un dilema o paradoja. Por una parte, el texto literario está inmerso en el discurso social, las condiciones mismas de legibilidad jamás le son inmanentes –y esto lo priva aparentemente de autonomía–. Sin embargo, la atención sociocrítica está consagrada a poner de relieve lo que

constituye la particularidad del texto como tal, a poner en evidencia los procedimientos de transformación del discurso en texto. Extraído del discurso social, producido/o según “códigos” sociales, el texto puede ciertamente vehicular la opinión, lo aceptable, los prejuicios, pero puede también transgredir, desplazar, confrontar irónicamente, exceder la aceptabilidad establecida (ANGENOT, 2015, p. 266).

4 A literatura e as construções discursivas da sociedade

A experiência de leitura da narrativa que remonta diferentes contextos socio-históricos não diverge do processo de leitura de qualquer outro texto literário, no entanto, os mecanismos de reconhecimento e deciframento do fator social implícito nas narrativas literárias se condiciona a outras chaves interpretativas. Ler os registros sociológicos que se amalgamam com a narrativa literária significa interagir com outras percepções discursivas capaz de representar o real, significa, também, questionar-se a respeito das possibilidades de construção da realidade por meio das construções discursivas. A literatura permite que diferentes sujeitos, pertencentes a diferentes tempos e contextos históricos, se aproximem de realidades que lhes são totalmente adversas; ela transcende sua temporalidade justamente porque se desloca das amarras de seu tempo e discursividade. Os textos literários seriam ilegíveis caso mantivessem de forma estrita os estratos socio-históricos imanentes. No ato de reconfigurar, de buscar um microcosmos que traduz o humano – este sim imanente aos textos literários –, surge a capacidade perene da interação entre autor e leitor.

A forma de apresentar as nuances temáticas impõe a cada leitor uma provocação – sempre determinante na leitura – e permite que a análise e a interpretação dos textos atuem no imaginário, removendo, por vezes, a impermeabilidade de certos pontos de vista. Sempre que o leitor necessita realizar o esforço para montar ou desmontar um texto literário, surge um questionamento mais amplo, pois nas entrelinhas dos textos ficcionais, aflora a perspectiva de que existe uma sobreposição discursiva também impregnada no cotidiano, exigindo de cada sujeito um esforço contínuo de desvendamento (TREVISAN, 2010). Os experimentalismos literários ajudam a perceber que tudo o que se propõe como construção discursiva, seja no plano ficcional, seja no plano da realidade empírica, invariavelmente configura-se como uma forma de articulação possível que exigiu uma montagem, cuja intencionalidade sócio-histórica nem sempre é explicitada em um primeiro momento.

A leitura do romance de Ana Paula Maia torna-se um caminho para pensar a trajetória de sujeitos anônimos, submersos na violência das cidades brasileiras, muitas vezes silenciados, alheios e, ao mesmo tempo, atordoados pelas imagens do presente e do passado, que podem sobrepor-se no cotidiano das grandes metrópoles – com suas divisões e diferenças quase sempre brutais. Imersos nas imagens de sujeitos anônimos, o leitor termina prisioneiro de uma estrutura narrativa que explicita a dramaticidade dos movimentos paradoxais que orientam o tempo presente. Constrói-se, talvez, uma metáfora a respeito de um sujeito contemporâneo, que se deixa tragar em sua subjetividade, perde a voz coletiva nas imagens e reviravoltas do cotidiano, possui um olhar que sobrevoa a realidade, mas, atordoado, não consegue encontrar um lugar para pousar em sua própria intimidade.

As muitas faces dos personagens que compõem o mosaico do tempo presente configurado no romance revelam certa luminosidade que pode evidenciar as nuances do contemporâneo, porém, também apontam para trevas do nosso tempo: a desilusão civilizatória, a desilusão utópica, a desilusão identitária. As vozes que não têm lugar, as vozes que se calam e aquelas que se repetem sem encontrar interlocutores são uma forma de mergulho profundo no tempo presente. No romance em análise, a essência da subjetividade dos personagens adquire contornos singulares e provoca uma experiência de leitura, na qual explicitam-se as muitas formas de desilusões que espereitam os sujeitos contemporâneos cotidianamente.

Referências

ANGENOT, M. ¿Qué puede la literatura? Sociocrítica literaria y crítica del discurso social. *Estudios de Teoría Literaria*, Mar del Plata, a. 4, n. 7, p. 265-277, 2015.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CARROLL, N. *The Philosophy of Horror, of Paradoxes of the Heart*. Nova York: Routledge, 1990.

DORFMANN, A. *Imaginacion y violencia en America*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970.

MAIA, A. P. *Enterre seus mortos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

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

SOLER, E. L. Representações da violência em “A guerra dos bastardos”, de Ana Paula. *Estudos. Lit. Bras. Contemp.* Brasília, DF, n. 50, p. 138 -156, 2017.

TREVISAN, A. L. Discurso literário: sentidos e valores em diálogo. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 41-46, 2010.

VICELLI, K. K. Sangue e hambúrgueres - novo realismo e o romance policial na obra “De gados e homens”, de Ana Paula Maia. *Revistae-scrita*, Belford Roxo, v. 6, 2015.

ZANINI, C. “Horror”. In: REIS, C.; ROAS, D.; FURTADO, F.; GARCÍA, F.; FRANÇA, J. (eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/h/horror/>. Acesso em: 20 jul. 2021.