

Sabrina Ferraz Fraccari

Doutoranda e mestre em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Membro do Grupo de Pesquisa Literatura e História (UFSM).
Orcid:
<https://orcid.org/0000-0001-6656-9417>
E-mail:
sabrina.fraccari@acad.ufsm.br

Pedro Brum Santos

Professor Titular da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutor em Letras (Teoria Literária) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Coordenador do Grupo de Pesquisa Literatura e História (UFSM).
Orcid:
<https://orcid.org/0000-0001-8573-2427>
E-mail:
pedro.brum@ufsm.br

Submetido em: 21/05/2025

Aceito em: 22/10/2025

Publicado: 10/12/2025

e-Location: 19681

Doi: 10.28998/2317-

9945.202586.478-



ISSN: 2317-9945 (On-line)
ISSN: 0103-6858 (Impressa)

Brutos e abjetos: desdobramentos do realismo sujo em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, de Ana Paula Maia

Brutes and abjects: developments of dirty realism in Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos, by Ana Paula Maia

Sabrina Ferraz Fraccari

Universidade Federal de Santa Maria

Pedro Brum Santos

Universidade Federal de Santa Maria

Resumo

O artigo objetiva compreender como a estética do realismo sujo se desdobra na novela *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, de Ana Paula Maia. Para isso, a partir de Bosi (1997), Candido (1989), Schollhammer (2009; 2016) e Dias (2004), discutimos como, desde a década de 1960, a representação da violência na literatura brasileira reverbera novas formas de realismo, entre elas o realismo sujo, percebido a partir da brutalidade, da violência desmedida, do abjeto e do nojo. O realismo sujo é, em nossa leitura, a forma pela qual Maia constrói a narrativa objeto deste estudo, na qual o leitor é constantemente exposto a situações limítrofes repletas de sangue, vísceras e fluídos corporais, que chocam e causam sensações repulsivas.

Palavras-chave: Novela. Violência. Literatura Brasileira.

Abstract

This article aims to understand how the aesthetics of dirty realism unfolds in the novel Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos, by Ana Paula Maia. To this end, based on Bosi (1997), Candido (1989), Schollhammer (2009; 2016) and Dias (2004), we discuss how, since the 1960s, the representation of violence in Brazilian literature has echoed new forms of realism, including dirty realism, perceived through brutality, excessive violence, abjectness and disgust. In our reading, dirty realism is the way in which Maia constructs the narrative that is the subject of this study, in which the reader is constantly exposed to borderline situations full of blood, viscera and bodily fluids, which shock and cause repulsive sensations.

Keywords: *Novel. Violence. Brazilian Literature.*

ANA PAULA MAIA E A REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA

Ana Paula Maia, escritora brasileira nascida na cidade do Rio de Janeiro em 1977, possui uma obra narrativa relativamente extensa, que tematiza a violência desmedida e nauseante, expressa em uma linguagem sóbria por um narrador que descreve ações violentas sem qualquer pudor. As personagens, em sua grande maioria masculinas, vivem em espaços marginais e exercem atividades que costumam gerar repulsa e são praticamente invisíveis na ordem social. Entre os caracteres marcantes compostos por Maia, se destaca Edgar Wilson, protagonista recorrente dos livros da autora, que trabalha em abatedouros de porcos e de bois localizados nos subúrbios.

Maia estreou no cenário das letras brasileiras com o romance *O habitante das falhas subterrâneas*, lançado em 2003 pela editora 7letras e, segundo a própria escritora, inspirado em *O apanhador no campo de centeio*, de J. D. Salinger (1919-2010). O romance destoa das produções posteriores da escritora fluminense, pois o narrador, Ariel Esperanto, assim como Holden Caulfield, protagonista do livro de Salinger, é um jovem de 17 anos que enfrenta a árdua tarefa de encontrar o seu lugar no mundo entre as angústias e medos da adolescência. Em razão disso, ressoa na narrativa um certo tom filosófico, que perdura nas demais produções de Maia, pois suas personagens, embora brutalizadas em razão da realidade dura enfrentada, guardam algumas interrogações sobre o funcionamento do mundo que as cerca.

Foi apenas com *A guerra dos bastardos*, publicado em 2007 pela editora Língua Geral, que Maia deu início à literatura voltada a representar esteticamente a violência e discutir diferentes aspectos das masculinidades, marcas hoje constitutivas de sua trajetória literária. No romance em questão, as personagens buscam fervorosamente pelo valioso conteúdo de uma bolsa vermelha, e travam uma espécie de corrida maluca para encontrá-la. Tal corrida é banhada de sangue e repleta de mortes violentas, presenças constantes nas demais obras da escritora. É relevante mencionar que Edgar Wilson aparece pela primeira vez nessa narrativa: a personagem trabalha como capataz para um mafioso, e comete assassinatos sem nenhum apelo moral. Wilson,

diz Dona Cidinha – também personagem da narrativa que, inclusive, acaba sendo morta pelo capataz – fora abandonado pelos próprios pais (Maia, 2007), e seria um dos bastardos mencionados no título da obra.

Por representar esteticamente a violência, Maia tem sido apontada por parte da crítica como uma espécie de herdeira literária de Rubem Fonseca, uma vez que se inscreve na vertente de um realismo brutal, característica marcante da literatura brasileira produzida nas últimas décadas. A fim de refletirmos sobre tais relações na obra de Maia, tomamos como objeto de estudos a novela *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, publicada originalmente em 2009, e a primeira narrativa da chamada Saga dos brutos, trilogia que continua com *O trabalho sujo dos outros* (2009) – outra novela – e *Carvão animal*, romance datado de 2011. Nos três livros, as personagens principais têm profissões que as aproximam de convívios violentos e, talvez por conta disso, demonstram apatia em relação às dores de outros sujeitos.

Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos é protagonizada pelo já conhecido Edgar Wilson, responsável por abater os porcos vendidos no mercadinho de Zé do Arame, localizado no subúrbio do Rio de Janeiro, e tem como companheiro de trabalho Gerson, homem mais velho que sofre com um problema sério nos rins. Acostumado a matar porcos, Edgar Wilson não mais preserva fronteiras éticas ou morais entre os suínos e os humanos, pois é capaz de assassinar seus desafetos sem demonstrar qualquer remorso.

Em nossa leitura, existem aproximações possíveis entre a novela de Maia e o chamado realismo sujo, estética que se inscreve na tradição realista e, através da violência, reverbera, no leitor, sentimentos de desconforto por meio do choque resultante das descrições cruas. Além disso, revela a brutalidade de sujeitos relegados a espaços marginais pela ordem social. Nesse sentido, nosso principal objetivo neste estudo consiste em compreender de que maneira o realismo sujo se desdobra em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, de Ana Paula Maia, a partir de três elementos principais: a violência, o abjeto e o nojo.

A fim de compreender essas relações, organizamos nosso artigo em dois momentos: a seguir, buscamos compreender de que modo a violência tem sido tematizada na literatura brasileira contemporânea e como ela reverbera novas formas

de realismo, com base nas considerações de Bosi (1997), Candido (1989), Auerbach (2015), Schollhammer (2009; 2016) e Dias (2004). Em seguida, a partir dos estudos de Arcos Pavón (2012), Birkenmeyer (2001), Gutiérrez (2001) e Santos (2007), nos propomos a analisar as marcas do realismo sujo em nosso objeto de estudos.

SUPEREXPOSIÇÃO AO REAL: A VIOLÊNCIA NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Há algumas décadas, a crítica literária tem reconhecido a violência como fundamental para compreender a literatura brasileira produzida sobretudo após a segunda metade do século XX. Alfredo Bosi (1997), no ensaio "Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo", prefácio do livro *O conto brasileiro contemporâneo*, cuja primeira edição data de 1975, reconhece essa tendência. O teórico, referindo-se à produção contística de Dalton Trevisan, qualifica-a como "brutalista", adjetivo que estende também às obras de Rubem Fonseca, Sérgio Sant'Anna, Moacir Scliar, entre outros.

A narrativa brutalista, conforme compreendida por Bosi (1997, p. 18), remonta à década de 1960, e relaciona as cenas de violência e degradação expressas nos contos dos escritores mencionados a "uma nova explosão do capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio. A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara". Há, dessa forma, uma dualidade na sociedade brasileira, conforme exposto por Bosi (1997), a qual, ao mesmo tempo em que oferece as seduições do mundo capitalista, impõe barreiras econômicas intransponíveis para a maioria esmagadora da população. Tais contradições sociais dão origem a um cenário urbano em ebulição, no qual a violência se torna uma saída possível.

Nesse contexto, a literatura de Rubem Fonseca converte-se na perfeita "imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo" (Bosi, 1997, p. 18), e o escritor mineiro é, na opinião de Bosi (1997), o principal expoente da narrativa brutalista. Fonseca, a partir da observação crua da realidade carioca, enfatiza as hipocrisias dos "inocentes do Leblon", isto é, a burguesia da Zona Sul do Rio de Janeiro, enquanto personagens como Zequinha, Pereba e o narrador-

personagem do conto “Feliz Ano Novo”, por exemplo, só têm contato com as benesses desse mundo pela televisão – ou quando decidem assaltar uma mansão na Zona Sul. Já quanto à forma, as narrativas curtas de Fonseca refletem, de acordo com Bosi (1997), a compulsividade e a obscenidade dessa elite.

Rubem Fonseca é mencionado também por Antonio Candido no ensaio “A nova narrativa”, presente no livro *A educação pela noite e outros ensaios* (1989), como representante de uma tendência que o teórico chama de “ultrarrealismo”, ou “realismo feroz”. Para Candido (1989), nos textos literários associados a essa tendência, a violência, tanto dos temas quanto dos recursos técnicos empregados na composição narrativa, agride o leitor. Os contos de Fonseca, segundo o crítico carioca, avançam “as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida” (Candido, 1989, p. 210). Assim como Bosi (1997), Candido (1989) atribui a origem dessa tendência narrativa à marginalidade social e econômica de determinados grupos sociais, e à migração desenfreada de populações para as grandes cidades brasileiras. Nas palavras do crítico:

a urbanização acelerada e desumana, devida a um processo industrial com características parecidas, motivando a transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e submetidas à neurose do consumo, que é inviável devido à sua penúria econômica. Pairando sobre isto o capitalismo predatório das imensas multinacionais, que às vezes parecem mais fortes do que os governos dos seus países de origem, transformando-nos (salvo Cuba) em um novo tipo de colônias regidas por governos militares ou militarizados, mais capazes de garantir os interesses internacionais e os das classes dominantes locais (Candido, 1989, p. 200).

Tal contexto transforma a cidade, que deixa de ser vista apenas como um espaço no qual imperam a razão e a civilidade, e passa a ser percebida também como um ambiente marcado por grandes contradições sociais que, em última instância, refletem em inúmeros atos violentos. Rubem Fonseca, para representar essa violência, “criou um estilo próprio — enxuto, direto, comunicativo —, voltado para o submundo carioca, apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas, também, de uma linguagem coloquial que resultava inovadora pelo seu particular ‘realismo cruel’” (Schollhammer, 2009, p. 27). Esse estilo direto incorpora elementos comumente

associados ao texto jornalístico, entre eles a concisão, frases curtas e objetivas, além do tom cético do narrador (sobretudo quando heterodiegético), que se contenta em descrever ações sem apresentar reflexão ou julgamento a respeito delas (referenciando a pretendida imparcialidade jornalística).

Diante de tais questões, o brutalismo, de Bosi (1997), e o realismo feroz, conforme denominação cunhada por Candido (1989), observados por ambos os teóricos na obra de Rubem Fonseca, enfatizam uma tendência literária que busca tematizar a crescente violência social presente nas grandes cidades. Schollhammer (2009, p. 23) considera essa produção literária, iniciada especialmente nos anos 1960 e desdobrada ao longo das décadas seguintes, como um reforço do “compromisso com a realidade social e política” assumido por grande parte dos escritores brasileiros.

Na opinião do teórico, “confirmava-se a opção histórica da literatura pelo realismo” (Schollhammer, 2009, p. 24). Tal tendência voltada ao realismo, no entanto, não corresponde àquela visão teórica puramente historicista “que procura na literatura algo um pouco mais do que o documental e exemplar de uma época” (Fernandes; Alves; Gil, 2015, p. 05). Pelo contrário, a presença marcante do realismo na literatura brasileira produzida a partir da segunda metade do século passado, expressa na temática da violência, bifurca-se em diferentes tendências, ou diferentes modos de expressão, que destacam distintas formas de mediar esteticamente o trato com a realidade.

Embora reconheçamos as imprecisões e dificuldades para apreender a noção de realismo associado à literatura, cabe discutirmos brevemente sobre o conceito e, para isso, recorreremos, em primeira instância, à seminal obra *Mimesis*, de Erich Auerbach (1892-1957). Nesse livro, uma das teses principais do filólogo alemão é de que o discurso literário, no Ocidente, caminha lado a lado com uma certa noção de realismo – em especial, o realismo moderno. Tal noção foi sendo aprimorada ao longo do tempo, e tomou forma definitivamente no romance francês do século XIX, com Stendhal, Balzac e Flaubert, por exemplo. O autor de *Madame Bovary*, no entanto, representa um momento posterior, por assim dizer, do realismo moderno conforme compreendido por Auerbach (2015), ao passo que os dois primeiros se apresentam como os fundadores desse realismo.

No capítulo 18 de *Mimesis*, intitulado “Na Mansão de la Mole”, Auerbach (2015) assenta as bases daquilo que compreende como o realismo moderno. O capítulo inicia-se com um trecho da obra *O vermelho e o negro*, de Stendhal (1783-1842), no qual o protagonista do romance, o jovem Julien Sorel, conversa com o Abade Picard sobre o enfado que sente ao jantar junto ao Marquês de La mole e sua família. Esse enfado percebido pelo jovem na casa aristocrática, diz-nos o filólogo alemão, “trata-se [...] muito mais de um fenômeno político e sócio-histórico da época da Restauração” (Auerbach, 2015, p. 406). Naquele momento histórico, a aristocracia francesa tinha de lidar com um cenário no qual se via enfraquecida ante a ascensão da classe burguesa, e tal enfado constitui-se como a imobilidade dessa classe social, uma vez que ainda pairava no ar o fantasma da Revolução Francesa, ocorrida em 1789. No entanto, só é possível compreender os significados desse enfado presente na cena ao voltarmos os olhos para fora do texto.

Assim, no romance de Stendhal,

os caracteres, as atitudes e as relações das personagens atuantes estão [...] estreitamente ligados às circunstâncias da história da época. As suas condições políticas e sociais da história contemporânea estão enredadas na ação de uma forma tão exata e real, como jamais ocorrera anteriormente em nenhum romance, aliás em nenhuma obra literária em geral. O fato de encaixar de forma tão fundamental e consequente a existência tragicamente concebida de um ser humano de baixa extração social, como a de Julien Sorel, na mais concreta história da época, e de desenvolvê-la a partir dela, constitui um fenômeno totalmente novo e extremamente importante (Auerbach, 2015, p. 408).

O vermelho e o negro relaciona – como nunca antes fora feito – os elementos internos da obra com aqueles que lhe são externos, isto é, o romance apresenta uma ligação precisa com uma realidade histórica explicitamente demarcada. Além disso, as questões históricas presentes na narrativa nos são apresentadas a partir da perspectiva e da vida de um sujeito simples, como o é Julien Sorel. Os grandes acontecimentos daquele momento histórico, percebe Auerbach (2015), são contados a partir do ponto de vista de uma pessoa cuja inserção social é baixa, sendo esse fenômeno a grande alteração feita pelo romance francês de meados do século XIX. Há, dessa forma, uma fusão entre o trágico (antes reservado aos gêneros considerados

nobres) e os temas da vida cotidiana, isto é, há, em Stendhal, a união entre os estilos alto e baixo, que se apresenta como uma das bases do realismo moderno.

Tal realismo foi sensivelmente percebido pelo escritor francês em seu momento histórico, como afirma Auerbach (2015), uma era de substanciais transformações e, portanto, liga-se profundamente ao tempo histórico. É na percepção das alterações históricas a partir, sobretudo, da Revolução Francesa, que

estão implícitas [...] as circunstâncias que fizeram despertar, neste instante e num homem desta época [Stendhal], o realismo moderno, trágico e historicamente fundamentado: era o primeiro dos grandes movimentos dos tempos modernos, do qual participavam conscientemente as grandes massas humanas, a Revolução Francesa, com todas as suas agitações que se espalharam pela Europa inteira e que foram suas consequências. Diferencia-se do movimento da Reforma [...] pelo tempo muitíssimo mais rápido da sua difusão, do seu efeito sobre as massas e das mudanças práticas da vida num espaço relativamente amplo [...]. Todos foram atingidos muito mais rápida, mais consciente e mais uniformemente pelos mesmos pensamentos e acontecimentos (Auerbach, 2015, p. 409, grifo do autor).

A partir do argumento de Auerbach (2015), compreendemos que as massas, após a Revolução Francesa, passam a se engajar no processo histórico. Esse engajamento decorre da aquisição de uma espécie de consciência histórica, resultante da percepção do encadeamento de acontecimentos que caracteriza a passagem do tempo, um tempo concentrado e acelerado, gerador de uma série de transformações na vida cotidiana de pessoas comuns. Desse modo, o realismo moderno pode ser entendido também como consciência histórica, consonante ao leitor e às personagens, uma consciência principalmente do cotidiano, e não apenas das grandes transformações do tempo histórico. É essa concepção de realismo, ligada ao tempo e ao mundo externo da obra, mas tornado interno a partir do trabalho com a linguagem, que nos interessa.

Na literatura brasileira, desde José de Alencar e a consolidação do romance enquanto a forma literária que gozava de maior prestígio em nossas letras, percebemos uma constante predileção pelo realismo. Nesse sentido, o realismo é tomado “como um projeto representativo fortemente motivado pela consciência política e ética das injustiças excludentes de uma sociedade autoritária”

(Schollhammer, 2016, p. 14). A opção pelo realismo, associada à consciência da realidade desigual presente na sociedade brasileira, é característica também do romance de 30, em autores como Graciliano Ramos e Erico Verissimo, por exemplo, e se estende ao longo do século XX, conforme Schollhammer (2016).

Já nos primeiros anos do século XXI, o pesquisador percebe a continuidade do realismo em nossa literatura, mas compreende que há algumas modificações em relação a esse realismo de séculos passados:

o conceito de realismo se ampliou nas últimas décadas ao considerar com mais atenção a dimensão estética, isto é, os efeitos e afetos deixados pela representação. Assim, foi possível considerar efeitos de realismo que acompanhavam a representação literária e visual sem necessariamente estar em contraste com elas; uma inspiração inicial forte nesta abertura do conceito de realismo para aspectos de vivência da representação que se confundem com a experiência real (Schollhammer, 2016, p. 15).

Na leitura de Schollhammer (2016), o realismo, na literatura brasileira contemporânea, estabelece uma nova relação entre o mundo externo e o texto literário, de modo que, em alguns casos, o leitor passa a se confundir com o vivido fora do texto. Dias (2004) analisa a produção literária brasileira, ainda nos primeiros anos do século XXI, e comenta sobre a quase impossibilidade de distinção entre o real e a ficção. Na opinião da pesquisadora, a partir da década de 1970, vivenciamos a ascensão de uma cultura audiovisual e a afirmação do paradigma informático, através dos quais prevalecem as imagens e os simulacros. Tal “regime audiovisual prevalente [...] não propicia a busca do distanciamento crítico propriamente reconhecida como realista” (Dias, 2004, p. 17). Esse realismo difere, portanto, daquele do século XIX, pois há, no atual contexto, a dominância das imagens – novamente, enfatizamos a ligação do realismo com o tempo histórico corrente –, e o leitor precisa lidar com a sobreposição visual que o ataca constantemente, de tal modo que já não é mais capaz de discernir o texto literário do mundo a ele externo.

Candido (1989) já assinalava esse envolvimento do leitor com as narrativas desde os anos 1960. Na opinião do crítico, o realismo presente nas obras de Rubem Fonseca, por exemplo, consiste em

apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso [o escritor] usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvençionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre (Candido, 1989, p. 212).

Na eliminação da distância entre autor, narrador e personagem por meio do emprego de uma linguagem direta e não convencional, Fonseca seduz e arrebatava o leitor, o qual precisa lidar com a crueza da narrativa que o agride violentamente. Na literatura brasileira produzida sobretudo no século XXI, o apagamento das distâncias entre o texto literário e o leitor, conforme percebido por Dias (2004), resulta na confusão entre realidade e ficção, e imbrica o leitor também por meio das imagens que constrói. No entrecruzamento entre o realismo e a violência presentes na produção mais recente de nossa literatura, o leitor é enredado pelo texto, pelas imagens construídas e pelos afetos e sensações mobilizadas, como pontuam Schollhammer (2016) e Dias (2004).

Em nossa leitura, entre os desdobramentos dessa tendência na literatura brasileira produzida nas últimas décadas está uma estética própria ao continente americano: o realismo sujo. Estética que remonta à prosa norte-americana dos anos 1970, o realismo sujo reverbera a violência e a marginalização do indivíduo, e investe na sobreposição de imagens chocantes para saturar o leitor, provocando sensações de nojo e desprezo. Nesse sentido, interessa-nos compreender, na próxima seção, as aproximações entre uma tendência de realismo, que entendemos como sujo, e a obra da escritora brasileira Ana Paula Maia, em especial a novela *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*.

ENTRE RINHAS DE CACHORROS E PORCOS ABATIDOS E O REALISMO SUJO: APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS

O realismo sujo, conforme Arcos Pavón (2012), está ligado às metrópoles e à marginalização de determinados grupos sociais, perspectiva que, em nossa leitura, o aproxima das narrativas qualificadas como brutalistas por Bosi (1997). Em relação aos aspectos temáticos, tal tendência reverbera questões “como la crueldad de los barrios marginales de las grandes ciudades, la lucha contra el hambre como mayor

preocupación, las necesidades y los deseos inmediatos e íntimos de los personajes que forman parte de la clase baja generalmente, etc.”¹ (Arcos Pavón, 2012, p. 21). Como exemplo de romance representante do realismo sujo na literatura brasileira, Arcos Pavón (2012) menciona *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, publicado originalmente em 1997.

Tânia Pellegrini (2005), discutindo acerca das representações da violência urbana na literatura brasileira recente, destaca também os livros *Capão Pecado* (2000), de Férrez, e *Estação Carandiru* (1999), de Drauzio Varella, uma espécie de livro de memórias do autor, que trabalhou, durante mais de dez anos, como médico voluntário na maior casa de detenção de São Paulo. Os romances de Lins e de Férrez, por sua vez, retratam a vida na periferia das grandes cidades, e evidenciam o espaço urbano partido, conforme percebem Bosi (1997) e Candido (1989). Pellegrini (2005, p. 133) classifica as obras citadas como precursoras na representação de espaços “não valorizados socialmente, como a periferia dos grandes centros urbanos, ou os enclaves murados em seu interior, como as prisões”.

A novela de Ana Paula Maia, *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, tem como espaço o subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, um local distante e incerto que parece aprisionar as personagens, bem como limitar suas ambições. Em uma sexta-feira igual a todas as outras, Edgar Wilson espera ansioso por um carregamento de porcos a serem abatidos, atrasado pela segunda vez naquela semana. A demora atrapalharia os planos do homem de, realizado o trabalho, ir até o bar de Cristóvão apostar em Chacal, um cão de rinha famoso na região, e depois encontrar com Rosemary, sua noiva:

[...] todas as sextas são iguais e de modo algum Edgar Wilson se importa com a rotina em que vive. Aqui no subúrbio, quente e abafado, esquecido e ignorado, nos fundos de um mercadinho cheirando a barata, não existe desconforto maior do que o carregamento de porcos atrasar e expectativa maior do que vê-los, todos, pendurados por ganchos no frigorífico (Maia, 2011, p. 15).

¹ “como a crueldade dos bairros marginais das grandes cidades, a luta contra a fome como a maior preocupação, as necessidades e os desejos imediatos e íntimos dos personagens que fazem parte, geralmente, das classes baixas, etc” (Arcos Pavón, 2012, p. 21, tradução nossa).

O espaço da narrativa é o subúrbio, “esquecido e ignorado”, caracterização que ecoa imagens da cidade desigual presente nos contos de Fonseca e nos romances de Lins e Férrez, e revela o descaso com o qual aquela região é tratada pela ordem social. Em outro momento, inclusive, o narrador menciona que ali “é longe. Ninguém sabe direito onde fica” (Maia, 2011, p. 72), imprecisão geográfica que sugere um lugar isolado, tanto pela distância terrestre, quanto pelo proposital distanciamento imposto pela sociedade. O narrador ainda enfatiza que o clima no subúrbio é “quente e abafado”, e o mercadinho no qual Edgar trabalha cheira a barata, elementos que evocam o sensorial e sugerem um cenário de trabalho sujo e incômodo.

O excerto destacado também apresenta Edgar Wilson preocupado em cumprir com as obrigações no trabalho. O desconforto sugerido pelo narrador na caracterização do espaço não afeta a personagem, angustiado apenas pelo atraso na entrega dos animais que deveria abater. Para Lima (2020, p. 114), o trecho revela um “indivíduo totalmente alheio às dificuldades que o cercam, ou incorporado a ela em relação de alienação”. Edgar não se importa com a rotina cansativa que enfrenta, tampouco protesta contra ela. A subjetividade da personagem parece ser mobilizada apenas pelas tarefas realizadas durante o trabalho: as angústias e expectativas de Wilson estão relacionadas à atividade profissional exercida. O abatedor de porcos é um dos homens brutos presentes na narrativa de Maia, mais próximos dos animais que dos demais seres humanos.

A interação entre humanos e animais nas narrativas da escritora apaga as fronteiras inicialmente existentes entre ambos. Logo no primeiro capítulo da novela, intitulado “Não se deve meter em porcos que não te pertencem”, Edgar Wilson mata a machadada Pedro, jovem que o ajudava no abate dos porcos: “Enquanto olha para Pedro, pensa em Rosemery. Suspende o machado e arrebenta sua cabeça, que gira velozmente para a direita. Pedro cai se debatendo” (Maia, 2011, p. 20). Rosemery, namorada de Edgar Wilson, o traía com Pedro.

Para Edgar, Pedro e um porco recém abatido não guardam diferenças entre si, pois tanto o método empregado na matança (o uso do machado), quanto o que Edgar faz com o corpo morto do rapaz, são os mesmos. Após golpear Pedro pela segunda vez, confirmando a morte, o protagonista se põe a abrir um porco a fim de retirar os

órgãos e as tripas, atividade praticada diariamente pela personagem. Em seguida, “curioso que só ele, Edgar Wilson rasga Pedro ao meio, remove seus órgãos e fica admirado pelo seu peso.

Pedro vale tanto quanto a maioria dos porcos, e suas tripas, bucho, bofe, compensaria a perda do outro porco” (Maia, 2011, p. 21). Em contato diário com a morte, Wilson não mais estabelece diferentes éticas ou morais entre pessoas e animais, e percebe no corpo de Pedro uma forma de suprir a demanda de porcos do açougue/mercadinho onde trabalha. O cadáver do rapaz, desse modo, é transformado em produto e pode se tornar lucrativo, mas não para Edgar Wilson, e sim para o patrão, Zé do Arame.

O assassinato de Pedro é um dos primeiros atos violentos cometidos pelo abatedor, os quais destacam a centralidade da violência nas ações das personagens. Segundo Arcos Pavón (2012, p. 21), “el Realismo sucio está generalmente asociado a una estética de violencia, donde los personajes mueren repentinamente y de forma violenta”². Na novela de Maia, as mortes violentas são cometidas, mas jamais punidas por parte dos agentes responsáveis, tampouco são alvo de alguma reflexão pelo narrador.

Edgar Wilson assassinou Pedro por ter descoberto que o rapaz se relacionava com Rosemary, companheira do protagonista. O abatedor soube da deslealdade quando encontrou o rapaz violentando sexualmente um porco, e o chamando pelo nome de Rosemary:

Contra o muro, Pedro encostado alivia-se no animal que ele chama de Rosemary entre gemidos prolongados. Enquanto ele come o porco por trás, a cada golpe, escorre um líquido amarelado do peito rasgado.
— Rosemary — murmura Edgar Wilson.
Pedro suaviza as bombadas no porco e termina por vestir as calças.
— Rosemary? — Edgar Wilson insiste (Maia, 2011, p. 19).

O ato praticado por Pedro é descrito pelo narrador de forma direta e coloquial, a partir do emprego de expressões como “alivia-se”, “come” e “bombadas”. Em nossa leitura, o uso da palavra “alivia-se”, para se referir ao ato de violentar sexualmente

² “el Realismo sucio está generalmente asociado a una estética de violencia, donde los personajes mueren repentinamente y de forma violenta” (Arcos Pavón, 2012, p. 21, tradução nossa).

um animal morto, revela a percepção tanto do narrador quanto das personagens de ser o sexo apenas uma necessidade fisiológica do indivíduo, o que justificaria o ato cometido pelo rapaz contra o animal já sem vida. A prática sexual, dessa forma, está próxima de outras necessidades humanas, tais como urinar e defecar.

Essa perspectiva não romanceada e objetiva acerca do sexo é manifestada também nos romances do escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez, um dos principais expoentes do realismo sujo na América Latina. Em *Trilogia suja de Havana*, o narrador-protagonista afirma que “o sexo não é pra gente escrupulosa. O sexo é um intercâmbio de líquidos, de fluidos, de saliva, hálito e cheiros fortes, urina, sêmen, merda, suor, micróbios, bactérias” (Gutiérrez, 2001, p. 09). Compreendido enquanto estética, o realismo sujo vincula-se ao “abyecto y lo pornográfico, la violencia, una estética de la basura, y hasta una tendencia a lo políticamente incorrecto, al machismo y al sexismo”³ (Birkenmaier, 2004, p. 39).

As duas últimas características ressaltadas por Birkenmaier (2004), isto é, o machismo e o sexismo, podem ser percebidas em nosso objeto de estudos no episódio do assassinato de Rosemery por Edgar, mencionado sem maiores descrições por parte do narrador. Após matar Pedro, o abatedor de porcos decide pedir a então namorada em casamento: oferece a ela pêssegos, promete uma geladeira nova e pergunta se ela gostaria de casar com ele. A moça, “saboreando os pêssegos que ele levou, [...] diz sim com lágrima nos olhos, quando Edgar lhe promete uma nova geladeira, com ímãs de frutinhas, a cadela” (Maia, 2011, p. 28). A relação entre Wilson e Rosemery baseia-se antes na possibilidade de ela conseguir um bem de consumo difícil de alcançar sem o casamento. Compreendemos, desse modo, que não há afetividade entre os dois, tanto que o abatedor se refere à moça como “cadela”.

Gerson, em conversa com Edgar, pergunta sobre o casamento: “— É verdade que você e a Rosemery vão se casar? — Eu pedi a mão dela e ela aceitou. Gerson dá um forte abraço no amigo desejando felicidades. — Um homem precisa de sua própria família — diz emocionado” (Maia, 2011, p. 32). A resposta de Wilson não sugere qualquer emoção: ele parece prosseguir com a ideia de matrimônio mesmo depois de

³ “abjeto e ao pornográfico, à violência, uma estética do lixo e até uma tendência ao politicamente incorreto, ao machismo, ao sexismo” (Birkenmaier, 2004, p. 39, tradução nossa).

saber sobre a traição muito mais pela necessidade de formar uma família, do que por guardar algum sentimento amoroso em relação à futura esposa.

Porém Rosemery, informada sobre o desaparecimento de Pedro, decide terminar o relacionamento com Wilson, diz amar o jovem – já falecido –, revela seu desejo de ficar com ele e confessa ter aceitado o pedido de casamento apenas pela promessa de uma geladeira nova. Rejeitado, Edgar mata a noiva, esquarteja seu corpo, e dá os pedaços aos porcos, que a devoram: “Rosemery, assim como Pedro, não foi muito longe. Esquartejada, foi devorada por uns porcos famintos durante toda uma madrugada. Sem restos ou rastros” (Maia, 2011, p. 39). Mais uma vez, o assassinato não tem maiores complicações para Wilson, sejam jurídicas ou afetivas.

A descrição crua de atos sexuais degradantes, bem como os assassinatos cometidos sem quaisquer remorsos interiores ou punição externa, como ocorre na novela de Ana Paula Maia, causam, no leitor, sensações de desconforto e nojo, próprias ao realismo sujo:

são descrições que causam abjeção, desconforto, incômodo, nojo. Não há sublimação, purgação ou purificação. É um trauma que não se supera, uma verdade com a qual se é obrigado a lidar. No realismo sujo, o encontro com o lado escuro (abjeto) do indivíduo é levado aos limites [...]. Não esconder, chegar ao limite, entrar em contato não somente com a sujeira das cidades, mas com as excrescências dos indivíduos. Penetrar com força o sujo, o nojento, o abjeto. Defrontar-se com o choque que essas ‘imagens’ provocam (Santos, 2007, p. 10).

O realismo sujo, dessa forma, expõe o lado abjeto do ser humano sem lançar mão de subterfúgios ou eufemismos. O abjeto, em seu sentido imediato, refere-se ao que é desprezível, ignóbil, repugnante. Para nosso estudo, no entanto, torna-se relevante compreender a abjeção enquanto conceito conforme cunhado por Julia Kristeva, na obra *Powers of Horror: an essay on abjection*, datada de 1980. Kristeva desenvolve o conceito de abjeção a partir das teorias psicanalíticas de Freud e Bataille, e o compreende enquanto “um fenômeno psíquico que tem um papel central no processo de subjetivação. [...] a partir da abjeção é expulso aquilo que é considerado ‘outro’ para ‘si mesmo’, definindo assim as fronteiras da própria subjetividade e do próprio ‘eu’” (Oliveira, 2020, p. 191). O lado abjeto, no entanto, nunca desaparece por

completo, e o indivíduo precisa manter-se sempre vigilante a fim de não perder o controle sobre si mesmo.

A fim de exemplificar graficamente o processo de abjeção, Kristeva (1982, p. 04) menciona a repugnância que sentimos frente a excrementos, vômito e cadáveres, por exemplo:

Esses humores, essa imundície, essa merda são aquilo que a vida suporta com muito custo e ao custo da morte. Ali eu estou nos limites de minha condição de viva. Desses limites se livra o meu corpo como [corpo] vivo. Esses dejetos caem para que eu viva, até que, de perda em perda, nada mais me reste, e que meu corpo caia por inteiro para além do limite, *cadere*, cadáver.

A partir da reflexão de Kristeva (1982), entendemos a abjeção como uma amálgama de sentimentos de estranheza, repulsa e nojo, que descambam na rejeição frente a tais elementos, os quais proporcionam ao indivíduo a sensação de não compreender mais as fronteiras que o distinguem do “outro”. Em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, percebemos a menção ao abjeto já na “Apresentação”, assinada pela autora, na qual as personagens da obra são descritas como sendo as responsáveis por realizar atividades repulsivas à maioria das pessoas: “toda imundície de trabalho que nenhum de nós quer fazer, eles fazem, e sobrevivem disso” (Maia, 2011, p. 10). Na definição de Maia, é delimitada uma linha que separa o “nós” – e aqui estão incluídos também os leitores – e as personagens das narrativas.

A “Apresentação” funciona como uma espécie de aviso ao leitor: as situações vivenciadas pelas personagens das novelas a seguir estão distantes da realidade por ele vivida. O recado, no entanto, perde-se em meio aos choques experienciados durante a leitura. Tais choques são provocados pela sobreposição de imagens sangrentas e abjetas, resultado, muitas vezes, da violência brutal e desmedida que desumaniza as personagens, e atingem o leitor tal qual as machadadas empregadas por Edgar Wilson para abater os porcos – e também Pedro. A manifestação da abjeção, desse modo, toma a forma do nojo e da repulsa diante das situações vividas pelas personagens.

O nojo, importa ressaltar, consiste ainda em uma maneira de marcar a distinção do “eu” frente ao “outro”, e resulta do abjeto, sendo outra característica do realismo

sujo que se projeta a partir do texto e provoca sensações até mesmo físicas nos leitores. Isso porque o nojo é também uma experiência sensorial provocada pela linguagem e demarca uma diferença social “na medida em que trabalha para manter a hierarquia, avaliando e proclamando a inferioridade do seu objeto” (Santos, 2007, p. 58).

Nesse sentido, sentir nojo ante as descrições presentes na novela de Maia é uma forma de demarcar a distância e lembrar a linha que separa o leitor do cotidiano e das ações das personagens; é como marcar o “eu” sem perder-se no abjeto, retomando a percepção de Kristeva (1982). Assim, cabe lembrar, o realismo reverberado na literatura brasileira contemporânea, conforme pontuado por Schollhammer (2016) e Dias (2004), elimina as distâncias entre a narrativa e o leitor ao enredá-lo em uma torrente de imagens, enquanto em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, a mobilização da sensação de nojo e repulsa permite ao leitor diferenciar-se daquelas personagens abjetas.

Proliferam, na narrativa, menções a sangue – tanto de porcos, quanto de humanos –, urina, suor, sêmen e catarro, excrementos responsáveis por provocar o nojo. Gerson, o colega de trabalho de Edgar Wilson, tem uma doença que afeta o sistema urinário e, repetidamente, o narrador comenta sobre a cor e a consistência da urina do homem: “Gerson pede que ele espere um instante e tenta aliviar a bexiga. Abre a braguilha e mijá fraco no chão; um muco bem encorpado fica pendurado e ele o arranca com a ponta do dedo, ainda mais preocupado” (Maia, 2011, p. 36). A descrição feita pelo narrador sobrepõe imagens repulsivas e, imitando um movimento de câmeras próprio ao cinema, conduz o leitor até aproximá-lo do muco pendurado no pênis de Gerson. A proximidade do fluido espesso produzido pelo corpo da personagem, evocada pela descrição, repele o leitor, posto diante de uma imagem abjeta.

Outro episódio chocante no qual a violência atinge níveis nauseantes é o assassinato de Marinéia, irmã para a qual Gerson doou um rim, mas que, em razão da doença, resolve tomar de volta. Para isso, ele e Edgar Wilson vão até a casa da mulher e, com um canivete, cortam as costas dela até remover o órgão:

Edgar dá um trago na cerveja e debruça-se sobre a banheira. Marinéia desperta, mas nada que um soco bem dado não resolvesse. Ele risca a área ao redor da cicatriz. Em seguida, enfia o batom no bolso. Pega o canivete e começa a cortar com força sua carne gordurosa e marcada de estrias.

— Acho que aquele é o rim, não é?

— Você é o especialista aqui, Edgar.

— Apesar de se parecer bastante com uma porca, a tua irmã...

— Eu acho que é o fígado — interrompe Gerson.

— Você acha mesmo? Então se esse é o fígado o rim deve estar... É esse aqui — diz Edgar Wilson, aparentando alguma emoção. — É o vermelho-escuro. É isso mesmo! (Maia, 2011, p. 26).

O corpo de Marinéia, assim como o de Pedro, é comparado ao corpo de um porco, animal que Edgar é acostumado a abater diariamente em seu trabalho. Não há nenhum tipo de remorso ou arrependimento por parte da personagem: ele age por acreditar que, caso Gerson tenha o rim saudável de volta em seu corpo, poderá melhorar. Gerson, da mesma forma, não demonstra qualquer emoção diante do assassinato da irmã. A brutalidade da cena, a menção aos órgãos internos de Marinéia, a falta de envolvimento emocional das personagens – ainda que um deles seja irmão da vítima – e a narração sóbria, que opta por simplesmente transcrever o diálogo entre Edgar e Gerson, reverberam o realismo sujo conforme o compreendemos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste estudo consistiu em analisar de que maneira a estética do chamado realismo sujo se desdobra na novela *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, da escritora brasileira Ana Paula Maia, a partir de três elementos principais: a violência, o abjeto e o nojo. Em nossa leitura, a obra de Maia inscreve-se em uma tendência que se manifesta na literatura brasileira desde a década de 1960, e encontra em Rubem Fonseca uma espécie de precursor: a chamada literatura brutalista, que expressa a violência constante das grandes cidades brasileiras como tema e também como forma.

O brutalismo, em nossa leitura, se desdobra em diferentes estéticas que se propõem a representar a violência esteticamente, entre elas o realismo sujo, o qual

reverbera, além da violência, o abjeto e o nojo dele decorrente, causando inclusive sensações físicas nos leitores. Tais elementos estão presentes na novela analisada, pois as personagens são capazes de atos violentos sem demonstrar remorso ou arrependimento. Além disso, a narrativa destaca diversos fluídos corporais, tais como sangue, catarro e urina, que se inscrevem no abjeto e são responsáveis por provocar o nojo nos leitores. Ao experimentar esse sentimento, estes podem marcar distância das personagens e das ações repulsivas por elas cometidas, mas não sem antes serem atingidos em cheio pelas machadadas de Edgar Wilson, assim como os porcos abatidos diariamente por ele.

REFERÊNCIAS

- ARCOS PAVÓN, M. E. El Realismo sucio en Pedro Juan Gutiérrez: Animal tropical. In: SIMPOSIO INTERNACIONAL DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA DEL INSTITUTO CERVANTES DE BRASÍLIA, 2., 2012, Brasília. **Anais eletrônicos** [...] Brasília: Centro Virtual Cervantes, 2012. p. 21-25. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/brasil_2012/04_arcos.pdf. Acesso em: 14 fev. 2024.
- AUERBACH, E. Na Mansão de la Mole. In: AUERBACH, E. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BIRKENMAIER, A. Más allá del realismo sucio: El Rey de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez. **Cuban Studies**, Pittsburgh, v. 32, n. 1, p. 37-55, 2001. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24486199>. Acesso em: 12 jul. 2023.
- BOSI, A. Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, A. **O conto brasileiro contemporâneo**. 14. Ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CANDIDO, A. A nova narrativa. In: CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- DIAS, Â. M. Representações contemporâneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente. In: DIAS, Â. M.; GLENADEL, P. (Orgs.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.
- FERNANDES, M. R. C.; ALVES, L. A.; GIL, F. C. Apresentação. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 05-13, 2015. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/issue/download/501/57. Acesso em: 12 jul. 2023.

GUTIÉRREZ, P. J. **Trilogia suja de Havana**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

KRISTEVA, J. **Powers of Horror**: an essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1982.

LIMA, D. H. **Faces brutalizadas na literatura brasileira**: configurações do anti-herói na escrita de Ana Paula. 2020. 161f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/35141>. Acesso em: 18 fev. 2024.

MAIA, A. P. **A guerra dos bastardos**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

MAIA, A. P. **Entre rinhas de cachorros porcos abatidos**: duas novelas. Rio de Janeiro: Record, 2011.

OLIVEIRA, M. R. O conceito de abjeção em Julia Kristeva. **Seara Filosófica**, Pelotas, v. 1, n. 21, p. 185-201, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/searafilosofica/article/view/19975>. Acesso em: 12 jul. 2023.

PELLEGRINI, T. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. **Crítica Marxista**, Campinas, n. 21, p. 132-154, 2005. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo124critica21-A-pelegrini.pdf. Acesso em: 18 fev. 2024.

SANTOS, D. R. dos. **Do realismo sujo ao realismo vazio**: um estudo comparativo entre a ficção de Rubem Fonseca e Pedro Juan Gutiérrez. 2007. 191f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/5956>. Acesso em: 12 jul. 2023.

SCHOLLHAMMER, K. E. Do realismo ao pós-realismo. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 20, n. 39, p. 14-21, 2016. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.2358-3428.2016v20n39p14>. Acesso em: 14 fev. 2024.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.