

Mulheres que flertam com a morte no romance contemporâneo brasileiro

Maria Angélica Amâncio
Université Sorbonne-Nouvelle

Introdução

Em seu trabalho sobre a representatividade das mulheres na literatura, Marina Romanelli relata um caso ocorrido com a escritora Lionel Shriver, em 2010. A autora se queixara da capa escolhida pela editora para seu romance *Game Control* (sem edição brasileira), na qual se via, em tons pastéis, uma jovem cativante, com um chapéu desleixado, contemplando o horizonte. Para a escritora, a imagem seria incoerente com um texto que descreve o plano de se assassinar dois bilhões de pessoas, em uma só noite. Ela, então, teria sugerido uma capa com carcaças de elefantes, o que horrorizara a editora, para a qual animais mortos iriam repelir leitoras mulheres. Após acordo entre as duas, o romance foi publicado com elefantes vivos, na capa (Romanelli, 2014: 11-12). O caso, contudo, revela uma série de estereótipos ainda presentes no meio editorial. Afinal, livros escritos por mulheres seriam lidos exclusivamente por leitoras femininas? Essas leitoras só se interessariam por histórias românticas, leves, com capas delicadas? E quanto às autoras? Elas se dedicariam, sobretudo, a textos mais sentimentais, deixando, para os homens, temáticas consideradas mais pesadas, como o crime, a violência e a morte?

Exemplos como os das escritoras Ana Paula Maia e Patrícia Melo demonstram a necessidade de se reverem certos rótulos em relação à produção literária feminina. Tais autoras não hesitam em vasculhar submundos: assassinatos, eviscerações, matadouros, necrotérios, crematórios. Tanto pela temática, quanto pela linguagem, essas escritoras se diferem em muito da capa descrita no parágrafo anterior, dos tons pastéis, do lugar-comum da delicadeza. Márcia Tiburi (2014) chega a afirmar que Ana Paula Maia “escreve com facas”, sem piedade, sem truques. O mesmo vale para Patrícia Melo, que invade com destreza um terreno geralmente dominado por homens, o romance policial.

Neste trabalho, estuda-se, assim, o romance contemporâneo brasileiro escrito por mulheres, a partir de obras dessas duas escritoras. Espera-se, por meio dos textos em análise, revelar a afirmação da escrita feminina na literatura atual. Tal afirmação é viabilizada, muitas vezes, pelo

questionamento que realizam as autoras, seja pelas tramas que elaboram, seja pela própria audácia ao escreverem, utilizando-se de personagens, estilos e gêneros considerados tradicionalmente masculinos.

O que dizem os números

A representação da mulher no cenário literário brasileiro ainda é aquém do desejável, como atestam os números, em diferentes esferas. A Academia Brasileira de Letras é um exemplo disso: desde sua fundação, em 1897, de seus 40 membros (dentre patronos e sucessores), apenas 07 são mulheres. Embora tenha sido revolucionária ao eleger pela primeira vez uma mulher (Rachel de Queiroz, em 1977), passando na frente até mesmo da Academia Francesa¹, fundada mais de duzentos anos antes, em 1635, a ABL ainda deixa a desejar no tocante à quantidade de mulheres na lista de “imortais”. Além de Rachel de Queiroz, Dinah Silveira de Queiroz (1980), Lygia Fagundes Telles (1985), Nélida Piñon (nomeada em 1989 e primeira mulher a presidir a casa, em 1996), Ana Maria Machado (2003), Cleonice Berardinelli (2009) e Rosiska Darcy de Oliveira (2012) foram as poucas eleitas.

Ao se observarem as ganhadoras dos principais prêmios literários do país, constata-se algo semelhante. O prêmio Jabuti, o mais importante do mercado editorial, concedido pela Câmara Brasileira de Livros (CBL), entre 1990 e 2017, na categoria Romance, contemplou apenas 05 obras escritas por mulheres (Zulmira Ribeiro Tavares, Rachel de Queiroz, Ana Miranda, Nélida Piñon e Maria Valéria Rezende), num total de 28 trabalhos selecionados. Isso equivale a 18% do total. Quanto ao Prêmio SESC, criado em 2003 no intuito justamente de rever certos padrões, a representação é superior: são 06 mulheres entre 15 vencedores (ou seja, 40%): Eugenia Zerbini (2005), Gabriela Guimarães Gazzinelli (2010), Luisa Geisler (2012) e Débora Ferraz (2014), Sheyla Smanioto (2015) e Juliana Leite (2018).

A pouca participação feminina pode ser observada, da mesma forma, no número de publicações, no Brasil. De acordo com pesquisas realizadas por Regina Dalcastagnè (2005), da Universidade de Brasília (UnB), as autoras brasileiras de romances não chegam a 30% do total de escritores publicados pelas principais editoras do país (Companhia das Letras, Record e Rocco), entre o fim da década de 1990 e o início dos anos 2000. Essa modesta representação reverbera também na porcentagem de personagens femininas em nossa ficção: menos de 40%. Além disso, mulheres ocupam com menos frequência a função de narradoras ou protagonista das tramas.

¹ Apenas três anos depois, em 1980, a Academia Francesa de Letras abriu as portas para uma mulher, a escritora Marguerite Yourcenar.

Quanto a este último dado, ainda segundo a pesquisadora da UnB, há uma diferença significativa entre a produção das escritoras e dos escritores. Ou seja, em obras escritas por mulheres, 52% das personagens são do sexo feminino, bem como 64,1% dos protagonistas e 76,6% dos narradores. Para os autores homens, os números não passam de 32,1% de personagens femininas, com 13,8% dos protagonistas e 16% dos narradores.

Em outro artigo, Dalcastagnè (2007) analisa esses levantamentos, inferindo, em primeiro lugar, que a maior familiaridade com determinada perspectiva social levaria as mulheres a criarem mais personagens femininas, enquanto os homens criariam mais personagens masculinas. Ela se questiona, no entanto, sobre a razão de a discrepância ser tão maior no caso dos escritores homens, que apresentam menos de um terço de personagens femininas, enquanto, em relação às mulheres, o sexo masculino corresponde a quase 50% de seus personagens. Uma das respostas que encontra para esse questionamento é a própria predominância masculina na literatura, que proporcionaria às mulheres um contato maior com as perspectivas sociais masculinas.

Porém, o protagonismo masculino não é em si um dado negativo. A questão é saber como fazer uso dele. É o que observaremos em algumas narrativas de Ana Paula Maia e Patrícia Melo.

A mulher por trás dos brutos: os personagens masculinos de Ana Paula Maia

O protagonismo masculino tem destaque na trilogia “A saga dos brutos”, de Ana Paula Maia. Edgar Wilson², Erasmo Wagner, Ernesto Wesley são alguns desses personagens ao redor dos quais giram as narrativas de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), *O trabalho sujo dos outros*³ (2009) e *Carvão Animal* (2011), respectivamente. No entanto, o protagonismo desses indivíduos se limita, em certa medida, às páginas dos livros. Ainda que as tramas se intercomunique, cruzando-se personagens e histórias, o que se narra é a dureza e a brutalidade do cotidiano desses seres comuns. Um abatedor de porcos, um catador de lixo e um bombeiro, eles são delineados por suas profissões, pelo trabalho sujo que desempenham, o trabalho que ninguém quer fazer, embora todos queiram que seja realizado: socorrer, limpar, matar. Assim, estão sempre expostos ao risco, à sujeira, à podridão, ao sangue. Sem remuneração digna ou reconhecimento social que compense o peso de seus ofícios, eles aprendem também a devolver indiferença e crueldade àqueles que os cercam, seres humanos ou animais.

Na primeira novela da trilogia, espécie de folhetim *pulp* inicialmente publicado na internet, o principal divertimento de Edgar Wilson e de seu colega, Gerson, são as rinhas de cachorro. O

2 O personagem surge no sexto capítulo de *A guerra dos bastardos* (2007) e reaparece em outras obras da autora, como *Enterre seus mortos* (2018). Sua biografia vai sendo, assim, apresentada em fragmentos.

3 Por uma questão de recorte, optou-se por não analisar esta novela, neste trabalho.

prazer sem culpa que experimentam ao assistirem à brutalidade dos cães enraivecidos que se matam a mordidas abre espaço para se pensar esse espelhamento bestial ou, como define Ricardo Barberena, “parelismo identitário” (2016: 460). Contudo, ainda que os personagens possam, muitas vezes, agir com a mesma violência cega dos cães na rinha, é aos porcos que eles mais se assemelham:

[...] torna-se bastante explícita a simbologia do porco enquanto animal que vive na sujeira e nunca olha para cima. E é justamente na construção dessa alteridade animal que surge um terrível paralelismo identitário. Afinal, como os porcos, os dois personagens vivem no lixo e numa área onde as táticas de amnésia social são presentificadas através do não reconhecimento dos valores daqueles que transitam na periferia. Acostumados com o esquelético colchão e com a rala comida no prato, esses habitantes de uma identidade nacional clandestina têm poucas forças para olhar para cima na busca de saída reparadora, epifânica e salvacionista. Aos seus olhos resta apenas o triste espetáculo de uma polpa de sangue, tripas e excremento (Barberena, 2016: 458-459).

Os personagens não apresentam a mesma voracidade dos cães quando se trata de tentar mudar a realidade, buscar condições de vida mais satisfatórias, posicionar-se política ou socialmente. Ao mesmo tempo, não se pode dizer que não lutem pela vida em si, a sobrevivência, o dia seguinte. Na trama, Gerson sofre de uma doença renal e acaba sendo convencido por Edgar Wilson a reaver o rim que doara para a irmã, que agora está com câncer. “Você vai deixar seu rim jovem e saudável ser comida pelo câncer da tua irmã?”, pergunta Edgar, “a radiação vai matar o teu rim”, argumenta. Juntos, os dois vão à casa de Marinéia para recuperar o órgão, com a ajuda de um canivete, ao som de Sérgio Reis e sem pudor algum. Trata-se de um dos trechos mais indigestos do livro, no qual a banalidade da violência é flagrante. Tal banalidade é enfatizada páginas adiante, quando os amigos conversam sobre o resultado do “resgate”⁴:

– Eu não tô nada bem – diz Gerson preocupado. – Meu mijo tá secando.
– E o teu rim que tava com tua irmã? Tá onde?
– Deixei no congelador até achar a porra de um médico que o colocasse no lugar e meu pai fritou ele com cebolas e comeu enquanto assistia ao jogo Ipiranga x Uberlândia com mais dois amigos.
– Eles comeram o teu rim?
– É o que tô dizendo. Chego em casa tá lá o velho fedido barrigudo comendo o meu rim com cebolas e tomando cerveja. Achei melhor não dizer nada. Eles pensaram que era fígado de boi. O velho é nojento, você sabe. (Maia, 2009: 55)

O absurdo da situação é acentuado pela linguagem árida, despreocupada, empregada pelos personagens. Ana Paula Maia lança mão da oralidade, do coloquial, do chulo para reproduzir a voz

4 Na trama, Gerson coleciona filmes de Chuck Norris. *Braddock 3 – O Resgate* (*Braddock: Missing in Action III*, EUA, 1988) é o vídeo que o personagem procura, no início do livro. Ele o encontra, por acaso, na casa da irmã, que diz tê-lo comprado para ajudar o outro irmão, Pedro, que precisava de dinheiro.

desses indivíduos simplórios, de pouco estudo, que ela representa em suas narrativas, dando ao texto ares de discurso indireto livre. No trecho, a animalização do ser humano, a “deformidade digestiva” (Barberena, 2016: 461) ganha contornos cômicos na declaração de Gerson: ele não quer que o pai (“fedido barrigudo”) saiba que comeu, por engano, o rim que era do filho e que fora emprestado à irmã (depois brutalmente pego de volta), simplesmente porque “o velho é nojento”. Ou seja, Gerson critica a suposta hipersensibilidade do pai, que se impressionaria com pouca coisa. Nem ele nem Edgar Wilson, ao contrário, têm nojo dessa refeição antropofágica, desse círculo familiar de violações do corpo humano. Estão acostumados demais a matar e a eviscerar porcos, a assistir ao dilaceramento de cães nas rinhas, a lutar cotidianamente pela própria conservação, para se assustarem com essas miudezas.

E, para eles, a morte é, sim, uma miudeza – pelo menos, a dos outros. Schopenhauer, para quem a morte é “a musa da filosofia”, escreveu: “O animal vive sem conhecimento verdadeiro da morte: por isso o indivíduo animal goza imediatamente de todo caráter imperecível da espécie, na medida em que só se conhece como infinito da espécie, na medida em que só se conhece como infinito. Com a razão, apareceu, necessariamente entre os homens, a certeza assustadora da morte” (Schopenhauer, 2001: 59). O caráter animalesco dos personagens de Ana Paula Maia resulta, em certa medida, na indiferença com que lidam com a morte alheia. Ao mesmo tempo, porém, eles são guiados pela “cegueira do querer-viver”, pois o impulso de autoconservação não depende necessariamente de conhecimento e reflexão (Cacciola, 2007: 99).

É movido por essa bestialidade impulsiva, pela necessidade de marcar seu território e afirmar-se literalmente como macho alpha, que Edgar Wilson, já no princípio da obra, mata, a machadadas, o irmão de Gerson, Pedro, ao flagrá-lo em pleno gozo sexual com o porco que acabara de abater. O gesto é agravado pela palavra que o acompanha: entre gemidos, Pedro grita o nome “Rosemary”, noiva de Edgar Wilson, de cuja infidelidade ele já desconfiava. “Não se deve meter em porcos que não te pertencem”, declara o abatedor. Ele tritura, em seguida, os restos mortais de Pedro, para fabricar ração para cães. A digestão indigesta, a carnivoridade, a lei do mais forte, são, assim, recorrentes nesta novela:

[...] os cadáveres são jogados aos cães, os porcos são lançados aos cães, os cães são arremessados aos cães, os porcos digerem os restos dos restos, os restos humanos devorados pelos porcos, pelos cães e pelo pai. É essa deformidade digestiva que marca essa comunidade distópica de bichos humanos, bichos escrotos (porcos) e bichos bárbaros (cães de rinha) (Barberena, 2016: 461).

Em *Carvão animal*, é, sobretudo, o corpo humano, vivo ou morto, o foco da ação. Narra-se a história do bombeiro Ernesto Wesley e de seu irmão, Ronivon, funcionário do crematório “Colina

dos Anjos”. O corpo serve, portanto, de elo entre eles. Embora o bombeiro procure resgatar as pessoas com vida, nem sempre isso é possível. Assim, o corpo que Ernesto Wesley retira das ferragens, em acidentes de automóveis, ou das chamas de imóveis incendiados é, muitas vezes, o mesmo que o irmão incinera mais tarde. Nesse contexto, salienta-se a importância dos dentes, para se reconhecer o corpo de um acidentado qualquer ou daquele que morre em serviço. Já nas primeiras linhas do texto, o leitor se depara, então, com uma interessante ode aos dentes, elemento que acaba também aproximando os irmãos:

No fim tudo o que resta são os dentes. Eles permitem identificar quem você é. O melhor conselho é que o indivíduo preserve os dentes mais que a própria dignidade, pois a dignidade não dirá quem você é, ou melhor, era. Sua profissão, dinheiro, documento, memória, amores não servirão para nada. Quando o corpo carboniza, os dentes preservam o indivíduo, sua verdadeira história. Aqueles que não possuem dentes se tornam menos que miseráveis. Tornam-se apenas cinzas e pedaços de carvão. Nada mais (Maia, 2011: 09).

Ao reiterar, com naturalidade, a presença da morte, constantemente à espreita, esse romance destaca também a efemeridade da vida. Porém, não o faz como uma sorte de conscientização filosófica, poética, uma tentativa qualquer de *carpe diem*. A vida passa e nada fica além dos dentes. A vida passa sem que se perceba, sem que se possa sentir. Não por acaso, uma das características principais de Ernesto Wesley é uma doença rara (considerada por ele um dom), chamada “analgesia congênita”, que o torna justamente “*insensível* ao fogo, a facadas e espetadas” (Maia, 2011: 16, grifo nosso). Assim, ele se adapta facilmente a seu ofício, nessa trilogia em que a história dos homens se mistura de tal modo à atividade profissional que desempenham que a vida pessoal vai, aos poucos, perdendo o contorno. Esse apagamento é, muitas vezes, necessário para que as tarefas sejam executadas corretamente. Assim, é preciso que o bombeiro afugente as lembranças da filha, morta em um acidente automobilístico, todas as vezes em que socorre pessoas em uma situação semelhante. Afinal, “nesta profissão não é possível remoer as próprias tragédias” (Maia, 2011: 18). Não é, contudo, por não poder remoê-las que elas deixam de existir.

O tema, é claro, não é abordado com sentimentalismo. Em Ana Paula Maia, não há espaço para floreios e lamentos; ao contrário, tudo é explícito, visual. Ela não poupa detalhes ao descrever o trabalho de Ernesto Wesley, os riscos que enfrenta, as labaredas, feridas, explosões, a morte de colegas e vítimas, a morte, “não uma morte calma, sonolenta, mas uma morte que despedaça, desfigura e transforma seres humanos em pedaços desconjuntados” (Maia, 2011: 19). Maia também apresenta, sem disfarces, as tragédias dos demais personagens: Vladimilson, J.G., Palmiro, entre outros, assim como relata, com rigor quase científico, as minúcias do ofício de Ronivon, o processo de cremação, nesse local que os funcionários apelidam de “carvoaria”.

A gordura funciona como combustível e aumenta a intensidade do fogo, sendo assim, uma pessoa magra demora mais para ser reduzida a cinzas do que uma gorda. Inclusive para os dentes é difícil resistir ao insuportável calor. O forno crematório atinge uma temperatura de até 1.000°C. A fila de corpos a serem cremados é sempre longa. São mantidos congelados até assarem no forno, e moídos os restos empedrados que são finalizados em cinzas de grãos uniformes. Enquanto um corpo é carbonizado, as extremidades se contorcem e encolhem. O que já foi humano parece voltar-se para o lado de dentro. Os dentes saltam. O rosto murcha e torna-se um grito suspenso de horror. (Maia, 2011: 23)

Outra característica recorrente nos textos da autora é uma pincelada de ironia, às vezes dramática, sobretudo quanto aos elementos que atribuem coesão às histórias. Em *Carvão animal*, além do fogo e dos dentes, Barberena chama a atenção, por exemplo, para o “estranho ciclo entre morte-calor-vida” (2016: 464): o calor do crematório passa por uma tubulação ligada a um conversor termoelétrico, que transforma calor em energia elétrica, suprindo parte da energia usada no crematório e também em um hospital e alguns estabelecimentos comerciais da região. Assim, enquanto os vivos queimam os mortos, arrancando deles seu derradeiro “grito de horror”, os mortos – pó, cinza, carvão animal – por sua vez, aquecem os vivos.

A força feminina no romance policial de Patrícia Melo

Em *Ladrão de cadáveres*⁵ (2010), de Patrícia Melo, os vivos também se aproveitam dos mortos, à sua maneira. A história, ambientada no Pantanal mato-grossense, é narrada em primeira pessoa por um ex-gerente de telemarketing que, após ser despedido em São Paulo – em circunstâncias bastante indesejáveis –, muda-se para Corumbá. A princípio, ele experimenta momentos de calma, bem diferentes dos vividos na capital econômica do Brasil. Tudo muda, porém, quando, sozinho no Rio Paraguai, testemunha a queda de um avião monomotor. Tenta socorrer o piloto, mas acaba constatando já ser tarde demais. Sem pensar duas vezes, rouba, então, o relógio e a mochila da vítima. É dentro dessa mochila que encontra aquilo que muda seu destino e desencadeia uma série de acontecimentos, na trama: um quilo de cocaína.

Inicialmente, seu projeto é apenas vender a droga e obter, assim, algum dinheiro que o alivie financeiramente, já que não tem, até o momento, emprego fixo, na nova cidade. No entanto, as coisas não saem como planejadas, e ele se vê em dívida com um perigoso traficante da região. Paralelamente a isso, o avião é encontrado, mas não o corpo do jovem, que, como se noticia por toda a parte, é o herdeiro de uma rica família de fazendeiros, os Beraba. A culpa faz com que o

5 O título é uma referência à obra homônima, de Robert Louis Stevenson (originalmente *The Body Snatcher*), publicada em 1884.

protagonista se aproxime dos familiares, e ele acaba casualmente sendo contratado, por eles, como motorista.

Há duas importantes personagens femininas, na vida do protagonista: Rita, esposa do primo que o ajudara a se instalar em Corumbá, e Sulamita, sua namorada, oficial da polícia. Ele se envolve sexualmente com Rita, mas é também cativado pela ideia de constituir uma família com a namorada. É a mudança de função desta personagem, dentro da delegacia, que gera, para a trama, uma nova reviravolta e um plano mirabolante: Sulamita passa de auxiliar administrativo a chefe de necrotério.

No começo, ela se arrepende. Incomoda-se com o cheiro “de carniça, de enxofre, de lixo” (Melo, 2010: 40), descreve com horror seu trabalho: coordenar a equipe de autópsia, isto é, receber os cadáveres (vítimas de estupros, homicídios...), guardá-los, limpá-los, colocá-los na mesa para o legista trabalhar, assistir às autópsias, todos os dias. Quando recebe a visita do namorado no necrotério, não resiste e começa a chorar:

Não posso mais, ela disse, não posso, não aguento, não posso, e não aguento, ela repetia sem parar. Parecia um vinil riscado. Preciso ir embora, ela falou. Não posso mais. Disse que, quando ouvia o barulho do rabeção estacionando, seu coração pulava como um sapo fugindo de cobra. Não aguento. Tenho a sensação de que vou vomitar meu próprio estômago. Não posso mais. [...] eu pensava que se tratava de uma promoção, que eu deixaria ser auxiliar administrativo, de fazer trabalhos burocráticos, para ganhar mais. Não compreendia que ia trabalhar nesse mundo horroroso de pessoas que fedem e apodrecem. Claro que eu sabia do que se tratava, eu prestei concurso, estudei, conhecia o nome de tudo, de cada instrumento que usamos, todos os cinzéis e pinças e serras que cortam o crânio, sabia tudo, os termos técnicos, os procedimentos, sabia, mas não entendia o que eles significariam na minha vida. Esse ranço. Você sente? (Melo, 2010: 43)⁶

Destaca-se, no trecho transcrito, o estilo ligeiro, as frases curtas, o discurso direto sem marcações tipográficas (aspas, travessão). Percebe-se também um pouco da personalidade do protagonista, que compara a fala angustiada e repetitiva da namorada a um “vinil riscado”. Em diversos outros momentos, ele faz comparações desse tipo, emprega termos grosseiros, dá provas de insensibilidade. Não se pode dizer, no entanto, que não tenha caráter. Nesta história – bem como em outras da mesma autora –, observa-se de forma plausível a personalidade complexa da maior parte dos personagens, longe das dicotomias.

E é precisamente graças a essa complexidade inerentemente humana que a jovem, a princípio enojada com a nova função, transforma-se na principal aliada do protagonista para levar adiante o seu plano. Ela utiliza habilmente os conhecimentos técnicos adquiridos, sua posição privilegiada no necrotério, seus contatos na delegacia para tirar proveito, mais uma vez, dos mortos.

⁶ O exemplar utilizado para a redação deste trabalho consiste em uma versão disponibilizada pelo selo Rocco Digital, disponível em: < <https://www.rocco.com.br/livro/?cod=191> > (consulta em 11 jul. 2018).

É ela quem estimula o namorado, quando ele tem vontade de desistir do projeto, quem o orienta, o tranquiliza, e também quem enfrenta os colegas corruptos, que tentam enganá-la. É ela, enfim, que, com inteligência e doçura, manipula os brutos e obtém exatamente aquilo que queria, desde o princípio.

Conclusão

Patrícia Melo é conhecida por escrever obras que se aproximam de formas literárias como o romance policial, o *thriller* ou suspense: além de *O Ladrão de cadáveres*, ela publicou também *O Matador* (1995), *Inferno* (2000) e *Fogo-fátuo* (2014), por exemplo. Ora, com poucas exceções, como Agatha Christie, os autores dos livros mais lidos e vendidos, nessas categorias, são majoritariamente homens: Arthur Conan Doyle, Edgar Allan Poe, Dashiell Hammett, Joseph Conrad, Marçal Aquino e Rubem Fonseca, para citarmos apenas alguns. Não por acaso, este último é considerado uma espécie de “padrinho” de Melo⁷, com quem trocou adaptações cinematográficas. Ela adaptou, de Fonseca, o romance *Bufo & Spallanzani*, em 2001, enquanto ao autor coube escrever o roteiro de *O Matador*, em 2003, que veio a se chamar *O Homem do Ano*.

Independente dessa linhagem, contudo, Patrícia Melo extrapola a estrutura dos famosos “romances de detetive”. Em histórias geralmente narradas em primeira pessoa, ela escancara o psicológico dos personagens – geralmente, homens –, explorando neuroses, ambições, perversidades. Ao mesmo tempo, perscruta habilmente uma sociedade que vive de aparências, *status*, onde o poder da mídia se faz ver, sem filtros. A autora se destaca, enfim, num meio predominantemente masculino, o que, de certo modo, se espelha em suas narrativas, nas quais ela se utiliza, muitas vezes, da fraqueza (sexual, social, política) de seus protagonistas masculinos, a fim de afirmar justamente a força feminina.

Quanto à “Saga dos brutos”, a ausência de protagonistas femininas é reflexo do menor número de mulheres no desempenho de funções como abatedores de porcos e bombeiros. Ao mesmo tempo, nessa trilogia, Ana Paula Maia se apropria de uma linguagem – explícita, cruel, visceral –, por muito tempo considerada inadequada para as mulheres, a fim de denunciar a realidade de uma série de trabalhadores que se arriscam diariamente em profissões que a sociedade prefere esquecer, ignorar, varrer para debaixo do tapete.

Exigir que mulheres escrevam histórias de mulheres, com mulheres no papel principal, é simplesmente produzir um novo rótulo, outro formato em relação ao qual as escritoras deveriam se

⁷ Optou-se por não discutir o possível machismo por trás da ideia de uma escritora precisar ser apadrinhada por um escritor masculino para ser respeitada no meio literário. Prefere-se, neste caso, considerar a inegável importância de Rubem Fonseca, para a literatura contemporânea, independente de questões de gênero.

adaptar. Escrever empregando a voz dos homens, em gêneros literários e a partir de temas dominados por eles, sem perder em credibilidade e verossimilhança – isso, sim, é lutar com unhas e dentes para dar cada vez mais vida à literatura feminina no Brasil contemporâneo.

Referências Bibliográficas

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

CACCIOLA, M. L., [2007]. A morte, musa da filosofia. *Cadernos de Filosofia alemã*. São Paulo (USP), nº 09, p. 91-107.

DALCASTAGNÈ, R., [2005]. A personagem do romance brasileiro contemporâneo (1990-2004). *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 26, p. 13-71.

DALCASTAGNÈ, R., [2007]. Imagens da mulher na narrativa brasileira. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, v. 15, p. 127-135.

FONSECA, R., [1991]. *Bufo & Spallanzani*. São Paulo: Companhia das Letras.

LOSADA SOLER, E., [2014]. Patrícia Melo. ‘Novela de favela’ y novela criminal. Género(s). *Abriu*. Barcelona, nº 3, p. 9-27.

MAIA, A. P., [2018]. *Enterre Seus Mortos*. São Paulo: Companhia das Letras.

MAIA, A. P., [2011] *Carvão animal*. Rio de Janeiro: Record.

MAIA, A. P., [2009]. *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. Rio de Janeiro: Record.

MAIA, A. P., [2007]. *A Guerra dos Bastardos*. São Paulo: Língua Geral.

MASSI, F., [2011]. *O romance policial do século XXI. Manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora (UNESP).

MELO, P., [2014]. *Fogo-fátuo*. Rio de Janeiro: Rocco Digital.

MELO, P., [2010]. *Ladrão de Cadáveres*. Rio de Janeiro: Rocco Digital.

MELO, P., [2000]. *Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras.

MELO, P., [1995]. *O Matador*. São Paulo: Companhia das Letras.

ROMANELLI, M., [2014]. *A representatividade feminina na literatura brasileira contemporânea*. Monografia (Graduação em Produção Editorial) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 51f.

SCHOPENHAUER, A., [2001]. *Metafísica do amor, metafísica da morte*. Trad. Barbosa, J. São Paulo: Martins Fontes. [Metaphysik der Geschlechtsliebe, Über die Weiber, 1788-1860].

TIBURI, M., [2014]. *De gados e homens – sobre o romance de Ana Paula Maia*. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/de-gado-e-homens-sobre-o-romance-de-ana-paula-maia/>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

ZOLIN, L. O., [jul-dez. 2006]. Inferno, de Patrícia Melo: gênero e representação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. nº. 28. Brasília, p. 71-86.