

“Ainda há muitos brutos para admirarmos”: a parcialidade da voz narrativa em *Carvão animal*, de Ana Paula Maia

“There are still many brutes for us to admire”:
The partiality of the narrative voice in Carbo Animalis,
by Ana Paula Maia

Letícia Vital Ferreira¹

Universidade de São Paulo (USP)

leticia.vital.ferreira@usp.br

<https://orcid.org/0009-0005-3597-9428>

RESUMO

O presente artigo apresenta uma leitura da obra *Carvão animal* (2011), de Ana Paula Maia, a partir da posição do narrador no romance. É considerado que a autora, autointitulada naturalista, atualiza o narrador ideal do século XIX ao desenvolver uma voz narrativa correspondente às contradições e exageros narrados. O artigo, a partir de excertos do livro, defende que *Carvão animal* apresenta um narrador subjetivo a partir do momento em que realiza seleções baseadas na defesa da tese de redução do trabalhador ao trabalho que executa. Também leva-se em conta que há inserções de opiniões particulares da voz narrativa que muitas vezes não encontram correspondência no retrato da individualidade das personagens. Esse movimento, por sua vez, ocorre desde a Apresentação, o que possibilita a leitura desse texto enquanto parte da narrativa.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea; Ana Paula Maia; narrador; *Carvão animal*; naturalismo.

ABSTRACT

This article presents an interpretation of the work *Carvão animal* (2011), by Ana Paula Maia, regarding the position of the narrator in the novel. It is considered that the author, a self-proclaimed naturalist, updates the ideal narrator of the 19th century by developing a narrative voice corresponding to the contradictions and exaggerations narrated. The article argues, based on excerpts from the book, that *Carvão animal* presents a subjective

¹ O presente trabalho foi realizado com a bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

narrator who selects what is told to defend a thesis that reduces the worker to the work he performs. It is also taken into account that there are insertions of particular opinions from the narrative voice that often do not find correspondence in the portrayal of the characters' individuality. This movement, in turn, occurs since the Presentation, which makes it possible to read this text as part of the narrative.

Keywords: contemporary Brazilian literature; Ana Paula Maia; narrator; Carbo animais; naturalism.

INTRODUÇÃO

A presença de elementos contraditórios é característica de diversas obras literárias brasileiras, dentre as quais é possível citar os romances da escritora contemporânea Ana Paula Maia, cujos temas principais circundam as vidas dos que estão às margens do atual sistema excludente. Em *Assim na terra como embaixo da terra* (2017), por exemplo, o diretor de uma colônia penal, supostamente um representante da ordem, decide caçar os detentos, que, por sua vez, aguardam a visita de um oficial de justiça como única salvação possível. No entanto, mesmo quando o oficial aparece, é esse quem precisa da proteção dos presos para sobreviver. As incongruências aparecem também em *De gados e homens* (2013), obra na qual o enredo apresenta homens sempre obedientes às ordens de seus superiores, explicitamente sem autonomia, dividindo espaço com vacas que decidem tirar as próprias vidas para se libertarem da cadeia de produtividade em que são cativas.

Carvão animal (2011), objeto do presente artigo, também carrega marcas de incongruência em seu enredo. Delas, as mais gritantes talvez estejam na coexistência de tecnologias vanguardistas e de atividades arcaicas. É assim que Ronivon convive, no crematório em que trabalha, com aparelhos capazes de transformar o calor da queima dos corpos em energia elétrica, ao mesmo tempo em que, em casa, precisa secar as minhocas que vende ao lado de seu alimento. No romance, uma das cenas que melhor retrata esse tipo de contradição é o momento em que Melônio Macário, chefe de uma carvoaria, está preocupado com a doença de um de seus funcionários:

(...) Zé Chico prontifica-se a ir até o telefone, que fica a seis quilômetros de distância, na beira da estrada, em frente a um posto de gasolina.

- Zé Chico, diz pra eles que o homem tá muito doente. Homem meu não morre quando eu tô comandando. Diga isso pra eles. Entendeu bem? Pega o meu cavalo e vai rápido. Eu preciso tirar o Xavier daqui.

Melônio Macário entrega a ele algumas moedas para comprar um cartão telefônico no posto de gasolina e pede que vá o mais depressa possível (Maia, 2011, p. 121).

No trecho acima, Zé Chico precisa andar a cavalo até um posto de gasolina, a fim de pedir ajuda para o transporte de Xavier. O posto de gasolina, provavelmente, estaria repleto de automóveis capazes de conduzir o enfermo a um hospital, mas Melônio, por sua vez, não possui o transporte necessário para tanto, podendo ofertar no máximo um cavalo. Essa contradição material, mistura de elementos que parecem pertencer a momentos históricos diferentes, é uma questão discutida por Schwarz:

A coexistência do antigo e do novo é um fato geral (e sempre sugestivo) de todas as sociedades capitalistas e de muitas outras também. Entretanto, para os países colonizados e depois subdesenvolvidos, ela é central e tem força de emblema. Isto porque estes países foram incorporados ao mercado mundial — ao mundo moderno — na qualidade de econômica e socialmente atrasados, de fornecedores de matéria-prima e trabalho barato. A sua ligação ao novo se faz através, estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz em lugar de se extinguir (Schwarz, 2005, p. 34).

Essa convivência desarmoniosa explícita o modo como a desigualdade social e o sofrimento dos mais pobres é despropositada: as formas de sanar as necessidades básicas, muitas vezes não supridas, abundam no mundo contemporâneo; dessa forma, a existência dos recursos basilares para uma vida digna, em conjunto com a sua intangibilidade pelos pobres, é o que torna a situação tão intolerável (Eagleton, 2016, p. 244). A latência dessas questões na obra de Ana Paula Maia possibilita uma análise de viés materialista, já que em suas obras podem ser encontradas referências às problemáticas da sociedade brasileira, referências essas que, por sua vez, carregam consigo discussões sociais plenas de potencialidades para uma melhor compreensão da sociedade contemporânea.

[P]ara ela [a tradição materialista], a cultura concretiza relações sócio-históricas e o trabalho da crítica é examinar os modos como a arte descreve e interpreta essas relações. Isso de saída confere ao trabalho crítico uma relevância social ampla, na medida mesmo em que examina a produção cultural como a formalização dos significados e valores de uma determinada sociedade (Cevasco, 2013, p. 16).

É preciso destacar, entretanto, que os dados da realidade social e histórica podem (e devem) funcionar apenas como auxílio à compreensão do texto literário - o sentido da obra só será alcançado a partir da interpretação pautada nos próprios dados do texto

(Candido, 1971, p. 54). A esse respeito, foram apresentados alguns elementos contraditórios do romance *Carvão animal* no que concerne o conteúdo da obra; o presente artigo, no entanto, pretende estudar as incongruências em um aspecto formal do texto: o narrador.

Tanto em *Carvão animal* como nas duas novelas pertencentes à chamada *Saga dos brutos* (*O trabalho sujo dos outros* e *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, ambas publicadas primeiramente em 2009) há uma sessão de apresentação em que os textos são anunciados em termos tipicamente naturalistas: “[o]s textos, em tom naturalista, retratam a amarga vida de homens que abatem porcos, recolhem o lixo, desentopem esgoto e quebram asfalto” (Maia, 2020, p. 7); “(...) saga que teve por fundamento expor como o caráter do ser humano pode ser moldado pelo trabalho que executa, como o meio intervém na construção das identidades e como essas identidades modificam o meio” (Idem, 2011, p. 7). No entanto, percebe-se que o narrador não se restringe à objetividade ideal ao naturalismo do século XIX, tal qual observa Anélia Montechiari Pietrani sobre *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*:

A observação do mundo, a importância atribuída ao ambiente – ainda que não se possa defini-lo geograficamente na obra de Ana Paula –, a descrição minuciosa das cenas, a lentidão narrativa e o uso realista dos diálogos são, de fato, denotadores do tom naturalista. Há, no entanto, um caminho curioso a ser percorrido nas linhas dessas duas novelas, em especial quando observamos o contraste vigoroso entre o esforço de objetividade e imparcialidade que o narrador parece fazer e a ânsia de subjetividade desse mesmo narrador, não tão outro assim de seu próprio texto, não tão imparcial assim quanto parece querer ser, se se pressupõe questionável a caracterização de naturalista que a própria autora atribui à obra (Pietrani 2011, p. 118).

Também em *Carvão animal* essa subjetividade é observada; a despeito da tese naturalista, que parece ser defendida inclusive pelo narrador, observa-se que o mesmo vozeia a própria opinião sobre os trabalhadores e personagens da obra, mesmo que as participações e falas dessas mesmas personagens contradigam a tese exposta ao demonstrarem uma profundidade sentimental apagada na narrativa. Considera-se, então, que o narrador de *Carvão animal* se atualiza enquanto um narrador naturalista, mantendo o viés determinista da relação entre sujeito e meio (incluindo nesse também o trabalho), sem, no entanto, esconder a manipulação dos fatos realizada em prol de sua visão de mundo.

O REALISMO IRREALISTA DE ANA PAULA MAIA

O apreço da literatura contemporânea brasileira pelas histórias dos excluídos parece se costurar a uma narrativa de viés realista e/ou naturalista, diversas vezes inclusive adentrando temáticas de teor violento e fazendo uso de descrições escatológicas, traços marcantes do naturalismo do século XIX. Vale ressaltar, no entanto, a diferença que a narrativa contemporânea marca em relação aos escritores que a antecederam; no caso de Maia, embora exista tentativa de emulação da opressão sofrida pelos trabalhadores brasileiros, especialmente, aqueles cujos empregos são precarizados, existem aspectos que fogem ao ideal da crítica naturalista original. Um exemplo disso está na criação de cidades imaginárias que, muitas vezes, não necessariamente pertenceriam ao Brasil e, mesmo quando podemos localizá-la no país (caso de *Carvão animal* devido às referências à moeda Real), a região é retratada de maneira nebulosa, podendo pertencer a qualquer dos diversos *Brasis*. Nesta nova fase da literatura brasileira, surgem, então,

(...) cidades imaginárias, libertas de qualquer marca identitária, em que a multiplicidade de representações ou a desrealização dos espaços cria um contexto globalizante, desterritorializado, contrário ao localismo original e histórico, estabelecendo uma espécie de presente eterno, na medida em que são não-lugares, não-territórios, são “todas as cidades, a cidade” (Pellegrini, 2008, p. 33).

Abalurdes, cidade em que se passa o enredo da obra *Carvão animal* também se encaixa nessa categoria de ser, ao mesmo tempo, todos e nenhum lugar. Isso porque as problemáticas trabalhistas relatadas ressonam às mais diversas regiões da contemporaneidade capitalista; contudo, Abalurdes se torna uma imagem fantasmagórica a partir das suas descrições enquanto espaço de esterilidade - lá, a morte domina tudo, mas é também o meio a partir do qual seus moradores conseguem subsistir, especialmente a partir da queima de corpos para obtenção de energia. A cidade apresenta, portanto, características que não são tipicamente realistas, principalmente por seu caráter absurdo pautado no exagero, no excesso da existência de uma cidade embebida em morte que resiste em algum espaço-tempo nebuloso.

O carvão animal gerado pela queima dos mortos ainda é um experimento segregado, porém uma prática que em anos se tornará comum. As cidades estão em colapso. Os solos encharcados de inumados. O fogo em seu estado bruto tem se tornado uma fonte primordial de energia. É como voltar aos tempos primitivos. Regiões afastadas e em áreas isoladas são as primeiras a sentir os sintomas da escassez. Com o passar dos anos, todos sentirão. A região de Abalurdes está à margem do descobrimento e no imaginário de alguns visionários.

Abalurdes é uma cidade encravada na face alcantilada de um penhasco. O rio é morto e espelha a cor do sol. Não há peixes e as águas estão contaminadas. O céu, mesmo quando azul, torna-se carvoento nos fins de tarde (Maia, 2011, p. 70).

A profusão das fatalidades e dos cadáveres, por sua vez, também podem ser consideradas características insólitas, o que afasta o texto do realismo-naturalista prototípico. As descrições das personagens criadas pela autora também caminham em direção ao absurdo, uma vez que a elas são atribuídas características exageradas e fantásticas, sendo destacados seus excessos e suas faltas também nas suas corporeidades; para além disso, as capacidades físicas são descritas como encaixes perfeitos às tarefas que precisam realizar, desse modo, Ernesto Wesley, por exemplo, possui uma doença que o torna insensível a dor, tornando-o o espécime ideal para o trabalho de bombeiro (Lima, 2020, p. 68-70). Destaca-se ainda a inversão da lógica tipicamente naturalista, na qual, como destacado pela autora na seção “Apresentação” da obra de 2011, o trabalho moldaria os sujeitos - o que observamos no caso de Ernesto Wesley é uma predisposição à qual o emprego se adequou, “[m]e tornei bombeiro porque eu tinha coragem para ir aonde ninguém queria ir” (Maia, 2011, p. 56).

Apesar dos pontos acima mencionados, que distanciam o romance *Carvão animal* e as demais obras de Ana Paula Maia da noção de realismo e do antigo ideal naturalista, ainda conseguimos encontrar nela, e em outros escritores que seguem por caminhos parecidos, a persistência de um olhar realista-naturalista a partir da tentativa de explicitação dos tormentos que afligem as camadas mais pobres da população:

(...) o que justifica ver realismo na nova geração de escritores? É claro que ninguém está comparando-os estilisticamente aos realistas do passado, pois não há nenhuma volta às técnicas da verossimilhança descritiva e da objetividade narrativa. O que encontramos, sim, nesses novos autores, é a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos (Schøllhammer, 2009, p. 53).

A esse respeito é interessante notar o modo como age o narrador da novela *Carvão animal*, pois trata-se de uma instância que, embora aparente objetividade e distanciamento em relação ao material narrado, age em prol de sua subjetividade, demonstrando, ao longo do texto, sua opinião a respeito da matéria narrada. Além disso, compreendemos a ação da voz narrativa enquanto parcial também devido aos cortes que a mesma realiza no enredo - o que mostra, o que esconde. A partir dessa perspectiva, considera-se que uma análise do romance a partir dessa perspectiva auxilia na leitura ao questionar quem é a voz que apresenta a narrativa, quem fala quando aos personagens é relegado o silêncio.

[C]omo já dizia Bakhtin, “o sujeito que fala no romance é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um ‘dialeto individual’”. Assim, [...] em muitos contos e romances ainda precisamos buscar descobrir onde se esconde o narrador, ou o que ele esconde ao se esconder (...) (Dalcastagnè, 2008, p. 95).

QUEM FALA QUANDO O NARRADOR FALA?

A inserção do romance *Carvão Animal* dentro de um ideal naturalista leva o leitor a certas expectativas, dentro das quais está a presença de uma voz narrativa relativamente objetiva cuja descrição minuciosa faria com que as conclusões chegassem ao leitor quase que naturalmente. É claro que a noção de objetividade, no entanto, sempre foi um problema, especialmente para a literatura, arte cuja própria expressão de ser parte não só da subjetividade de quem escreve, como também dos meios de produção reinantes dos quais a literatura faz parte - “[o] autor não precisa impingir suas opiniões políticas à obra porque, se revelar as forças reais e potenciais em operação, ele já está sendo partidário. O partidarismo é, em outras palavras, inerente à própria realidade; ele surge de um método de tratar a realidade social (...)” (Eagleton, 2011, p. 87). Ainda assim, a categorização do narrador enquanto naturalista ou realista implicaria, nas expectativas do leitor, um narrador que fosse, como postula Ian Watt, “um narrador cartesiano. Trata-se de uma situação narrativa em que prevalece a objetividade, eliminando contradições, em favor de um discurso coerente e continuado” (Ginzburg, 2012, p. 202).

Se, para ser definido enquanto realista, o narrador devesse extinguir as contradições, entende-se que a voz que fala na narrativa de Ana Paula Maia não se encaixaria bem na categoria, já que o narrador parece estimular as inconsistências, ora verbalizando um discurso de manutenção do *status quo*, que bestifica os trabalhadores e os pobres, ora permitindo que se entreveja a existência de vidas internas profundas nessas mesmas personagens. No entanto, não deixa de existir certo realismo nesse jogo de esconder e mostrar, através do qual a narrativa explicita a incongruência do discurso ideologicamente dominante. É assim que o narrador constrói a imagem do bombeiro Ernesto Wesley, descrito como “um brutamontes de ombros largos, voz grave e queixo quadrado, porém tudo isso se torna pequeno caso se repare em seus olhos [...]. Quando se atravessa a barreira de fogo que ilumina o seu olhar, não há nada além de rescaldo” (Maia, 2011, p. 15-16) - no entanto, esse é o mesmo homem que resgatou Jocasta, sua cadela, da rua, “[l]evou a cadela para casa carregada com cuidado na palma da mão. Alimentou-a com leite em uma mamadeira e a viu crescer” (Idem, *Ibidem*, p. 91). O trecho mostra que o mesmo personagem que carrega um filhote e cuida dele como mãe é caracterizado como bruto pelo narrador, que também sugere a inexistência de vida interna no bombeiro, já que não haveria nada por trás de seus olhos, apenas cinzas.

O quinto capítulo, no centro da narrativa, é o único em que o narrador deixa de acompanhar os irmãos Ernesto Wesley e Ronivon; nele, o leitor observa, inicialmente, um panorama geral da cidade para, depois, seguir os passos de Edgar Wilson, um dos trabalhadores das minas de carvão. A respeito desses homens, o narrador explicita que “[é] difícil tratar com peões. São homens *brutos*, de *índole primária* e *arredios à obediência*. Lidar com peões é como apascentar jumentos no deserto [...]. São *bestiais* em muitos sentidos, esses homens e os jumentos” (Idem, *Ibidem*, p. 74, grifo nosso). O vocabulário escolhido na descrição e a comparação entre trabalhadores e jumentos faz parte de um processo de zoomorfização e desumanização, levantado pela voz narrativa. Quase todo o capítulo descreve o que acontece e, somente ao final do capítulo, após um grande acidente na mina, tem-se um momento no qual o narrador cede a voz a um personagem. É então que Edgar Wilson diz que:

- Tá vendo aqueles corpos lá? Eu arrastei um punhado deles comigo [...] todo mundo pensou que ia morrer [...] Até que seu Javêncio, encarregado do grupo, apareceu com uma lanterna pra ajudar a tirar a gente de lá [...] eu peguei a outra lanterna e fui buscar meus colegas que ficaram pra trás. Na escuridão. [...] Eu

trouxe um por um no meu lombo. Dois ainda estavam vivos: o Everaldo e o Rui. O Everaldo ia se casar na semana que vem e a gente tava programando uma festa pra ele. O Rui era um sujeito mais velho, trabalhador das minas a vida toda. O Rui morreu lá embaixo mesmo e me pediu pra ficar lá. Disse que não queria ser enterrado não, que queria ficar na mina, então eu obedeci, porque eu sempre obedeco o Rui. Ele sabe das coisas. [...] Quando voltei o Everaldo tinha morrido. Não vai ter mais festa aqui (Idem, *Ibidem*, p. 83-84).

Ao contrário da *bestialidade* propagada pelo narrador, o que Edgar Wilson mostra nessa passagem é o cuidado que esses homens têm uns com os outros - tanto seu Javêncio como Edgar Wilson se arriscam na tentativa de salvar os companheiros. Ao mesmo tempo, o leitor fica sabendo de dados que antes desconhecia, tais quais o casamento iminente de Everaldo (nome nunca mencionado pelo narrador, que considera que os mineiros fazem parte da escuridão e, por isso, invisibiliza suas subjetividades), assim como o cuidado dos demais trabalhadores em organizar uma celebração para o noivo. Também a caracterização desses homens como “arredios à obediência” é desfeita pela participação direta de Edgar Wilson, que explicita o respeito que tinha por Rui, obedecendo a tudo que dizia. A comparação e a adjetivação propostas pelo narrador, especialmente quando desconstruída do discurso da personagem, evidencia que a pretensa objetividade não existe - “A presença do adjetivo é onde se manifesta a existência do eu lírico no texto narrativo. É onde o narrador distante e impessoal, que tanto quis se esconder atrás da linguagem documental, se denuncia como discurso não científico, mas ideológico” (Moraes, 2003, p. 8).

Em *Carvão Animal*, existe distinção clara entre a voz do narrador e a dos personagens, inclusive pelo uso de sinais gráficos (travessões) que introduzem o discurso direto dos personagens - a transferência de poder de fala do narrador ao personagem é, dessa forma, visível, tornando palpável a presença implícita da voz narrativa, que pode ceder ou não espaço para outro discursar (Filinich, 1996, p. 213). Entende-se, assim, que também a falta de espaço para as falas dos personagens marca a autoridade do narrador em toda a obra. A cena da cremação de Palmiro, colega de trabalho de Ronivon, é um exemplo de momento em que a voz narrativa opta por não fornecer ao leitor as palavras dos personagens. Após remover os dentes de ouro de Palmiro para entregá-los a filha desse, o último pedido do amigo, Ronivon e Geverson iniciam a improvisada cerimônia de despedida.

Os dois colocaram o corpo dele na bandeja. Ronivon e Geverson fazem uma prece antes de cremá-lo e cada um diz algumas palavras de despedida ao amigo. Ronivon aciona o sistema que abre a porta do forno e empurra a bandeja. Palmiro começa a ser engolido pelo fogo. Em uma hora e meia, restará só carvão (Maia, 2011, p. 101).

A descrição minuciosa do processo de extração dos dentes se condensa no momento de explicitação subjetiva das personagens, do qual não obtemos vislumbre algum - as palavras de despedida se perdem, assim como o corpo de Palmiro, que deixa de existir, impiedosamente, em duas frases. Entende-se a participação do narrador, então, enquanto uma barreira que dificulta o acesso do leitor às personagens em suas individualidades - o narrador as transforma ao ocultar suas subjetividades, influenciando, assim, a visão do leitor.

O “muro” da narração é o narrador. É ele quem mostra um pouco da cena e também é ele quem a esconde, deixando-nos apenas vozes no ar. O narrador é o único que tem acesso ao que acontece do outro lado do muro e nos conta o que está vendo. Esse muro, paradoxalmente, esconde e revela uma determinada realidade sugerida pelo contexto da obra literária. O papel do narrador é selecionar - significativamente - as partes da história e apresentá-las a partir de uma visão pessoal (Fernandes, 1996, *apud* Moraes, 2003, p. 7).

No caso de *Carvão Animal*, o narrador age enquanto uma barreira que muitas vezes não abre espaço para momentos em que os personagens exprimem suas emoções. Além do exemplo acima, a experiência de fatalidade vivenciada por Ernesto Wesley quando da morte de sua filha pequena e, posteriormente, da esposa, também foi apenas descrita, sem que houvesse interlúdios de pensamento ou fala do experienciador - “[c]remou o resto de sua família no dia seguinte e enterrou as cinzas da mulher ao lado da filha [...]. Tirou dois meses de folga e, durante esse tempo, não houve quem tivesse notícias suas. Mas ele voltou e parecia se sentir muito bem” (Maia, 2011, p. 91, grifos nossos). Na citação, a perda da família é descrita sem emoção, especialmente a partir da conclusão de que Ernesto Wesley estaria bem, após os dois meses - o destaque aqui é no verbo “parecer”, que marca a voz narrativa enquanto observadora, transmissora de informações, mas não experienciadora (Piccinin, 2012, p. 83). Sem o relato a partir de quem vivenciou o trauma, resta ao leitor acreditar na fala do narrador, ainda que o mesmo deixe claro que o luto não foi de todo superado por Ernesto Wesley - “[s]eu coração, em contrapartida à doença, sofre de um mal irreparável: a dor da perda. Esta o mortifica severamente” (Maia, 2011, p. 17).

O tom apático da narrativa e a supressão dos momentos de subjetividade dos personagens que são ora omitidos, ora recontados a partir da perspectiva pouco engajada do narrador, acabam por espalhar a insensibilidade aos personagens, que só possuem direito de voz quando correspondem ao ideal de brutalidade. Assim, mesmo que a bestialidade dos trabalhadores, enquanto tese do romance, não se justifique, a voz narrativa acaba impondo essa visão a partir dos recortes realizados. O discurso que conta (e edita) o enredo pode ser lido, então, como possuindo forte caráter ideológico na medida em que a apresentação feita funciona enquanto manipulação com fins de comprovação da tese determinista.

A função do ponto de vista como fator central na composição do relato foi amplamente analisada por Boris Uspenski (1973), que incorpora seu estudo ao tema da “poética da composição” [...]. A noção de ponto de vista se entende, assim, não somente em seu sentido técnico ou estratégico - como ponto de vista ou ângulo de visão que condiciona a configuração do mundo ficcional - mas também em sua acepção ideológica: como o sistema de juízos, conceitos e valores que sustentam uma visão de mundo (García, 2002, p. 200-201).

O narrador deve ser compreendido, portanto, a partir da ideologia sobre a qual organiza seu discurso: a redução dos homens ao trabalho que realizam. O esvaziamento da subjetividade do ser humano pode ser lida a partir da epígrafe - página inicial do romance, que toma a frase “Tu és pó e ao pó tornarás” do Gênesis, citação essa que destaca o tema do retorno ao nada, também enfatizado no livro. Destaca-se, no entanto, que a epígrafe já começa a construir uma moldura para a narrativa que seguirá estimulando o leitor a considerar o tema da morte e do apagamento desde esse momento. Segue-se à epígrafe uma página de Apresentação na qual uma voz fala em primeira pessoa - “Evidente que, se *olharmos* para os lados, muito ainda deve ser contado. Ainda há muitos brutos para *admirarmos*” (Maia, 2011, p. 7, grifos nossos) - que explicita o viés da narrativa que se seguirá. Ao contrário da página de Apresentação presente no livro anterior (*Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*), que recebia ao final a assinatura “A autora”, o livro *Carvão animal* não possui referência a quem teria escrito a Apresentação. Em ambos os livros, no entanto, pode-se considerar que a presença desse texto após a epígrafe, e com o mesmo tom isento da narrativa, pode servir enquanto moldura de leitura e, por isso, as apresentações poderiam ser lidas enquanto escritas pelo mesmo narrador responsável por contar a história. No caso do primeiro livro da trilogia

A *saga dos brutos*, que contém as duas primeiras novelas (ainda que elas sejam cronologicamente posteriores a *Carvão animal*), é possível especular se existiria uma ficcionalização da autoria e se a mesma continuaria até a última parte da saga.

Independentemente da continuidade do narrador enquanto autor ficcionalizado, no entanto, parece haver evidências, em *Carvão animal*, para a continuidade da mesma voz narrativa desde a Apresentação como parte da construção de um discurso ideologicamente investido na manutenção da imagem dos trabalhadores enquanto seres reduzidos, menos humanos, ou, simplesmente, *brutos*. Se for considerado que a pobreza extrema está na limitação ao próprio corpo enquanto instrumento de trabalho, tal qual os demais animais (Eagleton, 2016, p. 71), então, a narrativa em questão apresenta um duplo movimento de opressão: toma os trabalhadores enquanto corporificação do trabalho (e vice-versa); mas também impossibilita que essas figuras ascendam a outras posições ao não lhes fornecer fala ou subjetividade. O narrador possui, então, um discurso de manutenção do *status quo*, ainda que, nas entrelinhas, os chamados brutos resistam ao domínio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *Carvão animal* apresenta uma perspectiva atrelada ao naturalismo - seus exageros e contradições parecem atualizar a temática do século XIX para os absurdos da vida contemporânea. Nessa perspectiva, o narrador naturalista deixa de ser uma voz objetiva e permite ao leitor a percepção de suas incongruências. No caso da obra de 2011, é perceptível a manipulação promovida pela voz narrativa em defesa de sua tese da redução do trabalhador à função realizada. Além disso, é notável o poder hierárquico desse narrador que opta por monopolizar o desenvolvimento dos momentos mais sentimentais do enredo - dessa forma, as demonstrações de subjetividade e interioridade dos personagens são apagadas, e a defesa dos mesmos enquanto expressões de brutalidade é reforçada. Desse modo, a voz narrativa parece estabelecer um viés de defesa da manutenção dos trabalhadores enquanto seres reduzidos à sua função social.

Defende-se, ainda, que o fato dessa opinião acerca dos trabalhadores retratados estar presente desde a página “Apresentação” implica uma moldura de leitura e, portanto, pode possibilitar a interpretação dessa seção também como parte da narrativa. No caso

das demais obras da Saga dos Brutos, essa é uma página assinada por “A autora”, o que instiga uma visão de ficcionalização de autoria. Em *Carvão animal*, ainda que a assinatura não apareça, essa possibilidade se mantém a partir do momento em que a voz que apresenta o texto estabelece conexão com as outras duas novelas.

REFERÊNCIAS

CEVASCO, Maria Elisa. "O diferencial da crítica materialista." *Ideias*, v. 4, n. 2, p. 15-30, 2013.

CANDIDO, ANTONIO. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

DALCASTAGNÈ, Regina. Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina (Org). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Editora Horizonte: Vinhedo, 2008. p.78-107.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

EAGLETON. *Depois da teoria*. Editora José Olympio, 2016.

FILINICH, María Isabel. La escritura y la voz en la enunciación literaria. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Madrid, n. 5, p.203-219, 1996.

GARCÍA, Patricia Martínez. Algunos aspectos de la voz narrativa en la ficción contemporánea: el narrador y el principio de incertidumbre. *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*. Madrid, v.17, p.197-220, 2002.

LIMA, Diego Henrique de. *Faces brutalizadas na literatura brasileira: configurações do anti-herói na escrita de Ana Paula Maia*. 2020. 161f. Tese (Doutorado em literatura e Cultura) - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MAIA, Ana Paula. *Carvão Animal*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

MAIA. *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2020.

MORAES, Vera Lucia Albuquerque de. Entre Real e Irreal: o narrador e as dimensões da intersubjetividade. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1/2, n.2, p. 5-11, 2003.

PICCININ, Fabiana. O complexo exercício de narrar e os formatos múltiplos: para pensar a narrativa no contemporâneo. In: PICCININ, Fabiana; SOSTER, Demétrio de Azeredo

“Ainda há muitos brutos para admirarmos”: a parcialidade da voz narrativa em *Carvão animal*,
de Ana Paula Maia

(Org.). *Narrativas comunicacionais complexificadas*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2012. p. 68-88.

PIETRANI, Anélia Montechiari. “Um espaço (ainda) para o afeto, a utopia, a literatura”. *Miscelânea*, Assis, v.9, p.116-128, jan/jun 2011.

PELLEGRINI, Tânia. Os caminhos da cidade. In: PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008, p.15-36.

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969”. In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Recebido em: 31/10/2023

Aceito em: 08/11/2023

Letícia Vital Ferreira: Possui graduação em Letras: Português e Linguística pela Universidade de São Paulo (2019). Desde 2022 é mestranda na área de Estudos Comparados de Língua Portuguesa (USP), sendo atualmente financiada pela CAPES. Pesquisa literatura angolana e literatura brasileira, com enfoque nas produções contemporâneas. Possui interesse em Literaturas Comparadas, Literaturas em Língua Portuguesa e Literaturas do continente africano.