



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LETRAS DOUTORADO EM ESTUDOS
LITERÁRIOS

SHEILA LOPES MAUÉS AUTIELLO

Necronarrativas em três romances
contemporâneos brasileiros

Belém
2021

SHEILA LOPES MAUÉS AUTIELLO

Necronarrativas em três romances
contemporâneos brasileiros

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof.º Dr. Luís Heleno Montoril Del Castilo (Universidade Federal do Para - UFPA-Brasil)

Coorientador: Prof.º Dr. Vincenzo Russo (Università degli Studi di Milano - UNIMI-Italia)

Belém
2021

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

M447n Maués Autiello, Sheila Lopes.
Necronarrativas em três romances contemporâneos brasileiros /
Sheila Lopes Maués Autiello. — 2021.
112 f. : il.

Orientador(a): Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del Castelo
Coorientador(a): Prof. Dr. Vincenzo Russo
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras,
Belém, 2021.

1. Necronarrativa. 2. Literatura brasileira contemporânea.
3. Necropolítica. 4. Zumbi. 5. Romance contemporâneo. I.
Título.

CDD 801

SHEILA LOPES MAUÉS AUTIELLO

Necronarrativas em três romances
contemporâneos brasileiros

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da
Universidade Federal do Pará como parte dos
requisitos para obtenção do título de Doutora em
Letras – Estudos Literários.

Orientador: Prof.º Dr. Luis Heleno Montoril
Del Castilo (UFPA-Brasil)

Coorientador: Prof.º Dr. Vincenzo Russo
(UNIMI- Itália)

Data de Avaliação:

Conceito:

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof.º Dr. Luis Heleno Montoril Del Castilo
(PPGL/ILC/UFPA-BRASIL)

Coorientador: Prof.º Dr. Vincenzo Russo
(UNIMI-ITÁLIA)

Prof. Dr. Joel Cardoso da Silva
(ICA/UFPA-BRASIL)

Prof. Dr. Luís Guilherme dos Santos
(PPGARTE/UFPA/BREVES/MARAJÓ-BRASIL)

Profa. Dra. Tânia Maria Pereira Sarmiento-Pantoja
(PPGL/ILC/UFPA-BRASIL)

Profa. Dra. Alessandra Fabrícia Conde da Silva
(PPGL/ILC/UFPA-BRASIL)

Prof. José Guilherme Fernandes
(PPGL/ILC/UFPA-BRASIL)

Prof. Antônio Máximo Ferraz
(PPGL/ILC/UFPA-BRASIL)

Para os meus mortos Ruth Lage Lopes (mãe), Magdalena Lage Lopes (avó), Luiz Ferreira Lopes (avô), para reacender o fogo de suas vidas, carinhosamente dedicadas a mim.

Para a minha filha e amor maior Luiza Maués, para meu esposo e companheiro de todas as horas Alessandro Autiello, para os meus queridos sogros Viviane di Martino e Ezio Autiello, com amor e felicidade.

Para Alexandre Martins, Carlos Moraes, Marcelo Freitas, com carinho e lealdade.

Para todas e todos que se foram pela brutal força do necropoder.

Para nós, professores, que aqui estamos e que seguimos na grandiosa tarefa que é tentar forjar “um homem/uma mulher” novo(a) e um outro mundo.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a minha família. Luiza Maués Boulhosa (luz da minha vida e sentido de tudo), Alessandro Autiello (Amore e parceiro de ideias incríveis), Ruth Lage Lopes (*in memorian*), Magdalena Lage Lopes (*in memorian*), Luiz Ferreira Lopes (*in memorian*), Viviana di Martino, Ezio Autiello, a todas e todos da família, enfim, por terem sido a minha fortaleza nessa difícil travessia, pelo apoio material e imaterial.

Aos amigos de caminhada, irmãos de alma Alexandre Martins Gonçalves, Carlos Henrique Moraes, Marcelo de Freitas e Joanete Furtado Sacramento pelo apoio incondicional, pelo amor, pela beleza da partilha e da amizade.

Ao amigo e sempre mestre Edison Ferreira, em agradecimento pelos momentos em que juntos sonhamos com os girassóis da Toscana.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL-UFGPA) pela qualidade no ensino e na pesquisa, pelas oportunidades de desenvolvimento intelectual, pela atenção, boa vontade e humanidade da equipe de gestores, professores e funcionários.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela concessão de Bolsa durante os dois anos do Curso.

À Universidade Federal do Pará – UFGPA pelo estímulo à iniciação científica desde os meus primeiros anos de graduação, pela formação pública de qualidade.

Ao meu orientador, Prof. Luís Heleno Montoril Del Castilo, um profissional ímpar, um homem sábio, pela qualidade da orientação, pela partilha de saberes sobre a literatura e sobre a vida, pela serenidade e pela generosidade.

Ao meu coorientador, Prof. Vincenzo Russo, pelas oportunidades que mudaram a minha vida, pela humanidade e pela partilha generosa de seus profundos conhecimentos.

À equipe de Língua Portuguesa da Universidade de Milão (Università degli Studi di Milano): Elisa Alberani (gratidão infinita pela compreensão, pela humanidade e pelos ensinamentos), Marianna Scaramucci (pelas trocas intelectuais), Ada Milani (pelos gestos de colaboração e reconhecimento), Alexandra Maria de Barros Cruz e Sá, Susana Rocha da Silva, Grazielle Frederico e Vincenzo Russo, coordenador da nossa querida Cátedra António Lobo Antunes, apoiada pelo Instituto Camões, pela amizade, pela partilha, pelo acolhimento e pela descoberta da amizade.

Aos meus mestres e colegas da UFGPA e das demais universidades onde trabalhei, especialmente ao meu ex-orientador Joel Cardoso, ao Prof. Luís Guilherme dos Santos, ao Prof. Silvio Holanda (*in memorian*), Prof^a Tânia Sarmento-Pantoja, pelas trocas de conhecimentos e pela força.

Ao escritor e youtuber Whisner Fraga, pelo apoio no auge da pandemia, pelas trocas de ideias e pelo envio de livros que foram fundamentais para a continuidade desta tese.

Aos meus queridos alunos do Brasil e da Itália.

“Quem não tem amigo, mas tem um livro, tem uma estrada.”
(Carolina de Jesus)

RESUMO

A presente tese trata da ocorrência de necronarrativas na Literatura Brasileira Contemporânea a partir dos romances *Pssica* (2015), de Edyr Augusto; *Enterre seus mortos* (2018), de Ana Paula Maia e *A Morte e o Meteoro* (2019), de Joca Reiners Terron. O objetivo é analisar, a partir de uma abordagem analítico-comparatista, de que modo as narrativas ficcionalizam os processos necropolíticos da sociedade brasileira, nos últimos cinco anos. A pesquisa propõe análise dos romances a partir de três eixos críticos: o primeiro, corresponde aos corpos dispensáveis, que terá como base os conceitos de *vida nua*, de Giorgio Agamben (2002) e de *vida precária*, de Judith Butler (2019); o segundo, respeita à presença predatória dos *negócios 'gore'*, que se fundamenta nos estudos sobre o capitalismo *'gore'*, de Sayak Valencia (2010) e, por fim, o terceiro, que relaciona-se à recorrência da imagem do morto-vivo ou zumbi, tendo como chave de leitura os estudos de Deleuze e Guattari (2010) e de Leo Barros (2020). O estudo concentra-se na análise temática das obras, apesar de fazer breves incursões por outros elementos narrativos. Conclui-se que os romances estudados fazem parte de uma força estruturante de composição romanesca, que representa esteticamente os processos necropolíticos brasileiros, a qual denominei: necronarrativa. Portanto, entende-se que as obras analisadas, fazem parte de um trecho do romance brasileiro que está preocupado em problematizar esteticamente a vida a partir da necropolítica (MBEMBE, 2018). A caracterização das necronarrativas se dá, sobretudo, pelas representações da precarização dos corpos contemporâneos; da emergência de mercados criminosos que florescem nos grupos submetidos a condições mortíferas e da iniciação a processos simbólicos de zumbificação social. Trata-se, todavia, de um estudo que identifica uma tendência e não uma generalização.

PALAVRAS-CHAVE: Necronarrativa. Literatura brasileira contemporânea. Necropolítica. Zumbi. Romance contemporâneo.

ABSTRACT

This thesis deals with the occurrence of *necronarratives* in Contemporary Brazilian Literature from the novels *Pssica* (2015), by Edyr Augusto; *Enterre seus mortos* (2018), by Ana Paula Maia and *A Morte e o Meteoro* (2019) by Joca Reiners Terron. The objective is to analyze, from an analytical-comparative approach, how the narratives fictionalize the necropolitical processes of Brazilian society in the last five years. The research proposes the analysis of the novels from three critical axes: the first corresponds to the expendable bodies, which will be based on the concepts of *naked life*, by Giorgio Agamben (2002) and *precarious life*, by Judith Butler (2019); the second, concerns the predatory presence of "Gore" businesses, which is based on the studies on "Gore" *Capitalism*, by Sayak Valencia (2010) and, finally, the third, which relates to the recurrence of the image of the undead or zombie, having as its reading key the studies of Deleuze and Guattari (2010) and Leo Barros (2020). The study focuses on the thematic analysis of the works, despite making brief incursions into other narrative elements. It is concluded that the novels studied are part of a structuring force of Romanesque composition, which aesthetically represents the Brazilian necropolitical processes, which I called *necronarrative*. Therefore, it is understood that the works analyzed, are part of an excerpt from the Brazilian novel that is concerned with aesthetically problematizing life starting from the *necropolitics* (MBEMBE, 2018). The characterization of *necronarratives* occurs, above all, by the representations of the precariousness of contemporary bodies; the emergence of criminal markets that flourish in groups subjected to deadly conditions and the initiation of symbolic processes of social zombification. It is, however, a study that identifies a trend and not a generalization.

KEY WORDS: Necronarrative. Contemporary Brazilian Literature. Necropolitics. Zombie. Contemporary novel.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Corte de papel da fita de Möbius. Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988. Lygia Clark. Caminhando (Walking). 1963. Fotografia do site <https://www.moma.org/> Curadoria de Connie Butler.....86
- Figura 2 - Desenho retirado da obra A Morte e o Meteoro (p. 106), de Joca Reiners Terron.87

SUMÁRIO

1 Réquiem	5
2 A MARCHA SOLENE DO PENSAMENTO CONTEMPORÂNEO	
2.1 Caminhos da biopolítica	
2.1.1 A suplementação da necropolítica ao déficit colonial da biopolítica	
2.2 Entre a casa e a cidade, na terra de ninguém: <i>vida nua</i> e o lugar dos corpos matáveis e a <i>vida precária</i> na cena do reconhecimento	
2.3 <i>Capitalismo 'gore'</i> : a economia da morte e masculinidade hegemônica	
2.4 A zumbificação da vida	
3 COMPARAÇÃO ESQUIZA E ANÁLISE DO(S) CORPUS	38
4 NECRONARRATIVAS EM TRÊS MOVIMENTOS	65
4.1 <i>Pssica</i>	66
4.2 <i>Enterre seus mortos</i>	80
4.3 <i>A Morte e o Meteoro</i>	
5 <i>PRESTO FINALE</i>	96
REFERÊNCIAS	97

1 INTRODUÇÃO

O maior ministério público que possa existir são os livros, são atemporais e eternamente dispostos e suas acusações não prescrevem, ao contrário. O último grau, a árdua sentença, cabe de fato ao tempo, juiz supremo; enquanto os leitores são o júri popular.

(Luca Mastrantonio. Corriere della Sera 7. 07.02.2020. p. 08)

“A América Latina é a pátria das diversidades humanas. Nela se misturam todas as cores e dores do mundo”, disse Eduardo Galeano. Um imenso tecido de histórias contadas, escutadas, recriadas, multiplicadas que foram dando sentido ao passado e reconfigurando o presente. Narrativas com o potencial de transformar o invisível em algo próximo e revelar que o humano das Américas é muitíssimo maior do que se imagina ser.

Mas se algo caracteriza a América Latina e constitui o seu imaginário de modo profundo é, seguramente, a violência, a mais poderosa imagem que nos une. A instabilidade deste continente, que se estende desde o seu primeiro dia até ontem pela manhã, foi impetuosamente marcada por batalhas, invasões, revoltas, golpes, revoluções, regimes militares e infundáveis crises econômicas que geraram um complexo desmedido de desigualdades. Contudo, conforme observa Jorge Volpi (2009), a recente e sucessiva instauração de governos que se pretendiam democráticos, em conformidade com o cenário político-econômico internacional, trouxe uma aparente calma, quase entediante diante do interesse internacional e, assim, deixamos de ser dignos de pena (horror) ou excitação, pois diante do espetáculo do terrorismo no Oriente Médio, da ameaça global das potências da Ásia, essencialmente da China e os levantes de imigração vindos da África para a Europa, a desgraça nossa (latino-americana) de cada dia ficou pequena. Somos, portanto, cada vez menos apaixonantes:

La paulatina instauración de gobiernos más o menos democráticos - o formalmente democráticos - y de economías de mercado que, independientemente de sus vaivenes, se ajustan a los cánones neoliberales, provocó una repentina calma regional (al menos en términos globales) que trajo aparejada una inevitable falta de interés hacia nosotros. Nuestras contradicciones y horrores no desaparecieron de la noche a la mañana - de hecho, en ocasiones se agudizaron - , pero han sido asimilados dentro de los tediosos márgenes de la competencia electoral y las leyes de la oferta y la demanda. La democracia pretende justo eso: acotar el caos, limitar los caprichos de los gobernantes, tornar el futuro más o menos predecible. Salvo la perenne excepción cubana, hoy todos los países latinoamericanos poseen regímenes democráticos - al menos en términos formales, insisto -

y, pese a los devaneos de unos cuantos líderes con el socialismo, todos se rigen por economías que apenas discrepan del consenso de Washington. Aún formamos parte del tercer mundo, pero de un tercer mundo soso y apelmazado, cada vez menos exótico y apasionante, sobre todo en comparación con otras partes: Oriente Medio, que mantiene el récord de conflictos irresolubles; Asia, y en especial China, el nuevo gigante y la nueva amenaza global; y África, receptáculo de la mayor proporción de brutalidad, corrupción y miedo por kilómetro cuadrado del planeta. (VOLPI, 2009, p. 134)

Em vista disso, a violência da América Latina, seus problemas políticos e sociais tornaram-se aborrecidamente comuns para o mundo ocidental contemporâneo. Apenas quando ocorre algo realmente perturbador é que as atenções internacionais se voltam para nós: a guerrilha colombiana, os levantes de imigração da Venezuela ou alguma guerra entre narcotraficantes no Brasil. Diante do caos global nossas velhas raposas da política não merecem mais que uma breve manchete nos jornais internacionais, pois os altos e baixos das nossas fracas democracias nos tornaram anacrônicos. E como se não bastasse México, Argentina e Brasil são ainda vistos como países que, apesar de violentos, não deixaram de ser emergentes, fazendo com que as atenções da política global se concentrassem nos conflitos do Oriente Médio, na economia da Ásia e nas injustiças da África.

No campo literário, tínhamos encontrado algumas saídas ao longo da história, entre um imaginário de exotismo tropical, ditadores sanguinários e heróis guerrilheiros, Realismo Mágico e o *Boom*, isto é, entre o exercício do belo e as lógicas de mercado, a Literatura Latino- Americana possuía seus apelos. E apesar de ser uma discussão melindrosa, é importante nos colocarmos em jogo e tentar compreender como seria ainda possível uma Literatura Latino- Americana, mais especificamente, uma Literatura Brasileira, hoje, quando parece que os intercâmbios culturais entre as letras latinas e o mercado internacional de leitores literários, tornaram-se irrelevantes? O que temos para compartilhar com o mundo contemporâneo, no qual a vida está submetida a um poder bio/necropolítico¹, depois de quase dois séculos de independência? Que literatura (brasileira) é ainda possível num tempo em que o mal volta a ser proclamado?

Se é verdadeiro que não é possível responder tão facilmente a essas perguntas, também é legítimo tentar compreender o problema, ao menos em partes menores, adentrando em pequenos territórios literários, como esta tese se propõe a fazer, na busca de uma singela

¹ Optei por utilizar esta espécie de “composição” de palavras para referir a suplementação que a noção de *necropolítica* de Mbembe (2018) opera sobre o conceito de *biopolítica* proposto por Foucault (2008), conformando um conglomerado, uma interseção de conceitos que se adequa perfeitamente à análise a que me proponho.

colaboração para os estudos literários brasileiro e latino-americano.

Nesse sentido, é importante considerar que a Literatura Latino-Americana, em suas três fases de integração, a saber, a da correspondência cultural, a da apropriação das culturas estrangeiras e, posteriormente, a do aspecto da mestiçagem sob o domínio de uma cultura europeia (RAMA, 1975); compartilhou, apesar de todas as disparidades, uma história em comum, que tem na cultura de raiz latina e na influência, pontos igualmente comuns. São pequenas pátrias, de identidades próprias que fazem parte de uma pátria maior. Uma literatura que resulta da mistura dos povos ibéricos com as populações originárias americanas, com africanos escravizados e correntes migratórias europeias, sujeitos a movimentos nem sempre convergentes da história. Tais laços de fraternidade, fez com que os escritores latino-americanos ao escreverem sobre contextos aparentemente específicos, escrevessem, na verdade, sobre a cultura, a memória e a realidade de um continente.

Em vista disso, a presente tese pretende desenvolver estudo de um trecho específico desse sistema de obras literárias, a partir de um grupo de três romances contemporâneos brasileiros: *Pssica* (2015), de Edyr Augusto; *Enterre seus mortos* (2018), de Ana Paula Maia e *A Morte e o Meteoro* (2019), de Joca Reiners Terron.

As obras que compõem este recorte dão à luz literária aos viventes ficcionais que já não despertam tanto o interesse global, pois não possuem mais a aura mítica do exotismo latino, tampouco é um guerrilheiro resistente que luta contra a opressão de regimes totalitários, é agora apenas uma vida comum, derrotada, que perde sua humanidade sem glamour, sem que seja digno de nota. Sua vida é apenas vulnerável e indigna. Seu corpo é apenas matável. Entra em cena o *homo sacer* latino-americano, um corpo cuja vida, na ficção e na realidade material, está à disposição do sadismo do Estado, não apenas nas formas sacrificiais, mais evidentes, como ocorreu durante os regimes ditatoriais, mas de modo cínico e contínuo, pela perda de direitos e pelo abandono à própria sorte.

Assim, cada romance, a seu modo, representa um gesto de humanidade e uma possibilidade de fala dentro daquilo que penso ser a maior contribuição de toda a Literatura Latino-Americana para com o mundo: os imaginários sobre o direito dos homens, pois sobre isso temos muito a dizer, uma vez que temos uma experiência absolutamente trágica, fundada pelo complexo extraordinário de violências a qual os povos latino-americanos foram submetidos e ainda são.

Trata-se de uma tese de estudo temático sobre as representações da barbárie político-socioeconômica a qual está submetida à vida contemporânea brasileira - como território periférico global - partindo do conceito de necropolítica (política de morte), proposto por

Achille Mbembe (2018). Desse modo, a relação entre as obras se dá por afetos discursivos que se irmanam em uma mesma partitura emocional, tendo em comum a visão sociopolítica do Brasil. Este, inclusive, é o fio capaz de alinhar obras até certo ponto diversas. Um microssistema literário que se forma, apesar das diferenças, por meio do desmoronamento de todas as certezas morais e princípios éticos humanos. O sentimento de que a literatura é o último espaço possível de refutação da realidade (ou de criação de uma outra) e uma aposta de comunicação com o mundo, mesmo que de forma relativa.

Tal vibração, segundo defendo, seria capaz de pôr em diálogo linguagens relativamente dessemelhantes como as de Edyr Augusto, Ana Paula Maia e Joca Reiners Terron, pois é no campo do literário que os dramas individuais ou sociais, abandonados pelo estado de direito, encontram um (não)lugar-limite onde existir, último *logos*, talvez, da nossa sobrevivência moral. Essas obras, portanto, combinando-se, compartilham esteticamente o mesmo estado de mundo (o mundo bio/necropolítico), no qual a experiência cotidiana, muitas vezes ordinária, de exposição dos corpos à morte, pode multifacetar-se em morte do conhecimento, morte das liberdades, dos sonhos, das formas de prazer, da fruição estética e por fim, em desaparecimento mesmo da vida.

O processo de seleção do *corpus* de análise para a realização do presente trabalho de pesquisa foi surpreendentemente longo, primeiramente, porque a ideia inicial era trabalhar com obras latino-americanas e não apenas brasileiras e segundo, porque a quantidade de romances brasileiros contemporâneos que partiam de uma realidade distópica como a do Brasil era enorme. Isso implicou, evidentemente, na leitura e na análise de inúmeros romances, contos, novelas, resenhas críticas, dissertações e teses relevantes, publicados no período que compreende os últimos cinco anos, entre 2014 e 2019. No decorrer da pesquisa, porém, outras obras continuavam a ser publicadas e era preciso delimitar esse corpo que não parava de se multiplicar. Assim, delimito o corpus aos três romances referidos anteriormente porque me pareceram textos que emanavam ou liberavam uma forte energia literária e humana, de onde, afinal, partiram todas as inquietações, perplexidades e descobertas desta tese.

Nesse sentido, mais importante que o conceito desse coletivo, o qual chamamos de *necronarrativas*, seria entender do que se compõe. Não o que é, mas o que ele pode fazer e como o faz, num movimento deleuziano de busca de capacidades, potências não apenas de essências.

É em vista dessa delimitação do corpus de pesquisa e da temática a qual se insere, que o presente estudo parte do seguinte problema: como se apresentam as representações

literárias dos processos necropolíticos da sociedade brasileira nos romances *Pssica* (2015), *Enterre seus mortos* (2018) e *A Morte e o Meteoro* (2019)?

Assim, a presente tese tem como objetivo central a análise estética das representações literárias dos processos necropolíticos da sociedade brasileira nos romances brasileiros contemporâneos: *Pssica* (2015); *Enterre seus mortos* (2018) e *A Morte e o Meteoro* (2019). Quanto aos objetivos específicos tem-se em vista discutir e conceituar necropolítica em seus sentidos político e estético, de modo mais particular, no âmbito literário brasileiro dos romances do corpus; correlacionar o corpus aos três eixos críticos que estruturam a tese, quais sejam: a figura dos corpos dispensáveis, a presença predatória do mercado *gore* e a recorrência da imagem do morto-vivo/zumbi; identificar e analisar nos romances as imagens e alegorias necropolíticas a partir dos eixos críticos e das categorias teóricas; investigar e debater o potencial dos romances em organizar, interpretar e transformar questões como a necropolítica brasileira, em formas literárias;

Por essa perspectiva, proponho como hipótese de trabalho que o corpus em estudo faz parte de uma força estruturante, composicional, romanesca geradora de certa ficção que responde aos processos necropolíticos brasileiros, sendo parte de um contexto necropolítico global, que destrói, tortura, abandona, silencia, violenta, desmembra, assassina, fazendo ou deixando desaparecer.

Desse modo, se a hipótese de trabalho estiver correta, seria verdadeiro afirmar, igualmente, que o imaginário dos escritores brasileiros contemporâneos, que fazem parte deste *corpus*, vincula-se a esse contexto bio/necropolítico. E, além disso, que nessas (necro)narrativas, assim como na necropolítica contemporânea, os corpos ocupam lugar central, sendo sempre expostos ao leitor como mortos em vida, cadáveres ou despojos que perderam uma parte preciosa da sua humanidade.

No tocante às leituras relacionadas ao aporte teórico-conceitual, com a finalidade de corroborar as assertivas desta proposta de tese, elegeu-se um referencial de natureza híbrida, na qual figuram estudiosos de campos e tendências diversificadas, mas que se harmonizam em virtude de sua ligação, mesmo que indireta, com a temática da *necronarrativa*.

Tendo como centro teórico o conceito de necropolítica, de Achille Mbembe (2018), utilizo, contudo, outros conceitos, que chamo de eixos críticos, que se interligam e funcionam quase como segmentações da noção de necropolítica. São eles: os conceitos de *vida nua*, de Giorgio Agamben (2002) e de *vida precária*, de Judith Butler (2014); o *capitalismo "gore"*, proposto por Sayak Valencia Triana (2010) e as referências ao zumbi e à zumbificação da vida presentes nos estudos de Deleuze e Guattari (2010) e de Leo Barros

(2020). Sobre necropolítica, sua origem e relação com as demais categorias e com as obras do corpus, tratarei mais adiante no primeiro capítulo. Nesta miríade de pensamentos, haverá igualmente colaborações, ainda que muito curtas, dos trabalhos de Peter Pál Pelbart e Suely Rolnik sobre táticas de subversão e insurgências à necropolítica.

As bases metodológicas são analítico-comparatistas com variadas esquizas, de fundamento deleuziano, na qual a noção de loucura será solidária à linguagem literária.

A técnica de documentação indireta do tipo bibliográfica constitui-se etapa fundamental do presente estudo, uma vez que é por meio da busca de material bibliográfico que se formou o *corpus* literário e o teórico-metodológico, que compõem esta pesquisa. Os movimentos metodológicos iniciais, portanto, foram os de escolha e delimitação do tema, por meio de levantamento bibliográfico prévio.

De modo posterior, deu-se início à revisão bibliográfica, seguida de seleção, fichamento e arquivamento de informações sobre o *corpus* literário, o referencial teórico e a temática abordada. As finalidades desse procedimento são, sobretudo de atualização temática, busca de respostas aos problemas formulados, levantamento de contradições e, sobretudo, evitar repetição de pesquisas já realizadas, destacando sempre os textos mais relevantes.

Em seguida, foi feita a documentação dos dados, leitura e análise, além da elaboração do esboço da tese. O tipo de revisão bibliográfica escolhida, tendo em vista que se trata de uma tese que intenciona delinear e analisar um determinado campo, é a narrativa, isto é, não visa esgotar as fontes de informação, bem como não se propõe a ser sistemática observacional, pois vai além do levantamento, propondo discussão sobre o material levantado em tom de ensaio.

Posteriormente, compara-se as obras entre si com o objetivo de fazer a síntese dos elementos temáticos relativos à tese da *necronarrativa*. Desse modo, o trabalho de descoberta dos pontos de contato entre as obras, tendo em vista a transversalidade dos textos, está na seara do método comparatista da Literatura Comparada (CARVALHAL, 1994). Essa perspectiva metodológica de leitura das obras está particularmente interessada nas fronteiras entre discursos, contextos, temáticas e subtextos, de modo que favorece os contornos do desenho epistemológico desta tese, harmonizando-se com a temática estudada.

A estruturação desta tese, como se pode observar desde o sumário, toma de empréstimo, ora partes da estrutura do *Réquiem*, ora da estrutura da *Marcha Fúnebre*. Por essa razão, utilizo vocábulos como *réquiem*, marcha solene, movimentos e *presto finale*.

Gostaria de ressaltar, no entanto, que mais que um expediente estilístico, tal modo de

organização tem como objetivo remeter a esses gêneros musicais como forma de homenagear os mortos da necropolítica brasileira.

Destaco, que essas formas musicais, lidas muitas vezes com horror ou como signo de mau agouro, são, em sua essência, uma das mais altas formas de humanização dos corpos mortos, cujas origens remontam à lírica trovadoresca e aos lamentos elaborados em memória de reis, rainhas, membros do alto clero, de “um músico ou de uma personalidade ilustre”, entre a Idade Média e o Renascimento (MELO, 2013, p. 55-56). Do mesmo modo, na estrutura desta tese, a música se aproxima da beleza literária para engrandecer os corpos socialmente esquecidos, os corpos matáveis, os mortos sociais, os mortos não-choráveis, literários e não-literários. A tese assim ordenada pode, ao lado do texto científico, funcionar como um lamento de morte com música, isto é, uma composição elaborada em memória dos mortos do Brasil.

Assim, esta introdução se chamou *Réquiem* *⟨rèkuiem⟩* que, de acordo com o Dicionário de Música Zahar (1985, p. 314-315), além da própria composição musical é, na missa fúnebre católica, a primeira palavra da frase latina “*réquiem aeternam dona eis, Domine*”, que pode ser traduzida em português como, “*dá descanso eterno a eles, ó Senhor*”, usada nos missais sempre em itálico para indicar a oração de invocação pelos mortos. *Réquiem*, portanto, é considerada a primeira palavra da liturgia aos mortos. Por analogia, nesta tese, o termo significa as palavras introdutórias, aquelas que vão instruir o leitor em sua apreciação.

No segundo capítulo, intitulado *A marcha solene do pensamento contemporâneo*, se encontram as principais referências teórico-metodológicas que darão suporte às análises dos capítulos posteriores. Neste capítulo, apresento em subtópicos as categorias de trabalho, articulando-as, de modo geral, entre si e com o corpus de pesquisa, além disso apresento de forma genérica minhas opções metodológicas.

O objetivo principal deste capítulo é arquitetar os caminhos conceituais que levarão à tese central, às hipóteses levantadas e às respectivas problematizações. Assim, a partir de tais considerações, pretende-se estabelecer relações entre os conceitos teóricos que gravitam em torno da necropolítica e os atributos literários do *corpus* em estudo. Portanto, este é um capítulo de formulações teóricas e conceituais fundamentais para o desenvolvimento de todo o trabalho.

No terceiro capítulo, chamado *Comparação esquiza e análise do(s) corpus*, aprofundo os procedimentos metodológicos que nortearam a pesquisa. Aqui procuro especificar minhas escolhas metodológicas esclarecendo, dentre outros pontos a analogia do

termo “esquizo” ou “esquiza”, no feminino, com a esquizoanálise de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011).

No quarto capítulo, intitulado *Necronarrativas em três movimentos*, estão as análises dos romances. A primeira, parte do romance *Pssica*, de Edyr Augusto, com sutil destaque para a categoria do *mercado 'gore'* e suas implicações na obra. A seguinte, se refere ao romance *Enterre seus mortos*, de Ana Paula Maia, no qual aponto conexões entre os devaneios simbólicos de opressão e morte e a atmosfera necropolítica da obra. A última análise é relativa à obra *A Morte e o Meteoro*, de Joca Reiners Terron, na qual proponho leitura com ênfase à radicalidade e potência resistente ao necropoder, por parte do pensamento dos povos originários da Amazônia, representados nesta ficção.

No último capítulo, chamado *Presto Finale*, procuro cotejar as obras entre si a partir de chaves oferecidas pelas categorias teóricas propostas reafirmando e contextualizando a tese de que o imaginário dos escritores brasileiros contemporâneos, que fazem parte deste *corpus*, vincula-se ao contexto bio/necropolítico do país, reforçando a ideia da literatura como força estética estruturante de uma ficção que responde à experiência de estar no mundo e na história. Para além das considerações finais é, na verdade, uma costura dos conceitos que se dá por meio dos achados obtidos nas análises das obras, nos capítulos anteriores.

Por essa via, a presente tese visa contribuir com os Estudos Literários e com o Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, sobretudo com as pesquisas concernentes à linha de *Literatura, Memórias e Identidades*, porque propõe uma interpretação da cultura e da sociedade contemporâneas pelo que a literatura brasileira suplementa e difere. Apoiada nisso, esta tese sinaliza para um possível campo de estudos novo, que atualiza os estudos literários brasileiros e pode render muitas pesquisas futuras sobre as *necronarrativas*.

2 A MARCHA SOLENE DO PENSAMENTO CONTEMPORÂNEO: PRIMEIROS MOVIMENTOS

Que discurso literário poderia recriar o tempo em que vivemos, uma vez que o plexo de informações, eventos e categorias político-econômicas e culturais do contemporâneo nos toma de sobressalto incessantemente? De fato, apesar do terror de viver em tempos de movência constante, de instabilidades, de regressão social e de polaridades conceituais, é, precisamente por essas razões, que se torna incontornável insistir na elaboração de uma reflexão profunda sobre as representações político-culturais do contexto mundial e, principalmente, sobre o quadro literário contemporâneo brasileiro.

Para tanto, inicialmente, gostaria de recordar o célebre ensaio de Antonio Candido, intitulado *O direito à literatura* (1985). Nele, o autor manifestava uma sincera convicção nas perspectivas que se mostravam animadoras para o futuro, no que respeitava aos direitos humanos, incluindo aí o direito à literatura, que ele acreditava fundamental. Antônio Candido admitia que a barbárie continuava entre os homens e até crescia, porém, aquilo que ele considerava um avanço social era o fato de não haver mais o elogio dessa barbárie, que ela não poderia mais ser proclamada: “(...) se o mal é praticado, mas não proclamado, quer dizer que o homem não o acha mais tão natural”, (CANDIDO, 1985, p. 171). Candido também anunciava que naqueles tempos a “fraseologia das classes dominantes” havia mudado, que não se afirmava mais que “ser pobre era a vontade de Deus”, “que só morre de fome quem é vadio”, que os negros não eram mais alvo de chacotas, que políticos e empresários “não se declaravam mais conservadores, como antes”, pois temiam ser vistos como reacionários e que tudo isso era um sinal de temor, que seria “um dos caminhos para a compreensão” (CANDIDO, 1985, p. 171).

No entanto, ao contrário do que poderia prever nosso importante mestre, o que vivemos no Brasil atual e, de certa forma, no mundo é uma virada bio/necropolítica radical que nos obriga a todos a pensar a vida (e a morte) colada à política e, além disso, a assistir atônitos à retomada de discursos bárbaros e desumanos que ferem fortemente os direitos humanos. O Brasil, no final da primeira década do século 21 acreditou que finalmente havia chegado ao presente. E então descobriu-se atolado no passado”, dizia a jornalista Elaine Brum, em *Brasil, o construtor de ruínas* (2019), isto é, o passado de desmandos coloniais, de ideologias racistas, de regimes ditatoriais, de controle disciplinar violento e de produção de morte em massa retorna e estarrece.

Assim, os cenários social, político e econômico do Brasil dos últimos anos, bem como o cultural inserem-se nas racionalidades bio/necropolíticas (um misto de biopolítica e

necropolítica), somadas àquelas condições específicas herdadas de uma história colonial e de um país situado na periferia do capitalismo.

Tais racionalidades, segundo defendo, são ao mesmo tempo o contexto de produção e os elementos que povoam as narrativas aqui estudadas, as quais denomino de *necronarrativas*. O termo *necronarrativa* relaciona-se diretamente com o conceito base para esta pesquisa, denominado necropolítica, proposto pelo filósofo camaronês Achille Mbembe (2018). Mas não apenas. *Necronarrativa*, neste estudo, é também a denominação de certas características narrativas, sobretudo de natureza temática, percebidas nas obras em análise.

Nesta tese existem três eixos críticos que operam e se interligam ao conceito central de necropolítica para construir a base para a análise e compreensão das *necronarrativas*, entendidas aqui como narrativas literárias que fazem parte de, representam e reorganizam um sistema cultural, simbólico, necropolítico contemporâneo brasileiro. Esses três eixos são: primeiro, a figura dos *corpos dispensáveis*, assim dizendo, personagens cuja vida reflete um profundo sentimento de desvinculação social, de precariedade e de solidão. O segundo eixo é: a *presença predatória do mercado 'gore'*, que pode ser também compreendido como uma necroeconomia de extração material dos corpos através da violência e da exposição à morte, para aumentar os orçamentos de agentes ambíguos que, ao mesmo tempo, podem ser estatais e/ou não-estatais. O terceiro, a *recorrência da imagem do morto-vivo/zumbi*, a figura de pessoas mortificadas física e socialmente, indesejadas e em estado de submissão absoluta.

Desse modo, como desdobramento necessário, trabalho com outras categorias fundamentais que se relacionam quase que naturalmente ao conceito de necropolítica e que me serviram como bisturis para examinar o *corpus* narrativo da tese, quais sejam: para a chave de leitura que parte da ideia dos *corpos dispensáveis*, tomei como suportes teóricos os conceitos de *vida nua*, de Giorgio Agamben (2002) e de *vida precária*, de Judith Butler (2014); para a segunda chave de leitura, a da *presença predatória do mercado 'gore'*, apoiei-me aos estudos sobre o *capitalismo 'gore'*, proposto por Sayak Valencia (2010), e, por fim, para a última chave de leitura das obras que é a *recorrência da imagem do morto-vivo/zumbi*, assentei-me nos estudos de Deleuze e Guattari (2010) e de Leo Barros (2020).

Gostaria de considerar, no entanto, que este estudo que se pretende uma obra de crítica no campo dos Estudos Literários não estará livre de imperfeições, pois esta autora, mesmo que intencionando incorporar certa multiplicidade de conceitos da Filosofia, da Sociologia e da Política, é, sobretudo, uma pesquisadora de literatura e, portanto, por maior que seja o seu desejo, sua audácia, seu esforço em relação a essas áreas do conhecimento, seu entendimento sempre estará ligado ao âmbito literário. Desse modo, a escolha e a apresentação de tais

racionalidades, isto é, desses conceitos discursivos, estarão sempre ligadas à busca de um entendimento das singularidades literárias que as obras em estudo manifestam.

Desse modo, com o duplo objetivo de instrumentalizar o leitor para a compreensão do termo *necronarrativa*, e, além disso, aparelhá-lo conceitualmente para as análises das obras, início a exposição do aparato conceitual que nos ajudará a ler as representações literárias dos processos necropolíticos da sociedade brasileira.

No primeiro momento, parto de uma menção breve ao conceito de necropolítica para, em seguida, aprofundar os seus fundamentos por meio da exposição das noções foucaultianas de biopoder e soberania. Logo após, trato das definições de Giorgio Agamben para Estado de exceção e sua relação com a soberania. Depois disso, retomo e aprofundo a concepção de necropolítica, conectando-a aos conceitos apresentados e aos seus sentidos no contexto brasileiro.

No segundo momento, tratarei das categorias anteriormente mencionadas: *vida nua* (Agamben, 2002), *vida precária* (Butler, 2014), *capitalismo “gore”*, (Valencia, 2010) e *morto-vivo/zumbi* (Deleuze e Guattari, 2010) e (Barros, 2020).

Por fim, proponho articulações possíveis entre as noções expostas, e, entre estas e as narrativas em estudo sem, no entanto, aprofundar a análise das obras, o que faço posteriormente, nos capítulos à frente.

2.1 Caminhos da biopolítica

Achille Mbembe, em 2003, publica pela primeira vez, na revista americana *Public Culture*, da Duke University, seu ensaio intitulado "Necropolitics". Posteriormente, o texto é traduzido do inglês para o português por Renata Santini e publicado no Brasil em 2016, sob o título *Necropolítica*, pela revista *Arte & Ensaios* do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. O texto que utilizamos nesta tese, entretanto, foi cedido pela revista *Arte & Ensaios* à editora N-1 Edições, que o publicou em 2018, sob a coordenação editorial de Peter Pál Pelbart e Ricardo Muniz Fernandes.

Achille Mbembe, nesse ensaio, pressupõe “que a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2018, p. 5). Ao reelaborar a noção foucaultiana de soberania segundo a qual, o poder biopolítico do soberano consiste em fazer viver e deixar morrer, Mbembe provoca uma mudança de ordem ontológica e epistemológica, pois recria a forma como havíamos concebido

as relações de poder até então, com base em uma tradição eurocentrada via Schmit, Foucault e Agamben. Seguramente, seu conceito de necropolítica alarga e suplementa² o escopo da biopolítica e do biopoder propostos por Foucault.

Quando se faz referência à biopolítica, uma das categorias mais importantes da política e da filosofia moderna, sabe-se que existe um grande caminho conceitual que o compõe. Não é meu objetivo e nem empreenderia tentar reconstituir esse percurso. Limito-me, assim, a expor, de modo sucinto, o instrumental teórico sobre biopolítica, do ponto de vista de Foucault.

O termo, cada vez mais utilizado em diversas áreas de pesquisa, passa a ser consagrado a partir do século XX, principalmente através dos trabalhos do filósofo francês. As proposições iniciais sobre o tema foram feitas por Michel Foucault entre as décadas de 60 e 70. Em seus estudos sobre a biopolítica, o filósofo havia percebido a forma pela qual o poder, a partir do século XVIII, tornava o exercício do Estado uma ação de governo sobre a vida biológica dos indivíduos compreendidos agora como uma coletividade, uma população ou mesmo, como espécie.

Desse modo, o Estado se faria cada vez mais presente na vida da sociedade, avançando na docilização e na racionalização sociocultural, gerando subjetividades e cancelando pouco a pouco as diversidades de comportamento e de discurso, isto é, compreendeu que a prática governamental começava a racionalizar suas ações sobre a vida cotidiana, inserindo-a em seus cálculos, de modo a criar normas que disciplinem e organizem o movimento e o comportamento dos corpos para que, desse modo se obtivesse o incremento da produtividade na sociedade capitalista.

Foucault, na aula de 10 de janeiro de 1979, ministrada no Collège de France, como parte do curso intitulado *Nascimento da Biopolítica*, pondera que o entendimento do conceito de biopolítica só poderá ocorrer a partir da compreensão do que ele denomina de “regime geral da

² Há quem defenda que a necropolítica de Mbembe não é uma variação ou continuidade da biopolítica foucaultiana. Mas sim, um conceito independente que possui historicidade própria, criado a partir da experiência política e cultural de um povo específico. De qualquer modo, a ideia de suplemento que utilizo nesta tese, não possui o significado de algo que ocupa uma posição inferior, que se resume a uma ideia de simples variação ou continuidade ao que é suplementado, e sim de algo que não funciona sozinho, isolado, mas em conjunto. A lógica do suplemento, no nosso caso, é derridiana, portanto, questiona a completude do suplementado. A suplementação supre uma falta, o que é o caso das proposições de Foucault (2008) sobre a biopolítica e o biopoder, que não contemplaram a questão colonial nas relações de poder. Nesse caso, a noção de necropolítica de Mbembe (2018), é um significativo livre para suprir essa falta e ainda oferecer o excesso que for necessário (SANTIAGO, 1976, p. 88). Assim, o suplemento necropolítico intervém violentamente sobre a memória morta da *biopolítica* foucaultiana, produzindo o excesso necessário para a produção de novos sentidos (*Ibidem*, p.89). Por essa razão, a noção de necropolítica inicia como suplemento à biopolítica, mas a transborda, pois não possui o significado original e não pode assumir o seu lugar como uma representação, tampouco ser seu avesso. Esse movimento insere no texto suplementado a possibilidade de uma outra interpretação remetendo diretamente à textualidade que o constitui (DERRIDA, 2004, p. 196 *et seq.*). O resultado é a descristalização do texto suplementado, o que permite não excluir da história aquilo que não estava presente nele.

razão governamental” moderna (FOUCAULT, 2008, p. 31), isto é, do funcionamento interior da verdade econômica desse regime, o liberalismo. Segundo Foucault, só depois de saber o que era esse regime governamental chamado liberalismo, é que poderíamos apreender o que seria a biopolítica.

Assim, nesse curso, o filósofo faz uma análise da genealogia do Estado Moderno, dedicando-se à temática da governabilidade e, conseqüentemente, aos processos de racionalização governamentais. Em suas aulas, por meio de seu conhecido método da arqueologia, são dadas todas as bases do conceito de biopolítica, desde a filosofia grega, passando pelo cristianismo primitivo, pela liberdade de mercado de Adam Smith, pelo neoliberalismo americano, pela Democracia cristã, pelo neoliberalismo alemão e o nazismo como campo de adversidade, pela análise dos micropoderes e os cálculos racionais do governo.

A novidade em Foucault não era tanto a da definição ou a da proposição de tipologias do poder, mas a análise profunda da sua mecânica, em outras palavras, a compreensão da tessitura das malhas mais sutis do poder, aquilo que tinha ficado à margem dos estudos anteriores.

Diferente da visão estruturalista de poder, predominante até os anos 60, que concebia o Estado como monopolizador do poder, no sentido de uma relação de força e obediência, cuja violência se legitimava pelo monopólio do poder, para Foucault, o poder, a partir do século XVIII, não estaria mais centralizado no Estado, saindo de um ponto “x” e direcionando-se para um ponto “y”, de modo linear. O poder agora, seria um feixe de conexões, um sistema complexo de redes de relações de micropoderes, uma teia plena de ramificações que ocorrem inclusive pela mediação de instituições locais ou regionais, não apenas globais. Isso é importante porque instituições até então não percebidas como detentoras de poder de coerção, tais como a família e a escola, os sanatórios e presídios passam a ser estudadas como partes ativas das relações de poder.

Outro ponto importante a se destacar na obra foucaultiana é a concepção de que o Estado é produtivo, ou seja, de que ele fomenta a criação de discursos e de recursos: “deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir” (FOUCAULT, 2008, p. 8)

O que está em jogo na obra de Foucault, portanto, é a forma de manifestação do poder na viragem das sociedades, as quais o autor nomeia de sociedades tradicionais, para a contemporaneidade, sobretudo, em *Vigiar e Punir*, cujo conceito de “punição” aparece como central na concepção de poder dos regimes europeus modernos, vigentes entre os séculos XVII e XVIII. De acordo com o livro, até o momento inicial do período moderno, que compreende

toda a Idade Média até os regimes absolutistas modernos, as práticas de controle e punição do indivíduo, pelo governo, ocorriam por meio de práticas de punição exemplar do corpo, ou seja, com a utilização de técnicas atrozes e penalizações bárbaras, como no caso de Robert-François Damiens, analisado na obra, por Foucault.

Nos sistemas feudais e nas monarquias isso acontecia porque o entendimento de poder naquele momento tomava o soberano como possuidor da vida de seus súditos, podendo então decidir pela vida ou pela morte deles. A ideia era a de subtração, de supressão da vida, uma ideia de negatividade. Segundo Foucault, a partir do século XVIII, o poder muda o foco de suas atividades passando de regime de punição individual para regime disciplinar coletivo, assim, o poder que era exercido em nome da morte, agora será exercido em nome da vida.

A certo ponto, houve a percepção de que com o poder centralizado em pontos específicos da sociedade, tais como Estado, castelos e igrejas, a punição bárbara exemplar, ocorria apenas pela escolha de bodes expiatórios, isto é, a punição não parecia atingir a todos igualmente. Muitos poderiam pensar que jamais seriam atingidos pela má sorte. Desse modo, era preciso uma tecnologia de poder que tocasse a todos, que todos pudessem temer, via experiência concreta da dor.

Desse modo, de forma complementar à ideia negativa de poder, segundo a qual o soberano é a autoridade suprema que tem o direito de “deixar viver” ou “fazer morrer”, Foucault propõe a noção de biopoder, a nomeação dada à nova tecnologia de poder, cuja novidade está na passagem da concepção de governo do Estado sobre o indivíduo (poder soberano), para a gestão estatal da população, ou seja, do homem enquanto população ou espécie (biopoder). Entendido dessa forma, o biopoder se alinhava a uma ideia de positividade, de produtividade, e, assim, os corpos passam a fazer parte dos cálculos do governo como forma de racionalizar a prática governamental. O grande temor do homem agora não é exclusivamente o da morte, mas o de viver sofrendo as consequências de não estar suficientemente disciplinado e preparado para ser absorvido pelo capitalismo, ser um desviado, um dissonante. O antigo modelo de punição do corpo pelo suplício se metamorfoseia para um outro, de inspiração iluminista e racional: o da punição do espírito. Parecia mais eficiente, portanto, vigiar e controlar, que punir (com o suplício do corpo).

Sob essa nova configuração política, os corpos passariam a fazer parte do maquinário capitalista e por essa razão teriam de ser otimizados, domados, disciplinados e saudáveis, o que significa estar preparado para aceitar e reproduzir os discursos das elites, fortalecendo-as com sua força produtiva (e no futuro sentindo-se parte dela, mas apenas sentindo) perpetuando o capitalismo.

Assim, segundo o filósofo francês, os campos de aplicação do biopoder começam rapidamente a se consolidar, tendo início nas instituições da escola, dos hospitais psiquiátricos e dos presídios, mas dispersando-se para cada relação existente na sociedade. Desse modo, o poder começa a penetrar os corpos em processos disciplinares e de subjetivação, adequando-os às formas sociais modernas, estruturando e legitimando o biopoder.

Na sociedade capitalista em crescimento, o Estado necessita de corpos fortes e produtivos para aumentar exponencialmente a produção de mercadorias. O perfil desejado passa a ser o do homem potencializado, disciplinado, saudável, sem desvios ou falhas, nada que o afastasse do caminho do desenvolvimento, da ordem e do progresso. Fazer dos corpos, máquinas perfeitas de produção, essa é a ordem que impulsiona medidas disciplinares e de saúde pública e que também conforma a ideia fundamental da biopolítica proposta por Foucault: o poder de “fazer viver”, não em substituição absoluta, mas em paralelo ao poder de morte do soberano. Esta era a chamada sociedade disciplinar, na qual todos observam e controlam a todos, não apenas o Estado vigia à sociedade, mas também a todo instante cada pessoa vigia a outra, tornando o controle social mais eficiente.

Entretanto, a política do “fazer viver”, pode ser compreendida como uma imposição de vida, uma vez que a “promoção da vida”, do ponto de vista estatal significa uma promoção calculada da vida, isto é, os corpos deveriam seguir normas, saberes e discursos tornando-se adequados às racionalidades estipuladas. Olhando por este plano, o biopoder não opera somente de modo repressivo, pois sua violência pode ser também discursiva, como por exemplo, excluindo dos seus cálculos todos aqueles que não conseguem se encaixar nos padrões determinados. Nesse caso, entra em cena uma outra ideia importante da biopolítica: o poder de “deixar morrer”, de abandonar. Isso significa que aqueles que não conseguem se alinhar às normas, ou, em outras palavras, aqueles que não conseguem ser absorvidos pelo mundo do trabalho capitalista e, por consequência não forem considerados produtivos; aqueles que não pertencerem a uma etnia hegemônica, supostamente forte e superior, aqueles cujos corpos ou comportamentos sejam considerados fracos ou desviantes, todas as categorias de pessoas que por alguma razão não tenham adquirido o *status* de produtivo passam a ser um excedente humano, desqualificado, abandonado pelo Estado e entregues à própria sorte (morte).

Mas, tendo como pressuposto um poder soberano que otimiza e prolonga a vida, como o biopoder justificaria o direito de matar? “Como esse poder que tem essencialmente o objetivo de fazer viver pode deixar morrer?” (FOUCAULT, 2005, p. 304).

Na definição de biopoder de Foucault (2005) o racismo é o fundamento da disrupção entre o fazer viver e o deixar morrer. Entendido como critério distribuidor da espécie humana

em grupos, fragmenta as populações compreendidas como um mero contínuo biológico, dando origem à ideia de raças distintas hierarquizadas. Nesse contexto, a morte da raça hierarquicamente inferiorizada significa, nessa lógica de guerra e inimizade, segurança, saúde e prosperidade. “Quanto mais tendam a desaparecer as espécies inferiores [...], mais viverei, mais forte e vigoroso serei e mais poderei proliferar” (FOUCAULT, 1997, p. 228). A morte aqui, no entanto, deve ser entendida não apenas como o assassinato direto, mas também como negação da humanidade e morte social. Intervenções estatais ou não de abandono aos direitos fundamentais, de desproteção e exposição às más condições de vida, à morte política e à exclusão. Em última instância, poderia dizer que, para Foucault, o racismo é o governo da distribuição da morte que torna plausível a atividade assassina do Estado.

Na interpretação de Foucault, a experiência nazista alemã teria sido o exemplo mais profundo do direito de matar de um Estado (a tanatopolítica), isto é, um regime que instaurou uma sociedade austera e disciplinada, com base em normas e padrões médicos e biológicos fundamentados na noção de hierarquização de raças. Segundo a qual, se tornou possível delatar, confiscar, violar, escravizar e matar, expondo a própria população às consequências dessa política.

No entanto, em contraponto a Foucault, o politólogo camaronês, Achille Mbembe, apesar de reafirmar que “a percepção da existência do Outro como um atentado contra minha vida, como uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforçaria meu potencial de vida e segurança” é “um dos muitos imaginários de soberania, característico tanto da primeira quanto da última modernidade”(MBEMBE, 20218, p. 21), reitera que, no caso do holocausto, as premissas materiais para o extermínio em massa já poderiam ser encontradas no imperialismo colonial. Para Mbembe, ainda que seja incontornável a reflexão acerca do nazismo, “qualquer relato histórico do surgimento do terror moderno precisa tratar da escravidão, que pode ser considerada uma das primeiras manifestações da experimentação biopolítica.” (MBEMBE, 2018, p. 27). Contestando, portanto, que o século XX tenha sido o grande marco da experimentação do racismo de Estado, ou seja, da biopolítica:

Segundo Enzo Traverso, as câmaras de gás e os fornos foram o ponto culminante de um longo processo de desumanização e de industrialização da morte, sendo uma de suas características originais a de articular a racionalidade instrumental e a racionalidade produtiva e administrativa do mundo ocidental moderno (a fábrica, a burocracia, a prisão, o exército). Mecanizada, a execução com série transformou-se em um procedimento puramente técnico, impessoal, silencioso e rápido. Esse processo foi, em parte, facilitado pelos estereótipos racistas e pelo florescimento de um racismo de classe que, ao traduzir os conflitos sociais do mundo industrial em termos racistas, acabou comparando as classes trabalhadoras e o “povo apátrida” do mundo industrial aos “selvagens” do mundo colonial. (MBEMBE, 2018, p. 21)

O que acontece na Alemanha nazista, sustenta Mbembe, é a “extensão dos métodos anteriormente reservados aos ‘selvagens’ aos povos ‘civilizados’ da Europa” (MBEMBE, 2018, p. 32). No sistema de *plantation*, de exploração colonial, se dá a produção moderna de “um mundo espectral de horrores, crueldade e profanidade intensos” (MBEMBE, 2018, p. 28). É lá que surge “uma forma peculiar de terror”, cuja "característica mais original (...) é a concatenação entre biopoder, o estado de exceção e o estado de sítio" (MBEMBE, 2018, p. 31).

Para a compreensão de suas ideias, o filósofo retoma a definição do jurista e pensador político alemão, Carl Schmitt, para o binômio soberania e estado de exceção, publicada em 1922, no livro *Teologia Política*, segundo a qual “soberano é aquele que decide sobre o estado de exceção”.

Do mesmo modo, o filósofo italiano, Giorgio Agamben refere-se a essa definição de Schmidt aprofundando-se, no entanto, em seu problema jurídico. Agamben argumenta que o “estado de exceção apresenta na forma legal aquilo que não pode ter forma legal” (AGAMBEN, 2004, p. 12), isto é, a exceção passa a ser vista como o dispositivo original, em virtude do qual o direito se refere à vida, por meio da suspensão do próprio direito, incluindo o indivíduo na exclusão e na indefinição jurídica sem, contudo, colocar-se totalmente fora da legalidade, tornando-se a própria suspensão da ordem jurídica. Assim, para Agamben, no estado de exceção torna-se possível a política de morte, o exercício pleno do poder de matar do soberano.

É, pois, na exceção que Agamben evoca a categoria *homo sacer*, uma figura do Direito Romano Antigo, cuja marca é a ambiguidade de possuir uma vida que pode ser morta, mas não pode ser sacrificada, isto é, não serve mais aos deuses, mas pode ser assassinada sem que seu assassino seja considerado crime. O *homo sacer* vive uma *vida nua*, pois sua vida é capturada e simultaneamente excluída, politizando-se apenas através do abandono a um poder de morte. Sua existência situa-se fora de qualquer jurisdição, em total desamparo, destituída de direitos e cidadania, sendo compelida a viver num eterno estado de exceção. Nesse sentido, Agamben(2004) acredita que o vínculo entre *soberano*, *estado de exceção* e *vida nua* seja mais originário que a norma positiva e o pacto social. Nesse vínculo antigo, se produz não uma maldição divina, mas uma maldição política original e imposta sempre pelo soberano, que é aquele que controla o bando, e, portanto, aquele que pode abandonar qualquer vida e incluí-la na exceção.

Sucedem que a tese de Agamben é precisamente a de que a modernidade não rompeu com as estruturas de bando e de banimento que caracterizam o ancestral poder soberano. Para Agamben, em oposição a uma sociedade civil regida pelo direito, fundada nos preceitos do

pacto social e de um Estado constituído por meio de um contrato social, a vida contemporânea é mantida em um sistema de bando, sob um paradigma de campo, marcado pelo banimento e pela *vida nua*. E não apenas, Agamben reitera que o paradigma do estado de exceção, evocado pelo soberano, se tornou regra na política contemporânea, num processo que se deu ao longo do século XX e cuja maior experimentação foi o Estado Nazista. Por esta razão, o filósofo analisa o caso do Estado Nazista, que se consagra na suspensão dos artigos da constituição de Weimar relativos às liberdades individuais, por meio do decreto para a proteção do povo e do Estado. Por esse fato, o III Reich, segundo Agamben, foi um estado de exceção que durou doze anos, e, por conseguinte, teria sido a maior experiência de instauração da biopolítica. Um verdadeiro laboratório de aplicação das técnicas biopolíticas por excelência, no qual se elabora a *vida nua*. Não obstante, Achille Mbembe, no ensaio *Necropolítica* (2018), suplementa essa ideia acrescentando que o Estado Nazista foi um desdobramento de um processo que já vinha em curso desde a colonização, conforme antes aponte.

De acordo com a analítica de poder de Mbembe, as reflexões foucaultianas e a visão agambeniana que tem no Estado Nazista o marco de uma soberania moderna que instaura o estado de exceção como regra e produz a *vida nua* precisam ser complementadas e aprofundadas nos termos dos processos das ocupações coloniais que, na sua perspectiva, foram e de algum modo ainda são um encadeamento dos poderes disciplinar, biopolítico e necropolítico, que se associam, e possibilitam uma dominação ilimitada “sobre os habitantes do território ocupado” (Mbembe, 2018, p. 45).

Assim, no entendimento de Mbembe, é o fenômeno da colonização que vem como o grande laboratório para as políticas de terror e extermínio que se estendem pelo mundo ocidental e atingem posteriormente as nações europeias na Segunda Guerra Mundial. Mbembe está pensando em uma estrutura de poder para além da noção da biopolítica foucaultiana, que envolve disciplina e promoção da vida, pois, para ele, a magnitude da experiência colonial é planetária e faz emergir uma outra face global do poder, uma faceta que foi apenas sugerida por Foucault, e, que foi denominada pelo politólogo camaronês de necropolítica.

2.1.1 A suplementação da necropolítica ao déficit colonial da biopolítica

Mbembe conceitua necropolítica como as formas políticas contemporâneas que “subjugam a vida ao poder da morte” (Mbembe, 2018, p. 71). O poder soberano necropolítico,

portanto, pressupõe que sua expressão máxima reside no “poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (Mbembe, 2018, p. 5).

Para o filósofo camaronês, o poder de morte foi experimentado pela primeira vez não nos campos de concentração nazistas, mas sim nas ex-colônias. Lá o regime de exceção foi imposto pelos colonizadores, que agiram como soberanos diante das populações tradicionais e dos povos africanos escravizados. Neste lugar, abandonado pelo direito, o poder soberano de matar não se submete a nenhuma regra:

O direito soberano de matar não está sujeito a qualquer regra nas colônias. Lá, o soberano pode matar a qualquer momento ou de qualquer maneira. A guerra colonial não está sujeita a normas legais e institucionais. (...) Em vez disso, o terror colonial se entrelaça constantemente com um imaginário colonialista, caracterizado por terras selvagens, morte e ficções que criam o efeito de verdade. (Mbembe, 2018, p. 36)

Na base dessa política guerreira está a fabulação de inimigos naturais, biológicos, essenciais, selvagens, inumanos e perigosos que precisam ser civilizados em nome da segurança e do bem-estar. Assim, fundamentada na criação de uma relação de inimizade, a destruição material dos corpos inimigos pôde ser normalizada, tornando-os supérfluos e descartáveis.

Todavia, nos termos de Mbembe, a condição de aceitabilidade da eliminação do inimigo de Estado, para o conseqüente fortalecimento da população enquanto espécie, foi desde o imperialismo colonial, o racismo. O racismo é, para ele, o princípio de separação, um esquema imaginário que atua no nível afetivo, no inconsciente profundo das pessoas que agem, segundo esta ficção, como uma fobia, acompanhada por um medo obsessivo desse Outro, que é visto como perigoso, ameaçador justificando, desse modo, a guerra e o extermínio constituídos de forma racializada.

Mbembe vê no racismo a função de provocar fragmentos, de cindir a humanidade em espécie humana e não-humana. Segundo ele, a manipulação é autorizada pela raça que objetifica o Outro, esse Outro que em nada é semelhante a “nós”, autointitulados de humanidade.

À vista disso, a lógica do racismo de Estado, autoriza à biopolítica politizar a vida para o controle e proteção da pureza social, em nome de um projeto de defesa da sociedade. Esse, portanto, é um Estado guerreiro que concebe que para que a nação possa sobreviver, é preciso eliminar os inimigos. Para a saúde social, eles não devem ser tolerados, nem incluídos, a única solução é aniquilá-los.

Mbembe se refere de modo específico às colônias africanas, contudo, o seu raciocínio pode ser atualizado e estendido ao caso do Brasil, na condição de ex-colônia portuguesa. O país

tem uma longa história de geração de discursos de inimizade, instauração de regimes de medo e exceção, conflitos e crises humanitárias e produção de morte.

A escravidão no Brasil, por exemplo, se prolongou por trezentos anos e precarizou a vida de milhares de pessoas negando, sobretudo aos negros escravizados, a sua humanidade. Como consequência, instaura-se uma mentalidade hegemônica eurocêntrica de exclusão e de abandono às condições mortíferas dos corpos negros e mestiços. Mas não apenas, na atualidade brasileira, quanto maior for a fragilidade de determinados grupos - sejam indígenas, pobres, mulheres, homossexuais, imigrantes, idosos, moradores de favela, portadores de deficiências, moradores de rua ou outras “minorias” sociais - maior a desigualdade e a exposição à morte, ainda que juridicamente os direitos possam ser considerados iguais, na prática, as relações sociais e econômicas são assimétricas e revelam que nem todos têm os mesmos direitos. Mbembe vê nas estruturas sociais racistas da herança colonial a produção de práticas e relações sociais em desequilíbrio profundo. No caso do Brasil essas estruturas arcaicas favorecem e encorajam estratégias estatais e não-estatais de captura e apropriação dos corpos fragilizados socialmente, explorando sua energia produtiva, dominando seus movimentos e, por fim, exterminando sua vida, operando ainda segundo a lógica colonial, isto é, adotando uma política de morte.

O período dos vinte e um anos de ditadura no Brasil, pensando com Mbembe e seu conceito de necropolítica, foi um regime de exceção que resultou em mortes e corpos desaparecidos. Com base na velha política da inimizade, os opositores do regime foram presos, torturados ou executados para a manutenção da ordem social.

Mas a necropolítica pode estar em muitos outros espaços sociais. Há necropolítica no sistema carcerário brasileiro que pune e encarcera uma superpopulação de presos que abarrotam as celas em condições sanitárias precárias e desumanas, criando uma máquina de guerra e morte nos presídios.

Muitos outros são os atores e os campos da necropolítica no Brasil contemporâneo, territórios nos quais o poder político, de modos diversos, confisca a morte e a converte em um objeto de gestão. O poder contemporâneo, que no entendimento de Mbembe desenvolve essa técnica desde o período das invasões coloniais, aprimorou as técnicas biopolíticas apontadas por Foucault e, portanto, não somente impõe limitações, decreta normas sobre como os corpos devem viver, agir e se conduzir, mas decide e toma medidas a respeito de quais e como esses corpos devem morrer.

As obras em estudo nesta tese, segundo defendo, expõem pelo menos três campos desse necropoder brasileiro. O primeiro é o do tráfico humano, sobretudo o de meninas e mulheres,

que ocorre na região amazônica e que envolve desde uma educação precarizada, passando pela desestruturação econômico-socioemocional enfrentadas por famílias de baixa renda que habitam as periferias da cidade de Belém do Pará, situada ao norte do Brasil, estendendo-se pela ausência de políticas de proteção aos menores e às mulheres. Na presente pesquisa problematizo tópicos necropolíticos desse campo no romance *Pssica*, de Edyr Augusto.

O segundo, diz respeito primordialmente ao tráfico de órgãos e tecidos, mas, também, de modo lateral, trata da questão cemiterial. Para compreender a dinâmica necropolítica, muitas vezes é necessário tirar os olhos do Estado e colocá-los em outros atores que fazem parte de uma cadeia de micropoderes de gestão da morte. Algumas regiões brasileiras são mais vulneráveis aos agentes de micropoderes ambíguos, isto é, aqueles que estão ao mesmo tempo dentro e fora do Estado, em virtude de sua fragilidade econômica e social. Nesses (não)lugares a administração dos corpos é feita de modo precário e, não raro, criminoso, possibilitando a emergência de mercados que farão uso comercial dos corpos produzidos pelo abandono da falta de estrutura estatal e, ao mesmo tempo, pela rentabilidade da venda de órgãos e tecidos disponíveis nas pilhas de cadáveres não-identificados e não-reclamados que se acumulam nos necrotérios. Em *Enterre seus mortos*, de Ana Paula Maia, discuto as condições mortíferas geridas pelo Estado e por outros agentes do necropoder impostas aos corpos dos vivos e dos mortos.

O terceiro, refere-se ao mercado *gore* na Amazônia que, na ficção de *A Morte e o Meteoro*, de Joca Reiners Terron, é o ponto de partida e uma fantasmagoria que retorna ao longo da narrativa. A exploração madeireira, o mercado sojeiro e a mineração industrial na Amazônia são um mercado, em grande parte ilegal, que desencadeia a destruição da última floresta primária do mundo, expondo a condições mortíferas os povos indígenas e tradicionais da floresta.

2.2 Entre a casa e a cidade, na terra de ninguém: *vida nua* e o lugar dos corpos matáveis e a *vida precária* na cena do reconhecimento

Pode ainda auxiliar a leitura desta tese algumas últimas noções teóricas que serão utilizadas nos capítulos de análise do *corpus*.

A primeira delas é a da *vida nua*, de Giorgio Agamben. Conforme expus anteriormente Agamben (2010) percebe na estrutura arcaica do bando, a destruição dos inimigos da comunidade ou dos pecadores ímpios pelo instituto do *banimento*, palavra que em algumas

traduções do hebraico foi vertida para *consagração*. Essa figura separada da comunidade e jogada à própria sorte, segundo Agamben (2010), remete à figura ambígua do *homo sacer*, do antigo Direito Romano, cuja origem do termo alude ao mesmo tempo ao sentido de sagrado e maldito. O *homo sacer*, portanto, conserva a memória da exclusão originária da estrutura do bando e vivencia a partir daí a *vida nua*.

A *vida nua* é, assim, a vida capturada e simultaneamente excluída do bando soberano. É uma vida produzida a partir da dissolução do vínculo com o soberano. O vivente abandonado passa a habitar “a terra de ninguém entre a casa e a cidade” (AGAMBEN, 2010, p. 91), isto é, na margem, fora do direito. Mas Agamben está interessado em atualizar esse conceito e nos mostrar como a *vida nua*, originária no bando soberano, persiste na contemporaneidade, ocorrendo ainda hoje no espaço político, e ainda tornando-se a forma de vida hegemônica, em um estado de exceção contínuo que não se encerra. A norma, para ele, teria se tornado indissociável da exceção. O filósofo sinaliza que, em oposição a uma sociedade civil regida por um sistema de leis, com base no pacto social, de um Estado constituído por meio de uma base contratualista, estaríamos vivendo como que em bandos em campos marcados pela ameaça da produção da *vida nua*, sem direitos fundamentais e exposta a toda sorte de violência e barbárie.

Nesta tese o conceito de *vida nua* é fundamental, pois é uma das categorias-chave para o ato de leitura do *corpus* e para a composição de uma descrição das formas daquilo que chamo aqui de *necronarrativa*.

Uma noção análoga a essa de Agamben é a de *vida precária*, proposta pela filósofa estadunidense Judith Butler (2019), na obra intitulada *Vida Precária: os poderes do luto e da violência*. Essa categoria foi, se assim posso dizer, afiliada ao repertório teórico do presente estudo quase no meio do caminho, quando ainda buscava algumas evidenciações de particularidades das personagens cuja vida poderia ser lida pela chave da *vida dispensável*.

Algumas perguntas como: Quais são os rostos reconhecidos como dispensáveis nas obras? Por que o são? Como se constrói uma ética em relação ao Outro naquilo que chamo de *necronarrativa*? Estas questões me levaram diretamente à ideia de precário, isto é, de vidas precárias, de Judith Butler.

Na visão de Judith Butler (2019) a precariedade se produz a partir de dois elementos fundamentais. O primeiro, está ligado a um fator de racionalidade. Isso significa que a precariedade emerge de uma cena de reconhecimento³, elaborada a partir de uma ação

³ A categoria reconhecimento possui um vasto percurso de estudos. Judith Butler, de um lado, transita pelo sistema filosófico de Hegel no que diz respeito à cena do reconhecimento, segundo a qual um ser humano só pode existir a partir de um Outro que o reconheça. De outro lado, herda do estruturalismo a ideia de que todas as relações

racionalizada, na qual alguém passa a ser reconhecido a partir de uma concepção política de precário. A vida precária, portanto, não é uma ontologia, não é natural ou pré-discursiva, segundo Butler ela emerge da produção de discursos, sobretudo dos dispositivos midiáticos, que são o lugar da aparição e da visibilidade na contemporaneidade. São esses dispositivos que agem discursivamente produzindo o reconhecimento de determinadas humanidades, dando sentido a elas. Assim, todas as outras vidas que permanecem fora dessa cena de visibilidade, de reconhecimento, recebem um enquadramento diferente, pois elas passam por um processo de não reconhecimento, ou seja, de desumanização. Esse não-reconhecimento, ocorre de tal modo que essa existência desumanizada é colocada em uma ética da violência e fora de uma ética da responsabilidade, porque geram-se alteridades que a sociedade tem dificuldade em reconhecer e, conseqüentemente, produzir uma ética do cuidado. Diferente da ética da alteridade de Levinas, filósofo que alicerça o pensamento de Butler, aquela ética do encontro no qual o Outro me lembra das minhas obrigações para com ele quase como uma régua para as minhas atitudes, na ideia de vida precária, o Outro gera em mim um peso, um risco que justificam a minha violência ética contra ele.

O segundo elemento é a ideia de substitutibilidade radical da vida. Em oposição a um conceito de finitude que singulariza nossa relação com a morte e com a vida, (perspectiva da ética do cuidado), a vida tornada precária é substituível, insignificante e descartável. Uma nova noção neoliberal se coloca em oposição à noção de uma singularidade da existência. Dessa nova concepção surge uma finitude esvaziada, na qual a morte é só mais uma morte, uma existência substituível, afinal há grande oferta de corpos a serem repostos.

Assim, a partir desses dois elementos fundamentais: a produção de discursos sobre as vidas que importam e as que não importam e a concepção de substitutibilidade radical da vida, Judith Butler concebe a vida precária como uma vida posta em estado de vulnerabilidade física, social e ética. Tal vulnerabilidade é qualificada pela dependência que uma vida tem a uma de uma série de condições sociais e econômicas que devem ser satisfeitas a fim de ser sustentada, para que não deixe de existir. A vida precária está sempre de alguma forma dependente do Outro. Exposta àqueles que conhece e que não conhece. A precariedade é sempre colocada em termos coletivos, os precários são habitualmente um grupo e não uma pessoa sozinha, isso ocorre em decorrência de disposições históricas que enquadram grupos de pessoas às quais reconhecemos ou não a sua humanidade, dependendo da assimilação dos discursos midiáticos.

envolvem relações de poder. Portanto, a cena do reconhecimento em Judith Butler representa, a consciência de mim através da produção discursiva do Outro, sobre a qual incidem poderes que podem alterar a forma como um corpo é visto por outros corpos.

Em síntese, Butler entende que a precariedade da vida se constrói na ação discursiva, no interior de processos relacionais e midiáticos e que os enquadramentos produzidos passam a justificar ações e políticas de extermínio do Outro que não é reconhecido como humano. Em *Vidas precárias*, Butler discute, enfim, a questão de uma ética não violenta, tendo como pressuposto a facilidade pela qual a vida humana pode ser anulada.

2.3 Capitalismo *gore*: a economia da morte e a masculinidade hegemônica

Noção igualmente relevante para esta tese é a presença do mercado/*empreendimento/negócio gore*. Ela faz parte de um estudo maior sobre o que a filósofa transfeminista mexicana Sayak Valencia chamou de *capitalismo 'gore'*, em seu livro de título homônimo, publicado em 2010.

Por isso, para entender o que significa um *mercado 'gore'*, será preciso antes fazer uma parada para compreender o que significa *capitalismo 'gore'*, horizonte no qual se insere o termo em questão.

Sayak Valencia conceitua *capitalismo 'gore'* como uma ferramenta de análise do contexto econômico, sociopolítico, simbólico e cultural mexicano, em sua condição de país fronteiriço, ex-colônia e do Sul Global. O conceito foi proposto por Sayak há pouco mais de dez anos, apoiado na realidade mexicana, sendo criado, segundo a pensadora, para lançar luz sobre o problema da violência explícita e crescente no país, perpetuado pelo Estado, pelo narcotráfico e pelas coreografias binárias de gênero. No entanto, com o desenrolar dos últimos acontecimentos políticos e culturais globais, decidi estendê-lo para o contexto brasileiro, mirando sobretudo nos *mercados gore* que florescem de modo marcante nas três narrativas estudadas, tendo-o como uma das ferramentas fundamentais de análise.

Capitalismo 'gore', no dizer de Sayak Valencia, pode ser entendido como uma economia da morte, uma necroeconomia que faz parte de um emaranhado criminal econômico que tem conexões com ideologias neoliberais exacerbadas, imaginários capitalistas recolonizados por economias hegemônicas, formação de alianças com o empreendedorismo, a *bio* e a necropolíticas, a masculinidade hegemônica patriarcal branca e com os racismos.

O termo *gore*, como explica Valencia (2010), foi tomado do contexto cinematográfico contemporâneo, mais especificamente de um subgênero de terror chamado *gore*, cujo atributo essencial é a exposição de violência gratuita e excessiva, por meio de cenas brutais e

estapafúrdias, com grande derramamento de sangue, amputações, exposição de vísceras, mortes extravagantes e imagens perturbadoras em geral.

Nesse sentido, o *capitalismo 'gore'* descrito por Valencia (2010) é uma economia criminosa, frequentemente associada ao crime organizado e às necropolíticas de extermínio estatais e não-estatais, de exploração neoliberal das economias do Sul Global, que reforça certas lógicas e coreografias sociais em relação ao gênero e à sexualidade cis-hetero-patriarcal e se realinha à lógica neocolonial. Essa forma *gore* de economia está relacionada ao uso predatório dos corpos precarizados, como forma de extração material e necroempoderamento⁴, ao alto nível de violência e ao derramamento de sangue explícito e injustificado que se experimenta nos países da periferia do capitalismo neoliberal:

Entonces, con capitalismo gore nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el Tercer Mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de necroempoderamiento. (VALENCIA, 2010, p. 15)

Segundo Valencia, o capitalismo *gore*, muitas vezes chamado por ela de neoliberalismo sangrento, está estruturado em alguns eixos de força que viabilizam e fortalecem o seu funcionamento. Eles extrapolam a questão do trabalho e se espraiam para o âmbito cultural e para os sistemas simbólicos da sociedade, construindo narrativas neocoloniais e ficções hegemônicas que se alinham com as práticas exacerbadas de consumo, os binarismos de gênero, os processos de renderização de fluxos migratórios, os racismos e outras coreografias alinhadas ao que chamou mais recentemente de *Facismo 2.0* e *Live Regimen*⁵.

Dentro da taxonomia do *capitalismo gore*, de Valencia, os empresários criminosos recebem o nome de sujeitos endriagos⁶

⁴ Expressão utilizada por Valencia (2010) para fazer referência aos processos que transformam vulnerabilidades e subalternidades em autopoder, com base em práticas distópicas e empoderamento violento. Práticas violentas são rentabilizadas dentro da lógica do capitalismo 'gore' (VALENCIA, 2010)

⁵ Cf. VALENCIA, Sayak. *El régimen está (transmitiendo en) vivo*. Re-visiones, Espanha, n. 9, 2019. Disponível em: <file:///C:/Users/utente/Downloads/Dialnet-ElRegimenEstaTransmitiendoEnVivo-7211193.pdf>

⁶ Valencia (2010), explica a origem do termo endriago: "El endriago es un personaje literario, un monstruo, cruce de hombre, hidra y dragón. Se caracteriza también por una gran estatura, ligereza de movimientos y condición bestial. Es uno de los enemigos a los que se tiene que enfrentar Amadís de Gaula. 89 En el libro se le describe como un ser dotado de elementos defensivos y ofensivos suficientes para provocar el temor en cualquier adversario. Su fiereza es tal que la ínsula que habita se presenta como un paraje deshabitado, una especie de infierno terrenal al que sólo podrán acceder caballeros cuya heroicidad rondara los límites de la locura y cuya

“denominamos sujetos endriagos y se caracterizan por combinar la lógica de la carencia (círculos de pobreza tradicional, fracaso e insatisfacción), la lógica del exceso (deseo de hiperconsumo), la lógica de la frustración y la lógica de la heroificación (promovida por los medios de comunicación de masas) con pulsiones de odio y estrategias utilitarias. Resultando anómalos y transgresores frente a la lógica humanista.” (VALENCIA, 2010, p. 87).

Nesse sentido, por *mercado 'gore'* me refiro a um campo específico do *capitalismo 'gore'* no qual “mercadorias” e “serviços” são vendidos como produtos vinculados ao necropoder e às necropráticas e associados a técnicas de extrema violência. Podem ser exemplos de mercados *'gore'* o narcotráfico, o tráfico de órgãos e tecidos humanos, o comércio de cadáveres, a violência intimidatória, homicídios exemplares violentos, escravidão sexual ou doméstica de pessoas, bem como imaginários violentos em que o derramamento de sangue, e a violência extrema são os principais protagonistas. Mas não apenas. A destruição da natureza, a perda de biodiversidade, o extermínio das condições de vida e dos corpos dos povos originários e o investimento destrutivo em *commodities*, tais como as queimadas para a plantação de soja e criação de gado em grandes áreas devastadas, além da instalação de garimpos e mineradoras em reservas florestais e áreas indígenas demarcadas ou não, também podem ser lidos como *mercado 'gore'*, uma vez que estão dentro das lógicas predatórias neoliberal e necropolítica.

Nos romances em estudo esse *mercado 'gore'* comparece fortemente e é paradigmático de um empoderamento econômico periférico, que ocorre por meio do uso eloquente da violência como instrumento de trabalho. Os sujeitos desses empreendimentos criminosos são predominantemente masculinos que, segundo Valencia (2010) buscam escapar da precariedade econômica e existencial alinhando-se, portanto, à lógica patriarcal, competitiva para não perder suas credenciais masculinizadas triunfantes, contemporaneamente atualizadas, com ares de empreendedor neoliberal, um sintomático homem de sucesso, nem que para isso trafique pessoas, venda cadáveres ou destrua uma floresta e seus habitantes, de modo genocida.

2.4 A zumbificação da vida

Por último, penso ainda ser fundamental discorrer sobre a concepção de zumbi, categoria multifacetada que possibilita a observação do modo como as obras manipulam as vidas das personagens, em diálogo com a condição de mortos-vivos, tanto física quanto socialmente. Para dar conta dessa categoria, recorro a um trecho do pensamento de Deleuze e

descripción se asemeja a los territorios fronterizos contemporáneos.” (VALENCIA, 2010, p. 89)

Guattari (2010) e suas reflexões sobre a figura do zumbi na obra *O anti-Édipo* e às de Leo Barros (2020) em *A politização da morte e a zumbificação da vida*.

Antes de apresentar os contornos teóricos dos autores mencionados, gostaria de convidar a um pequeno desvio de percurso para depois retornarmos. Para fins de contextualização do tema da zumbificação da vida, gostaria de expor alguns pontos relevantes no que diz respeito à origem do mito zumbi.

No imaginário global contemporâneo, o zumbi é um monstro cuja origem se encontra nas práticas folclóricas e rituais do Novo Mundo, especificamente do Haiti e no Caribe. Na condição de ex-colônia, o Haiti se configurou como um espaço limiar entre os paradigmas locais e os paradigmas imperialistas europeus, constituindo um território de síntese e hibridez onde o cristianismo ocidental e os antigos rituais místicos africanos se fundiram originando o que veio a ser conhecido como o vodu. Os mistérios vodu sempre povoaram de medo e desconhecimento o imaginário ocidental, uma vez que manipulam as fronteiras entre a vida e a morte. Segundo Kyle Bishop (2008), pesquisador norte-americano da temática zumbi, essa violação do tabu da morte tornou-se fonte de medo e fascínio sobretudo pela via do cinema hollywoodiano, que iniciou as produções cinematográficas de temática zumbi nas décadas de 1930 e 1940. Em *The Sub-Subaltern Monster: Imperialist Hegemony and the Cinematic Voodoo Zombie* (2008), Bishop pontua que qualquer discussão acerca do zumbiismo ou do vodu em geral, deve ser examinada através das lentes teóricas do pós-colonialismo, tendo em vista que mitologia zumbi e história do Haiti estão interligadas, pois ambas nascem da experiência da escravidão, do trânsito dos mares africanos para o Mundo Novo, contando inclusive com a revolução haitiana dos colonos de Saint Dominique. Kyle (2008) explica, citando autores como o antropólogo Melville Herskovits e a comparatista Joan Dayan que, embora o vocábulo original *zumbi* fosse uma palavra crioula para “espírito”, na cultura vodu ele se refere ironicamente a alguém *sem* alma, uma vez que os zumbis eram seres sem alma, considerando que a morte não acontecia de fato, pelo contrário, era um estado posticho de morte resultado de maquinações de feiticeiros que após o enterro do indivíduo, removiam-no do túmulo e o vendiam para a servidão em alguma terra distante dali. Assim, esse destino “sobrenatural” ecoa, na visão dos pesquisadores, a realidade da escravidão, na qual surge o paradigma zumbi, não como entretenimento ou fantasia escapista do cinema hollywoodiano contemporâneo, mas como um corpo fantasmático que é uma casa sem alma significante da perda e da expropriação colonial. Esse novo paradigma zumbi que surge da perspectiva pós-colonial, é signo da captura total da autonomia da vida, um corpo que se materializa no discurso da apatia, do anonimato e da perda, o signo do morto-vivo, mais temido que a morte.

Outro pesquisador importante que gostaria de convidar para essa discussão é Wade Davis. Em *The Serpent and the Rainbow* (1986), o etnobotânico canadense explica que no contexto do Haiti colonial o processo de zumbificação foi utilizada como vingança dos haitianos escravizados contra os colonizadores brancos, que eram envenenados pelos escravos de dentro das casas grandes e após sepultados eram raptados e levados para os domínios do mestre vodu, que iniciava os ritos de zumbificação. Aquele que recebia o feitiço zumbi “morria”, era enterrado e, posteriormente, se fosse homem normalmente era colocado para trabalhar no campo das propriedades haitianas ou dos mestres vodu, entretanto, caso fossem mulheres poderiam servir de escravas sexuais nas fazendas ou para o chefe vodu.

Daves, no tempo em que passou entre os mestres vodu, descobriu que o feitiço envolve a manipulação de duas toxinas que se originam de peixes e ervas, uma que faz o vivo parecer morto e outra que deixa a pessoa totalmente sob dominação, sem que possa ter a mínima chance de reagir.

Segundo Daves (2020), essa prática no interior da cultura e dos costumes vodu, tem um sentido profundo de punição social, uma vez que a pessoa que teve a vida capturada por um feitiço zumbi fica permanentemente em uma zona intermediária entre a vida e a morte, sob o controle alheio, normalmente sendo explorado em sua força de trabalho até que o mestre zumbi morra e deixe de aplicar o feitiço e as substâncias, que são desconhecidas da população, liberando-o assim do estado de morto-vivo ou vivo-morto, dependendo do ponto de vista.

Assim, sendo o Haiti um país com uma importantíssima história colonial, o tema da perda da vida e do controle do corpo e do espírito torna-se um tema tabu, pois não ter direito aos ritos funerários vodu que encaminham a alma para o além e se tornar um zumbi, um escravo seria, obviamente, pior que morrer. Daves (2020) conta ainda a história de um homem chamado Narcisse, que teria sido um ex-zumbi, que alegava ter consciência que estava sendo escravizado por zumbificação e que sentia muita falta da sua vida com a família e amigos, desejando sempre intensamente voltar para a sua terra. Narcisse teria contado a Daves que percebia a vida como uma estranha coreografia de objetos e eventos que se moviam diante de si como que em câmera lenta, mas que tudo isso estava absolutamente fora do seu controle, pois decisão e consciência eram somente impossibilidades.

Dave explica que a pessoa em estado de zumbificação pode realizar tarefas, trabalhar, mas não consegue falar e nem tem forças para se defender autonomamente, também não possui mais a capacidade de formular pensamentos e nem saber o próprio nome, restando-lhe apenas a perda da autonomia e da identidade pessoais e o servilismo.

Feito este desvio, passo a situar a palavra *zumbi* nos termos de Deleuze e Guattari. Em *O anti-Édipo*, D e G (2010) percebem o capitalismo como uma maquinaria de produção de mais-valia, constituindo o fundamento do sistema. Ocorre que para realizar essa operação há a economia de dispêndio, daquilo que excede a vida por meio da exploração do corpo.

O que sinalizavam D e G, é que no contemporâneo, esse tipo de excesso, de dispêndio operados no corpo sacrificado, sobrevém de forma muito mais refinada do que nos rituais primitivos ou na paixão de Cristo, mas, não menos delirante. A Mais-valia contemporânea do capital é um tipo de excedente instaurado no plano simbólico, por isso difuso, significante, inconsciente, no sonho, virtual, ideológico.

Neste enquadramento, a morte torna-se especificamente uma das principais maneiras de absorver a mais-valia no sistema capitalista, ponto em que se encontra com a pulsão de morte freudiana e entra em jogo com a vida e por meio do excesso produz uma morte imanente, absorvida lentamente, isto é, a própria morte em vida que torna os corpos vazios. Para a assimilação exponencial da mais-valia é imprescindível, cada vez mais, a zumbificação da vida.

E a morte imanente, difusa, absorvida, é precisamente o estado que o significante toma no capitalismo, a casa vazia que é deslocada por toda parte para barrar as escapadas esquizofrênicas e garrotear as fugas. O único mito moderno é o dos zumbis — esquizos mortificados, bons para o trabalho, reconduzidos à razão. (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p. 445)

Assim, leio aqui a figura do zumbi como pura energia de morte, e, por isso, paradoxalmente, de vida, de algo que continua, uma força ambígua, ao mesmo tempo muda e diabólica que, de alguma forma carrega em si a dimensão terrível da voz humana sepultada dentro de si. O zumbi é o mito e o significante de D e G, mas também o significante daquilo que resulta do excedente do capital, em outras palavras, das pulsões de morte da superestrutura social e política do Brasil, que figuram nas narrativas desta tese, as *necronarrativas*.

Gostaria ainda de expor a colaboração de uma pesquisa muito recente intitulada *A politização da morte e a zumbificação da vida* (2020), feita por Leo Barros na qual reflete sobre a temática da medicalização da cultura, isto é, a incidência do discurso médico sobre a cultura, considerando a tanatopolítica como pressuposto para as políticas de saúde. Barros toma o zumbi como paradigma metodológico, no qual estabelece conexões entre os procedimentos de manipulação, controle e prolongamento da vida; a figura do *muselmann* da experiência nazista em Auschwitz e o zumbi, o morto-vivo da cultura haitiana e das produções cinematográficas de Hollywood. Barros identifica o zumbi com o *homo sacer*, de Agamben

O morto-vivo de hoje é imaginizado nas figuras do *homo sacer* da atualidade, figura segregada que apresenta uma espécie de risco. O morto-vivo seria, antes, uma consequência, produto da tanatopolítica, aquilo que fica de fora entre as políticas de prevenção de risco e cuidados incessantes. (BARROS, 2020, p. 2382)

Para Barros (2020), a política e a cultura engendraram “essas entidades que transitam numa zona paralela entre a vida e a morte: os vivos em estado de mortificação”. Na sua visão, o cinema americano metaforizou a *vida nua* por meio da figura do morto-vivo, sobretudo quando se trata dos filmes de George Andrew Romero, diretor e realizador dos filmes *A Noite dos Mortos Vivos*, *Despertar dos Mortos* e *Dia dos Mortos*.

De fato, é possível estabelecer um vínculo entre soberania e zumbificação por meio do estatuto da suspensão da lei, tomando para si a decisão de morte sobre o Outro. Tanto a zumbificação quanto a soberania são esferas nas quais se podem matar ou expor a condições de morte, e, portanto, capturar a vida sem ser punido.

Por essa via, o zumbi pode ser o significante cultural da dessubjetivação de alguém, cuja *vida precária* se tornou *nua* e que sobrevive em estado de morte. Essa tipologia de vida indigna de viver, que povoa os três romances brasileiros contemporâneos em questão, é o interesse central desta tese.

Neste ponto da minha exposição gostaria de destacar que no percurso teórico que fizemos, da noção de biopolítica à de zumbificação da vida, um tópico permanece em comum: as relações de dominação e submissão. Aqui se entrecruzam as *necronarrativas*, nessa cartografia da morte, território maquínico de produção de mercadorias e de morte em excesso, onde vagam as vidas dispensáveis de Janalice, Edgard Wilson e dos kaajapukugi.

Desse modo, a biopolítica é a estrutura base para a necropolítica, pois Foucault desvela os mecanismos de poder e Mbembe mostra como de fato o mecanismo operou desde seus experimentos coloniais revelando o déficit periférico na proposição foucaultiana, apresentando a noção de necropoder, cujo fundamento racista tinha sido apenas citado pelo filósofo francês. Neste enquadramento de poder, são produzidas a *vida precária* e a *vida nua*, que foram excluídas de uma sociedade consumista, delirante, disciplinada, de masculinidade violenta e absolutamente constituída por discursos de felicidade, sucesso e empreendedorismo. Nas economias periféricas como a brasileira, essa cena global propicia a proliferação do mercado criminoso e suas alianças com os reminiscentes coloniais do patriarcado e do racismo, dentre outras formas humilhantes de sujeição. Por fim, todas essas condições mortíferas não poderiam senão engendrar uma espécie de zumbificação da vida, de rebaixamento do humano ao mais baixo nível.

Como veremos nas análises dos próximos capítulos, o corpus desta tese traz narrativas do contemporâneo brasileiro que encarnam esteticamente a difícil experiência da precariedade absoluta e da perda de si. *Au-delà* de uma mimese da realidade material e imediata, trato aqui de uma representação literária que parte do real, como base a ser desconstruída, desestabilizada.

Essa literatura a qual me refiro, tem o potencial de organizar, interpretar e transformar questões como a necropolítica brasileira, em formas literárias, em linguagem. Mas, acredito que a minha maior contribuição para os estudos da teoria literária é a proposição de uma inversão do processo de

representação dessas narrativas em estudo. Segundo penso, as necronarrativas partem de uma realidade que está submersa num enxame de ficção - *fake news*, pós-verdade, consumo, eleições e políticas determinadas por um *big data* que influencia a psique global e rouba a liberdade de desejar - para assumir o compromisso irremediável de criar a própria realidade perdida, por meio da linguagem. Vislumbrar aspectos cegos da sociedade e da cultura seria, assim, trazer à potência do fogo da palavra aquilo que estava deslembado em meio ao enxame de ilusões e excessos.

Esses são os eixos teóricos desta pesquisa. Algumas outras contribuições teóricas, porém, podem se tornar operantes conforme a demanda das obras, sobretudo, no momento de atar os pontos. Destacaria, nesse sentido, as pesquisas de Suely Rolnik, algumas reunidas numa obra que dialoga muito com nosso referencial, chamada *Esferas da insurreição* e de Peter Pál Pelbart, com a obra *Ensaio do assombro*.

3 COMPARAÇÃO ESQUIZA⁷ E ANÁLISE DO(S) CORPUS

Quanto às minhas escolhas metodológicas, optei pela abertura de caminhos analíticos e comparativos, tendo em vista que o objeto de estudo, o romance brasileiro contemporâneo é multiface, sendo que cada autor é um universo particular, se concentra profundamente no fazer do seu texto, utiliza recursos e códigos inovadores e ímpares, causando, muitas vezes, certo desconforto na escolha da abordagem crítica, como já sinalizava Antonio Candido em *A nova narrativa: nos vemos lançados numa ficção sem parâmetros críticos de julgamento* (CANDIDO, 1989, p. 18).

Essa complexidade, no entanto, talvez tenha sido vista de forma um tanto mais positiva por Afrânio Coutinho (1986), que enumera uma série de experimentalismos que renovariam, segundo o autor, os padrões estéticos literários nacionais, a partir dos anos 50, como as vozes narrativas plurais; a sofisticação e hermetismo das formas linguísticas; ou um trabalho profundo de pesquisa da linguagem coloquial que substitui a linguagem crua realista; a sobreposição de planos narrativos, dentre outros expedientes.

Também para Silviano Santiago (2002), essa “anarquia formal”, caracterizada pela falta de limites explícitos na composição de formas romanescas brasileiras não é, *a priori*, contraproducente, muito pelo contrário, pois “demonstra a vivacidade do gênero, capaz de renascer das próprias cinzas”. Além disso, tal “maleabilidade da forma” pode expressar a capacidade de moldar-se às novas e diferentes situações dramáticas revelando, portanto, a inventividade dos romancistas brasileiros, sempre em busca de dicções e caminhos próprios. O que, de qualquer forma, a meu ver, enriquece a forma, mas, certamente, torna o papel do crítico mais labiríntico e multifário.

Para adicionar um ingrediente a mais à complexidade da abordagem do romance contemporâneo, não poderia ignorar um problema discutido por autores, a exemplo do já citado Silviano Santiago (2002): a mercantilização da literatura contemporânea. Embora não seja meu

⁷ Nesta tese utilizo a palavra “esquizo” ou “esquiza”, no feminino em analogia ao campo de saberes e práticas pós-estruturalistas conhecido, dentre outras denominações, como esquizoanálise proposto pelo filósofo Gilles Deleuze e pelo psicanalista Félix Guattari. Segundo esse tipo de leitura da realidade articula conhecimentos de diversas disciplinas, e analisa um objeto em várias superfícies ou platôs, configurando uma abordagem cartográfica. De modo similar, proponho uma análise oblíqua das obras à procura da forma estruturante que chamei de *necronarrativa*. Acredito que seja, no máximo, um olhar cartográfico, embora não proponha uma cartografia da necronarrativa na literatura brasileira. Esse olhar atravessa transversalmente a esquizoanálise, se detém mais longamente na literatura comparada e, por vezes, se aproxima de uma leitura semiótica. Assim, a essa *bricolage* de várias teorias literárias, filosóficas, políticas, referências ao cinema, à cultura contemporânea, chamei de “comparação esquiza”.

objetivo desenvolver essa matéria, nesta tese, é importante recordar que a consolidação do estágio mercantil é um dado com o qual me confrontei na escolha das obras

Transformado em mercadoria dentro da sociedade de consumo, o livro passa a ter um temível (porque imprevisível) e subornável (porque manipulável) árbitro: o público. É ele que, segundo a empresa, atesta anônima, econômica e autoritariamente sobre o “valor” da obra, digo mercadoria, como em qualquer teste Ibope ou índice de vendagem. Bons escritores são os que vendem, diz a voz do lucro empresarial (SANTIAGO, 2002, p. 28-29).

Aqui, Silviano Santiago alerta sobre a possível manipulação do escritor, por parte do público, através do marketing. O mercado poderia influenciar a criação por meio das demandas de consumo. Segundo ele, o autor não deve se deixar infiltrar pelas imposições mercadológicas procurando manter íntegras, na medida do possível, a sua identidade e seu papel social, bem como deve cuidar para não produzir uma obra "descosida" (SANTIAGO, 2002, p. 30), isto é, que atenda apenas às demandas de mercado.

Diante da complexidade do quadro que envolve o corpus desta tese, a seleção dos conceitos teóricos que pudessem auxiliar a ler os romances escolhidos foi um dos problemas mais relevantes a se apresentar no percurso desta pesquisa.

A forte ligação das obras com questões sociais e políticas direcionou as escolhas sobretudo para as categorias filosóficas que buscavam a compreensão dos fenômenos sociais da contemporaneidade. Desse modo, levando em consideração as relações de poder e as condições de precariedade e descartabilidade que envolviam as personagens, foi muito orgânico que se chegasse aos conceitos de *biopolítica* e biopoder de Michel Foucault, seguido de alguns volumes da pesquisa intitulada *homo sacer*, de Giorgio Agamben. No decorrer do trabalho, por indicação da orientação e da banca de qualificação, outras referências foram sugeridas e acatadas, como Achille Mbembe, Peter Pál Pelbart e Suely Rolnik. Posteriormente, quando da percepção da necessidade de um conceito que pudesse servir de chave de leitura para os negócios criminosos presentes nas obras, que envolviam determinadas características muito particulares, chegou-se à pesquisa de Sayak Valencia e o seu conceito de *capitalismo 'gore'*. Em seguida foram atreladas às categorias de *vidas precárias*, de Judith Butler e zumbi/morto-vivo, de Deleuze e Guattari e Léo Barros. Esses suportes teóricos são evidenciados de modo significativo nesta tese, sendo que ao longo das análises, outras referências podem sobrevir quando relevante.

Desse modo, havia a necessidade de traçar um percurso que se atrelasse à teoria, assim como a teoria havia sido atrelada aos textos literários.

No entanto, em vista da complexidade e pluralidade inventiva do romance contemporâneo brasileiro e do corpus em estudo, não foi possível optar por um único método fechado, pois foi logo perceptível que o texto contemporâneo não se permitiria encerrar em uma única metodologia.

Em vista disso, o método da Literatura Comparada, como ponto de partida, pareceu uma opção adequada para auxiliar a traçar percursos de interpretação, dinamizar a teoria e suas relações com o corpus, criando aberturas para pensar, manipular e reorganizar as categorias de análise, direcionando a leitura à práxis científica.

O caráter multidisciplinar da perspectiva teórico-metodológica da literatura comparada possibilitou o diálogo com a teoria literária, bem como com a Filosofia, História, Psicologia, Semiótica e outras disciplinas afins.

Adentrar o terreno da Literatura Comparada é preparar-se para caminhar por trilhas diversas do pensamento humano. É desprezar fronteiras e penetrar em territórios diferentes e descobrir que o ‘Outro’ pode ser o ‘Mesmo’ ou que o ‘Outro’ pode ser ‘Eu mesmo’ ou simplesmente o ‘Outro’; é valer-se da oportunidade de olhar longe para ver de perto como o Outro fala, do que o Outro fala, o que o Outro pensa, onde o Outro vive, como vive; é, enfim, estabelecer comparações—atitude normal do ser humano. O exercício do comparativismo ‘colabora para o entendimento do Outro’. (CARVALHAL, 1997, p. 8)

Partindo dessa premissa do trânsito pelos caminhos do Outro, ficou muito claro que minha fundação metodológica seria o comparatismo, pois, o centro do meu trabalho é a investigação do Outro, sobretudo do Outro cuja alteridade foi negada e desumanizada como nas obras em estudo.

A literatura comparada possibilitou o processo de confrontação entre as obras (contexto interno) do corpus, de modo mais amplo. De outro lado possibilitou também a confrontação do corpus com os processos históricos, sociais, políticos e econômicos (contexto externo) nos quais está inserido, uma vez que, de acordo com o método comparatista, o texto literário não está isolado em seu contexto interno, longe disso, ele é histórico, faz parte do tecido histórico e se insere de modo dinâmico e interdisciplinar contextualizando as questões do seu tempo.

Assim, emergiram pontos que reclamaram a articulação comparatista com a Filosofia, a História, as Ciências Sociais, a Psicologia, a Semiótica, a Religião e a Política e outras áreas. Esse procedimento dialógico favoreceu a busca de laços de analogia entre as narrativas, os enredos e as personagens, mas, igualmente, entre estes e suas aproximações com outros

domínios do conhecimento, com o objetivo de melhor compreendê-los e descrevê-los nas análises.

No entanto, para um objeto múltiplo, foi necessário de modo mais radical ir em busca do fora, num movimento esquizo à moda deleuziana. Uma leitura que precisava de uma mobilidade ainda maior, dado que os textos saltavam de uma imagem, para uma palavra, uma cena de filme, um intertexto com um texto sagrado, saltando de referências cinematográficas, para outras jornalistas, para em seguida retornar ao realismo e de lá a uma ficção apocalíptica com devaneios poéticos, num grande palimpsesto de todos os tempos e em alta velocidade. Um corpus com tantas referências diferentes precisava de um método de interpretação que acompanhasse seu fluxo desatinado, aproximado de uma dinâmica esquizofrênica.

Para o múltiplo, é necessário um método que o faça efetivamente [...] buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico) (Deleuze e Guattari, 1995, p. 33-37).

Não se trata, porém, de uma cartografia, mas de uma leitura errante que possa se apropriar de signos de origens diversas, mesclando narrativa do enredo e análise semiótica do mesmo enredo, dos personagens e da ação; análise dos símbolos e dos devaneios; observação das miradas políticas e filosóficas: identificação e interpretação de elementos materiais pinçados; cotejamento entre as obras e contextos ou outras áreas do saber.

Esse fluxo de leitura desatinado que tem o delírio como método é uma contribuição metodológica que se integra a esse percurso de pesquisa, como dispositivo de análise do corpus.

Nessa visada esquizo (ainda que pareça uma contradição) ocorrem ainda relances do que Antonio Candido (1993) chamou de “paixão pelo concreto”, que eu poderia chamar aqui de textualismo analítico, no qual se concebe que tudo parte da reflexão textual, talvez por alguma influência de Erich Auerbach sobre Candido (ou sobre mim), com seu senso histórico e sua dedicação para encontrar no interior do texto literário, seus pressupostos sociais.

(...) os significados são complexos e oscilantes. Outro, que o texto é uma espécie de fórmula, onde o autor combina consciente e inconscientemente elementos de vários tipos. Por isso, na medida em que se estruturam, isto é, são reelaborados numa síntese própria, estes elementos só podem ser considerados externos ou internos por facilidade de expressão. Consequentemente, o analista deve utilizar sem preconceito os dados de que dispõe e forem úteis, a

fim de verificar como a matéria se torna forma e o significado nasce dos rumos que esta lhe imprimir. (CANDIDO, 1993, p. 5).

À vista disso, o que o leitor deve esperar é um mecanismo análogo ao que descrevi aqui: que parte de um norte metodológico analítico-comparatista, mas que se movimenta de modo multidisciplinar e errático.

4 NECRONARRATIVAS EM TRÊS MOVIMENTOS

4.1 Primeiro movimento: *Pssica*

Lembrar dos dias das trevas. (Eclesiastes 11: 8)

Considerações iniciais

Neste capítulo proponho uma leitura do romance contemporâneo *Pssica*, de Edyr Augusto a partir das chaves de leitura propostas, como ferramentas para tratar do problema das representações das relações de poder no texto literário. O gesto metodológico é aquele que venho praticando desde o começo, o de uma comparatista esquiça que, por vezes, salta de um ponto a outro, levando consigo os fios que tecerão a rede de significados ao final.

Da leitura

“Era para ser um dia normal”. Assim começamos a conhecer a história da menina Janalice, personagem do livro *Pssica*, de Edyr Augusto. A conjugação do verbo *ser*, no pretérito imperfeito do indicativo, *era*, utilizada para iniciar a narrativa se torna muito importante se pensarmos que, classicamente, é o tempo verbal utilizado para se introduzir os contos de fada, as lendas e as fábulas infantis: “Era uma vez...”. No entanto, o estranhamento ocorre justamente pelo fato de que o que será narrado em *Pssica* (que significa *má sorte* ou *azar*) é o reverso do mundo infantil idealizado da literatura infanto-juvenil, produzida no século XVIII. Talvez sim, esteja mais ligado aos seus traços sombrios originais, próprios da tradição oral europeia.

Teria sido um dia normal de aula para Janalice se um vídeo da adolescente de 14 anos, compartilhando momentos eróticos com o namorado, não tivesse vazado na internet e não tivesse sido visto pelos colegas, professores e por toda a comunidade da escola onde estudava, fato que é o gatilho para uma sequência de violações que a personagem irá sofrer. O que aquele verbo no pretérito imperfeito do indicativo quer nos dizer é que, infelizmente, por “má sorte” (*pssica*) de Janalice, ou por alguma força perversa que atravessava a sua vida, um erro, apenas

um único desvio foi suficiente para que ela caísse numa teia maquina de poderes mortíferos.

Pedro Juan Gutiérrez, no livro *O Rei de Havana*, diz algo inquietante a respeito da sorte daquele que, no mundo contemporâneo, é condenado à pobreza: “O pobre num país pobre só pode esperar o tempo passar e chegar a sua hora. E nesse intervalo, desde que nasce até morrer, o melhor é tratar de não arrumar encrenca. Mas às vezes a gente, sim, arruma encrenca. Ela cai do céu. Assim, grátis. Sem a gente procurar.” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 31). A encrenca que “cai do céu”, citada por Gutiérrez ou a “pssica”, referida por Edyr, não são discursividades de uma má sorte meramente ocasional, mas representações literárias da produção sistemática de vidas que não passam de resíduos da existência humana, vidas que foram social, política e economicamente despojadas de todos os seus atributos não biológicos. As palavras de Gutiérrez, imbuídas de ironia, fazem referência à infelicidade de certas existências humanas, fraturadas e expostas ao poderio de todos ou de qualquer um que se arvora no direito de reinar sobre elas. São a transposição estética de uma lógica político-econômica de exclusão, precarização da vida e exposição à morte que, no caso brasileiro, desde a colonização envolveu as relações de poder.

Assim, ao longo da leitura do romance, gostaria de fazer referimento, de modo contingente, às categorias político-filosóficas que serão centrais para a análise profunda da escritura literária em estudo, isto é, daquela que chamo nesta tese de *necronarrativa*. São elas, primeiramente, o binômio *vida nua* e a noção contemporânea de *soberania*, proposto por Giorgio Agamben; em seguida, o conceito de *necropolítica*, desenvolvido por Achille Mbembe e, por último, a noção de Capitalismo ‘*Gore*’, descrito por Sayak Valencia.

A problemática do tráfico de mulheres levantada pelo livro é complexa, muito antiga e recorrente nos estados brasileiros que integram a Amazônia Legal. A rota de Janalice, personagem em foco nesta leitura, é também a rota da exploração e do abuso sexual de mulheres na região, resultado de uma economia da morte e da dor, um capital que circula enormemente, movido por delírios de poder e de riqueza que oprimem, violam, ferem e exploram os corpos carregados de matabilidade, pela frágil condição socioeconômica que possuem, sobretudo os corpos femininos.

Pssica expõe ao leitor um mundo de barbárie, violento e desumano, situado numa Amazônia sem lei, abandonada e decadente. Um lugar de exploração das riquezas naturais, mas, acima de tudo, da natureza humana, cuja retirada da tutela do Estado e da própria sociedade (sua cúmplice por encantamento e conivência), lança as pessoas à sua sorte.

No nível de realidade no qual Janalice se situa, meninas pobres como ela estão aquém da posse das características mínimas, necessárias para seu reconhecimento como alguém digno

de direitos. Por isso, seu corpo torna-se disponível e sujeito a se tornar livre território do outro: “Janalice demorou a acostumar a vista à escuridão. Gemeu pelos chutes que recebeu. Preferiu chorar. Compulsivamente. O que seria aquilo? Só podia ser engano. Era só uma guria que transara com o namorado e o pai botara de castigo. Uma mão tocou seu ombro. Deu um salto. Não!” (AUGUSTO, 2015, p. 22).

Nesse contexto, qualquer passo em falso, como ocorre com a personagem, uma expulsão de casa, uma amizade perigosa ou estar no lugar errado, na hora errada, qualquer vacilo, pode ser fatal, pois a “encrenca”, a “pssica” são, na verdade, a marca dessas vidas: “Escuridão. Onde estou?, murmurou. Não sabemos. Foste apanhada? Pssh! Nós estamos na mesma. Eram quatro, com Janalice. Mocinhas. Onde? Eu, quando saí do colégio. Eu, no supermercado. Na rua. Na festa. E tu? O que vão fazer conosco? Não fiz nada. Nem nós.” (AUGUSTO, 2015, p. 22).

Em consequência do abandono a esta esfera de desamparo, uma vez que Janalice é sugada pela espiral dos poderes bio-necropolíticos, a sua existência passa a ser uma descida vertiginosa aos círculos mais sombrios e intoleráveis da experiência humana, e quanto mais fundo vai, piores são os seus castigos: de início é enganada pelo namorado que registra momentos íntimos entre os dois e os divulga na internet; depois é espancada pelo pai e expulsa de casa; mais tarde é violentada na casa do namorado da tia, lugar onde tenta encontrar abrigo; em seguida é enganada por uma amiga que a vende para traficantes de adolescentes, passando, a partir de então de mãos em mãos, sem paradeiro certo, um corpo de muitos donos, território onde todos são senhores. Assim, entre festas de políticos, casas de prostituição e garimpo a adolescente e outras garotas tentam conservar aquele mínimo humano possível, nadando silenciosa e fragilmente contra a grande maré de violações que inunda suas vidas.

A narração então, torna-se parte fundamental na construção desse universo para muitos, desconhecido, o do tráfico de mulheres na rota entre Belém e Guiana Francesa. O narrador de *Pssica* demonstra ter um conhecimento interno profundo do objeto, mas ao mesmo tempo parece distanciar-se do narrado, quase demonstrando fuga dele, fato manifesto pela grande velocidade que imprime ao texto. É como se fosse um narrador distanciado justamente porque já viu demais, o que acaba por produzir uma forte atmosfera de ansiedade, pessimismo e desolação: “A menstruação não veio. Uma parteira foi chamada para o aborto. Jane perdeu muito sangue, mas ficou apenas três dias sem fazer sexo. A cocaína dava o gás. Um ano se passara desde a sua chegada. Ao se olhar no espelho via ninguém. Quem era aquela?” (AUGUSTO, 2015, P. 87)

A linguagem é ágil e o padrão rítmico é veloz. Os diálogos são bem construídos e estruturalmente pensados para atender à velocidade da narrativa, eliminando a utilização

clássica de travessões ou aspas para indicar os discursos diretos. Inevitável é fazer aqui a comparação desta velocidade com a sensação de insegurança, com a fuga constante de tudo a passos apressados com os quais se tenta fugir de um possível evento ruim, por conta do abandono à (má)sorte (*pssica*?) ao qual, muitas vezes, as pessoas estão subordinadas, nas cidades brasileiras.

O texto e aquilo de que fala se refletem mutuamente, pois há uma dramaticidade brutal na sintaxe. As orações são costuradas sem indicar o tipo de coordenação ou subordinação, dando origem a uma parataxe violenta que, no caso de *Pssica* evita a monotonia e aumenta a ansiedade para saber o que vem em seguida. Além disso, as frases sumárias e simples e a quase ausência de pontuação tradicional das narrativas, resultam na aceleração da leitura.

Janalice tem catorze anos. Em casa, a mãe chora. Grita. Estapeia. Rasga suas roupas. Entra o pai, com a farda de cobrador de ônibus. Tira o cinto. Espanca. Expulsa de casa. Ela sai chorando pela rua. Em uma esquina, Fenque está com os amigos. Ela chega e pede ajuda. ele a trata mal. Ri de sua cara. Os amigos também. Ela cobra. Ele dá um tapa. Sai fora.
(AUGUSTO, 2015, p. 07)

As frases quase lacônicas parecem fazer parte desse capital simbólico em jogo no texto, pois a sintaxe, tão mínima, pode ter como significado o “como” e o “quanto” se fala sobre o tráfico e a exploração sexual de mulheres em nossa sociedade. Notícias curtas, poucas linhas nos impressos, ou seja, uma sintaxe ao mesmo tempo da velocidade e do silêncio, reflexos da pouca importância do tema na mídia e nas conversas corriqueiras do dia a dia. O tema é desagradável. Fala-se rápido, fala-se pouco ou cala-se.

Pelas características acima descritas, nem sempre exclusivas da literatura, considero *Pssica* um amálgama de gêneros, um romance que parece uma novela, que se assemelha a uma reportagem em tom de crônica. Embora tenha como centro do enredo o drama pessoal de Janalice, a protagonista de quatorze anos, a sua fabulação não está centrada em uma única história ficcional, pois é composta por uma pluralidade de três histórias: a da adolescente, a de Manoel Tourinhos, o “Portuga”, um ex-militar que imigra de Angola para tentar vida nova na Amazônia Brasileira, mas que acaba sendo vítima da violência no lugar tendo a mulher assassinada por um grupo de assaltantes, buscando desde então vingar-se; e, a de Preá, um jovem “rato d’água”, como são chamados os criminosos que assaltam embarcações e comércios nas regiões ribeirinhas. Essas narrativas se encaixam entre si formando uma macrofábula. Entretanto sua estrutura não é tão aberta, de modo que se possa acrescentar mais episódios, caracterizando a larga extensão das novelas. Ao contrário, o texto é curto como uma crônica

policial que teria como objetivo o registro sucinto de atos criminosos do cotidiano. Contudo, não se pode abandonar vez por outra a sensação de estar lendo uma reportagem sobre o estado de abandono da região e as consequências socioeconômicas que isso traz, impressão reforçada por uma linguagem ágil, pela exposição dos assuntos, pelas frases iniciais de cada capítulo em negrito, que se assemelham aos destaques gráficos dados aos títulos ou antetítulos de matérias jornalísticas.

A trama também adere a essa atmosfera de liberalismo em estado puro, pois propõe ao leitor um jogo estético no qual a disposição formal, ao lado da mistura de gêneros não respeitam as sequências cronológicas e as fronteiras das particularidades textuais. Os fatos, portanto, são narrados numa estrutura rizomática que interliga territorialidades e temporalidades aos dramas individuais sociais e históricos. A carnadura do texto está descomposta e para restabelecê-la o leitor precisa associar os motivos ficcionais aos motivos históricos dessa Amazônia de desmandos e lutas. Existe nitidamente uma cumplicidade rítmica entre a estrutura da obra e o seu clima humano, entendendo por este último a atmosfera que envolve as personagens e fortalece a sua musculatura.

Ainda no campo estrutural, quero destacar algo relevante que, um leitor mais experiente poderia considerar como um procedimento canônico, que indicaria certo comodismo técnico do autor: a figura do investigador de polícia (aposentado), personagem consagrado pelos gêneros policiais, mas utilizado por autores contemporâneos importantes, como Leonardo Padura. Entretanto, ao contrário da expectativa clássica, de que essa personagem possa salvar a protagonista ou resolver os crimes, o que ocorre é a ruptura desse condicionamento. O investigador morre fria e abruptamente, transgredindo essa convenção. A morte do detetive gera dois efeitos. O primeiro diz respeito à representação ficcional do estado necropolítico de abandono em que se encontra a região, segundo o qual, qualquer um pode vir a ser soberano do outro, decidindo sobre a sua morte. O segundo, por consequência, é ao mesmo tempo o reforço da verossimilhança interna e externa, isto é, no universo de *Pssica* a redenção é um conceito posto em cheque, assim como no âmbito da problematização acerca da realidade, explorada no romance, o fato literário emula ao máximo a vida real, pois considerando a teia criminosa envolvida no enredo, o destino da personagem, na vida real, não seria muito diferente.

A narrativa segue como se buscasse saídas. Mas diante da possibilidade de fuga do pesadelo da escravidão, do prazer ante a dor, existe sempre uma impraticabilidade. Isso reforça a atmosfera de adversidade, de uma existência obstaculada pelas condições de subalternidade a qual se encontra reduzida. Uma sensação de estar sem saída, sem possibilidades de recuperar a autonomia, de sair da deriva que se transformou a existência.

Assim, por várias vezes Janalice tenta fazer a travessia dos rios do submundo, mas os barqueiros de *Pssica* são bem mais cruéis que Caronte. Diferente de Dante, que consegue atravessar o Rio Aqueronte e vai avante na sua jornada em busca da redenção, a personagem de Edyr desembarca sempre no lugar do sequestro, do sofrimento e da solidão. O tempo de *Pssica* é o de um *loop* infinito de temporalidades: quando se pensa que as coisas podem mudar, é então que se percebe o retorno do mesmo, melhor dizendo, a repetição infinita da dor como condição imutável para determinados corpos, pois, ainda que pareça haver alguma abertura para a saída da personagem, desse círculo de matabilidade e exploração, a maquinaria de poderes reinventa-se e recria formas de neutralizar sua resistência, nadificando-a cada vez mais.

Desse modo, a vida de Janalice é apenas o excesso daquilo que não se sacraliza, melhor dizendo, que não conseguiu se tornar importante para a sociedade empreendedora e hiperconsumista. A sua figura, de escravizada sexual, em vista disso, atualiza as ideias de soberania e de soberano, lidas a partir de Giorgio Agamben, pois diante dela o soberano é qualquer um que se ache no direito de desfrutar do seu corpo, de deixá-la viver ou fazê-la morrer. Janalice é sempre uma dessemelhante, a outra, aquela que se pode desrespeitar.

Gente chorando. Uma das mulheres disse que era melhor se animar. Esses caras aí são poderosos. Melhor obedecer. Fecha os olhos, pensa em outra coisa, sei lá. (...) A porta abre. As meninas saem. Tu, espera, dizem para Jane.

As meninas entram em fila, nuas, enfeitadas por colares. Há vibração no recinto. Elas param e ficam expostas. Barrão toma a palavra. Meus queridos, elas são suas. (...) (AUGUSTO, 2015, p. 55)

O corpo de Janalice é metonímico, reduzido a partes separadas para o livre uso e comércio de seus possesores. Vê-se isso na sequência do trecho anterior, numa fala da personagem Barrão, prefeito do município de Breves, durante uma festa privativa aos poderosos da Ilha do Marajó:

(...) antes de liberar geral, Philippe vai mostrar a atração da noite. Cheirando a leite. Trazida de Belém por Zé Elídio. (...) Quando Jane entrou naquela sala, um arrepio passou em sua coluna. Sentia como se estivesse em uma jaula de feras famintas, babando por seu corpo. (...) Houve um urro de satisfação. Alguns levantaram antes do tempo e foram contidos. Branquinha, certinha, com seios grandes e uma boceta raspadinha, era o grande troféu da noite. Barrão disse: O nome dela é Jane e, se vocês me permitem, o dono da festa será o primeiro a provar. Depois de mim, façam seus lances. (AUGUSTO, 2015, p. 55)

Janalice, ao cair nas mãos dos traficantes é incluída na exclusão mais extrema, tornando-se uma *vida nua*, a própria figura do *homo sacer* de Agamben (Agamben, 2010, p. 130), isto é, a vida que pode ser retirada, sem que haja condenação do assassino, posto que a vítima trata-se de uma não-pessoa, alguém cuja existência não é prestigiada. Um corpo exposto à violência dos homens que, perante ele, passam a agir como soberanos, reproduzindo nas microrrelações, os padrões do sistema político-econômico neoliberal periférico e perverso, cujo conceito de democracia pouco se diferencia do poder soberano absolutista.

A vida capturada de Janalice é um limiar entre sua condenação à morte e sua execução. Do momento em que é narrado seu sequestro até a efetivação de uma possível execução, seu corpo é desligado de seu estatuto político normal e dá entrada em um intervalo de expiações: espancamento, estupro, guerra psicológica, ingestão de drogas pesadas, humilhação, em síntese, abandono aos mais excepcionais acontecimentos.

Sayak Valencia considera o tráfico de mulheres e a exploração sexual um negócio criminoso que faz parte do lado mais obscuro do capitalismo hegemônico e global, ao qual chama de *capitalismo gore*:

(...) “con dicho término nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado, al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con la precarización económica, el crimen organizado, la construcción binaria del género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de ‘necroempoderamiento’” (VALENCIA, 2010, p. 84).

O termo *gore*, segundo a autora é uma referência a um gênero cinematográfico extremamente violento, uma subcategoria de filmes de terror com cenas perturbadoras incluindo muito sangue, amputações, exposição de vísceras, agressões brutais, mortes mirabolantes, em suma, um objeto de violência gratuita e excessiva.

Em *capitalismo gore*, Valencia designa os empresários criminosos de sujeitos endriagos. Com base nessa referência, em minha leitura de *Pssica* denomino os traficantes e exploradores como sujeitos endriagos, empresários da prostituição, proprietários de corpos escravizados e agentes da violência que se convertem em instrumentos não estatais da necropolítica, desenvolvendo um papel de dispositivos de um sistema que reconfigura a biopolítica foucaultiana, do “fazer viver” e “deixar morrer”; e faz uso da necropolítica segundo Mbembe, do “quem pode viver” e “quem deve morrer”, dado que não só se apropriam da vida

de meninas, cujas condições de sobrevivência são consideradas de estado mínimo ou de precariedade, fazendo-as viver ou deixando-as morrer, como também decidem se elas podem viver ou se devem morrer. Os endriagos são “una amalgama entre *empreendedores económicos, emprendedores políticos y especialistas de la violencia.*” (VALENCIA, 2010, p. 46). Eles realizam no romance o que poderíamos considerar como o gerenciamento da violência necropolítica paralela na região amazônica.

A necropolítica na qual os sujeitos endriagos estão absortos, em *Pssica*, é a engrenagem econômica e simbólica que alimenta as práticas de capitalismo gore, como o tráfico de mulheres para os macrobordéis da Guiana Francesa.

Promover condições mortíferas ideais para que as vidas entrem no círculo da morte tais como condições de trabalho instáveis, vulnerabilidade econômica, burocracia, modelo familiar desestruturado, instrução precária, produção de subjetividades preconceituosas, misóginas e autoritárias, reprodução de racionalidades que articulam o poder disciplinar autoritário e a mentalidade patriarcal colonial, são a principal contribuição do necropoder para subjugar a vida ao poder de morte, que não será mais exercido com a exclusividade do Estado, como política pública de exclusão, mas também, como um negócio excepcionalmente lucrativo.

Zé Elídio, o captador. Philippe Soutin, o intermediário, atravessador. Suki Jun Mihn, o comprador, dono do macrobordel em Caiena. Políticos e empresários, os consumidores. O que os sujeitos endriagos fazem emergir em Janalice é a *vida nua*, através de uma estrutura mafiosa com infiltrações na justiça e na política, o que facilita o processo da “exportação” de mulheres. Na obra, eles sintetizam lógicas neoliberais extremas, colocando-se pelo seu poderio econômico, no papel de soberanos que decidem sobre a vida e a morte de todos, afinal.

Janalice, de um lado, está submetida ao bio-necropoder estatal e de outro ao poder paralelo do crime. Desde o princípio, pela sua condição social, de gênero, de escolaridade, e pela sua regionalidade faz parte daquelas vidas excedentes, improdutivas, que devem morrer, mas que, no entanto, podem servir como mercadoria para os negócios *gore*, do submundo do capitalismo periférico. Assim, as organizações criminosas tiram proveito da lógica da carência social, que compreende círculos de pobreza, fracassos individuais e coletivos, associando-a a desejos de superconsumo neoliberais, masculinidade hegemônica e remanescentes coloniais, como a escravidão e o racismo. Elas exercem efetivos poderes despóticos sobre os corpos de Janalice e das demais garotas, machucando-as, humilhando-as e escravizando-as e gerando renda com isso. Essas organizações criminosas tomam parte da variante *gore* do capitalismo, configurado, como explica Valencia (VALENCIA, 2010, p. 47), pela associação econômica do crime organizado com o Estado e que tem como centro, o lucro que advém de práticas de

sequestro, assaltos violentos, assassinatos, construção binária do gênero como afirmação do poder masculino e, sobretudo, uso predatório do corpo.

É nomeadamente o machismo necropolítico que se apropria de Janalice transformando-a em uma lucrativa máquina de fazer dinheiro. Os sujeitos endriagos, machos violentos, se travestem de soberanos e criam uma esfera de exceção, na qual os direitos da garota são suspensos, restando a ela apenas a experiência da desproteção, da incomunicabilidade, de não existir para ela nenhuma reserva de humanidade.

Dessa relação entre aqueles que se impõem como soberanos diante de Janalice e, ela, como vida tornada *nua*, matável, sucedem encontros importantes para esta leitura. O primeiro deles é com o discurso do machismo. Aí, se incluem não só os empreendedores criminosos da comercialização de mulheres, como também outras personagens masculinas do romance. O namorado e o pai de Janalice e o namorado de sua tia, bem como a maioria dos homens que povoam a narrativa apresentam como ideia fundante de sua masculinidade, a violência. O masculino dos homens da narrativa, apoia-se na ação, na imposição da vontade e na iniciativa, justapondo sexualidade e sociabilidade.

Suas habilidades sociais e sua integração ao mundo do sucesso empreendedor têm fundamento na ideia do macho forte, provedor, mas também, na virilidade que se apropria dos corpos, destinos e projetos de vida do outro, em nome principalmente da “honra”, da hiperliberdade individual *per si*, do prazer e do sucesso.

Janalice é uma daquelas vidas femininas, que servem apenas de repositórios para todos os experimentos masculinos de afirmação viril e social. Seu namorado se afirma como macho sedutor expondo a relação íntima do casal; seu pai confirma seu papel de macho provedor e pai de família honrado, espancando-a e expulsando-a de casa; o namorado da sua tia vê no estupro uma forma de demonstrar poder e obter algum lucro por ser o proprietário da casa; os traficantes veem nela uma máquina rentável que trará dinheiro e poder. Forma-se assim, um poderoso equipamento de machismos aniquiladores, que se harmonizam aos discursos do neoliberalismo - cujo fundamento se assenta justamente na exploração de pessoas com baixo *status* socioeconômico para a produção de bens em escala global - aos quais diversos petrechos podem encaixar-se, conectando violência sexista, reificação da mulher e fortalecimento de valores que mercantilizam tudo.

Nesse sentido, os conceitos de *vida nua* e de *soberania*, provindos do filósofo italiano Giorgio Agamben, “iluminam-se reciprocamente” (Agamben, 2010, p. 84), pois a vida desqualificada de Janalice está presa, mesmo condicionada às decisões soberanas dos homens da narrativa. Ademais, Agamben considera que a função original da soberania é a produção da

vida nua. É o soberano, ou aquele que age como soberano, que decide se uma determinada vida deve sujeitar-se a seu poder de morte. (Agamben, 2010, p. 85)

A primeira decisão soberana é a do namorado que acredita ter o direito de matar moralmente Janalice divulgando na internet o registro de vídeo do casal fazendo sexo. O segundo a governar o destino de Janalice é o seu pai. Ao saber do mal-aventurado vídeo protagonizado pela sua filha, a espanca, humilha e expulsa de casa. Decide que ela vai morar na casa da tia Daiane, localizada no centro de Belém, próximo a uma das maiores zonas de prostituição da América Latina e do tráfico de drogas da cidade de Belém do Pará, expondo a filha aos perigos evidentes do local, por uma questão de “honra”. Célio, o namorado da tia e proprietário da casa onde Janalice vai morar com o casal, também age como soberano do corpo da jovem, violando-a todas as noites enquanto a hospeda.

Mas é Zé Elídio aquele que verdadeiramente consagra a incomunicabilidade de Janalice ao cometer o ato de renomeá-la:

Veio o lanche. Comeu vorazmente. Dormiu. Acordou com barulho. Ele. Aquele homem baixo, gordo, suarento, feio. Não se assuste. Fique longe de mim! Por favor, não vou te fazer mal! Não! Sentou na beira da cama. Como é seu nome, boneca? Não respondeu. Pode dizer seu nome, ao menos? Você é muito arisca, menina. Como se chama? Janalice. Hum, Janalice. Bom, para mim, de hoje em diante, se chamará Jane. (...) De hoje em diante tu és minha. (AUGUSTO, 2015, p. 23)

Ele atribui a si mesmo a faculdade de nomear a menina, embora ela já tivesse um nome. Ao fazê-lo, no entanto, inaugura simbolicamente uma nova existência para ela, enquanto cancela os vestígios de sua vida autônoma. É a mesma liturgia do batismo das terras conquistadas pelos colonizadores, em realidade, um ritual de expropriação e apropriação simultaneamente.

O feito de nomear é tomado aqui como uma intervenção na realidade de Janalice, e tem como produto máximo a reorganização de seu mundo segundo a vontade soberana, o absurdo poder de passar por cima das convenções de linguagem, criando outro significado para um signo já existente, o que torna irrealizável a comunicação. Tentador aqui, porém, é fazer uma pequena pausa para traçar um paralelo entre este trecho de *Pssica* - cuja protagonista se chama (Jan)**alice** - e um outro excerto de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, no qual Humpty Dumpty e Alice discutem sobre o significado da palavra “glória” e ele afirma que a palavra significa exatamente aquilo que se quer que ela signifique. Porém, quando questionado por Alice se ele poderia fazer as palavras terem significados diversos daqueles que já tinham,

Humpty Dumpty responde: “A questão é saber quem é que manda. É só isso.” (CARROLL, 1980, p. 196) Quem mandava era Zé Elídio, por isso nomeou-a Jane. Seu novo nome poderia sem muito esforço remeter à personagem Jane, companheira de Tarzan, mas não a Jane literária de Edgar Rice Burroughs, a Jane das fantasias de *sex shop*, uma Jane *porno-necro-gore*, um artefato dos mais rentáveis na atualidade.

Seguindo a leitura, após a nomeação, Zé Elídio conclui o rito com um estupro violento para reforçar sua soberania e o caráter inanimado do corpo de Janalice:

Janalice pulou da cama. Tentou esconder-se no banheiro. Não tinha porta. Aquele homem foi chegando lentamente. Senhor do lugar. Encolheu-se junto a uma parede. Gritou nome de santos. Dos pais. Ele a levantou, chorando. Aquele cheiro, nunca mais esqueceria. E tinha muita força. Deitou-a no chão e a possuiu violentamente. Serviu-se à vontade. Janalice sentiu dor, humilhação, impotência. Tentou resistir. Fechou os olhos. Pensou no namorado. Nos amigos. Na mãe. Acabou. (AUGUSTO, 2015, p. 24)

Este é o *limiar* de Janalice, o momento em que sua vida cessa de ser politicamente relevante e passa a ser o *homo sacer*, de Giorgio Agamben, quer dizer, uma vida sem valor, que pode ser impunemente eliminada (Agamben, 2010, p. 135). É, precisamente, o momento da expulsão do seu *bando*, o banimento, território onde principia o poder soberano e a *vida nua*, resíduo de uma vida pré-social, segundo Agamben, na qual os vocábulos *homo sacer*, *bandido* e *fora-da-lei* se encontram para significar a *perda da paz*, pena do antigo direito germânico que transformava uma vida em *bandida* (banida, fora do bando), o *friedlos*, “sem paz, e, como tal, podia ser morto por qualquer um sem que se cometesse homicídio.” (AGAMBEN, 2010, p. 104).

Novamente retorno à simetria entre *homo sacer* - cuja vida se tornou nua - e soberano, recordando Agamben, que cita Sade e traça um paralelo entre as relações que ocorrem na intimidade do *boudoir* (salão) e aquelas que se verifica na *cit e* (cidade), no qual as esferas pública e privada permutam seus lugares:

(...) o *boudoir* substitui integralmente a *cit e*, numa dimensão em que público e privado, vida nua e existência política trocam seus papéis. A importância crescente do sadomasoquismo na modernidade tem nesta troca a sua raiz; visto que o sadomasoquismo é justamente aquela técnica da sexualidade que consiste em fazer emergir do partiner a vida nua. E não somente a analogia com o poder soberano   conscientemente evocada por Sade (il n’est point d’homme - ele escreve - qui ne veuille être despote quand il bande), mas a simetria entre *homo sacer* e soberano reencontra-se aqui na cumplicidade que liga o masoquista ao s dico, a vítima ao carrasco. (AGAMBEN, 2010, p. 131)

Apropriando-me, então, da ideia de Agamben e adaptando-a para aproximá-la do contexto do livro, penso que em *Pssica*, assim como ocorre em *Les 120 journées de Sodome*, a sexualidade é fundamental para a compreensão do conteúdo político puro, contido nos corpos e na sua fisiologia manipulável, pois, é no interior das *maisons*, da vida privada que “todo cidadão pode convocar publicamente qualquer outro para obrigá-lo a satisfazer os próprios desejos. (...) A política passa pelo crivo do *boudoir*” (AGAMBEN, 2010, p. 131), o lugar por excelência da bio-necropolítica. Não apenas a vida está em jogo, mas principalmente, a morte, pois, no contexto de *Pssica*, a vida se torna mais valiosa quanto mais for ameaçada. Por isso, a casa, os prostíbulos, as festas privadas e os macrobordéis são o ponto onde se entrecruzam a *vida nua* e o poder soberano, os *boudoirs* onde os soberanos exercem anarquicamente o seu poder sobre as *vidas nuas* do feminino cativo.

Diria, então, que é o *corpus* de Janalice, não a sua parte *homo*, o objeto da política e do necropoder paralelo do crime. O corpo isolado da sua *bios* (vida política ou politizada), a sua parte puramente animal, vista do ponto de vista antropocêntrico, como desprendida da liberdade e da vontade humanas, a parte que se torna comercializável e manipulável. Por isso, a presença importante do rito de nomeação, que demarca no *homo* o processo de transformação de uma vida dinâmica em autômata, em um *corpus*-mamulengo suscetível aos comandos do manipulador:

“Agora vamos tomar banho. Venha. Puxou-a com delicadeza. Janalice ia feito autômata. Tomaram uma ducha. Ele a limpou ternamente. A enxugou. Vamos jantar. Tô com fome. Não faz isso. Precisas te alimentar, ficar bonita. Ainda demorou alguns minutos. A barriga roncava. Comeu. Voltaram ao quarto. Vestiu-se e saiu. Até mais tarde. Nua, Janalice - ou Jane, de agora em diante - sentiu-se completamente só no mundo e sem nenhuma chance. O que fizera para merecer isso? Encolheu-se em um canto e chorou. Acabou dormindo ali.” (AUGUSTO, 2015, p. 24)

A despeito do trecho citado, ao lado da pergunta lançada pelo narrador, *O que fizera para merecer isso?* formula-se outra, com base no título do livro, *Pssica*: que categoria de azar ou maldição teria atingido a vida de Janalice para que ela tivesse sido sorvida por uma existência tão desamparada?

A palavra “maldição”, gostaria de destacar, aparece com frequência nos estudos de Agamben sobre o *homo sacer*. No entanto, o termo não se apresenta em sentido divino ou religioso, mas sim, político: “*Sacer esto* não é uma fórmula de maldição religiosa, que sanciona o caráter *unheimlich*, isto é, simultaneamente augusto e abjeto, de algo: ela é, ao contrário, a

formulação política original da imposição do vínculo soberano”. (AGAMBEN, 2010, p. 86) Assim, esta consideração me interessa essencialmente porque, conforme referido ao longo deste capítulo, o nome do livro está relacionado com a ideia de maldição, de infortúnio. Não obstante, a significação de maldição em *Pssica*, segundo percebo é, de fato, um fenômeno jurídico-político e também econômico que assinala os fatos e suas vinculações ao contexto de abandono social e de entrada de certas vidas, como as de Janalice, em uma maquinaria de poder bio-necropolítico que se conecta a um sistema neoliberalista predatório, que por seu caráter periférico, em países terceiromundistas como o Brasil, tem no cancelamento dos direitos o cenário propício para as práticas *gore* de capitalismo.

Assim, retornando à pergunta do narrador, *O que fizera para merecer isso?*, digo que o que ocorre com a vida de Janalice é uma maldição política, imposta por todos aqueles que, em sua existência, exerceram o papel de soberanos, o papel daqueles que mandam, daqueles que nomeiam, daqueles que colonizam territórios, mentes e corpos. A maldição de Janalice, diria Mbembe, foi ter caído no *devoir-negro*, visto que no atual estágio do capitalismo os seres humanos são objetificados e rentabilizados como um dia, no período das expansões coloniais, a população negra começou a ser.

Ainda mais característica da fusão potencial entre o capitalismo e o animismo é a possibilidade, muito clara, de transformação dos seres humanos em coisas animadas, dados, numéricos e códigos. Pela primeira vez na história humana, o substantivo negro deixa de remeter unicamente à condição atribuída aos povos de origem africana durante a época do primeiro capitalismo (predações de toda a espécie, destituição de qualquer possibilidade de autodeterminação e, acima de tudo, das duas matrizes do possível, que são o futuro e o tempo). A essa nova condição fungível e solúvel, à sua institucionalização enquanto padrão de vida e à sua generalização pelo mundo inteiro, chamamos o *devoir-negro do mundo*. (MBEMBE, 2018, p. 18)

Os remanescentes coloniais da escravidão e da coisificação racial, retornam e se expandem para outras formas de vida, portando consigo, a ideia de um passado que está preso no tempo e que é a todo momento arremessado em direção ao futuro, condenando-o *a priori*, pelas novas formas de racismo ao qual se aglutinam sexismos, regionalidades, ódios e outras formas fraternas de soberanias excludentes e violentas.

Janalice, embora mestiça, clara, é uma menina pobre de periferia, o que a inclui, pelo gênero e pelo seu *status* social, no *devoir-negro* da matabilidade. No mundo contemporâneo a experiência colonial da escravidão, dos campos de concentração nazistas, do inferno palestino

e dos levantes imigratórios são o devir daquelas vidas cada vez menos importantes e improdutivas dos que, inevitavelmente não serão assimilados pelos fluxos financeiros globalizados.

Presas em seu limiar, Janalice está completamente devastada, confunde as línguas, tropeça em frases em francês, que mistura a outras em português. Fala cada vez menos. É uma vida sem mistério. O fogo da sua memória se apagou. Desterritorializada e sob o trabalho minucioso e fatigante do sofrimento contínuo, ela acaba sucumbindo a algo próximo de uma neutralidade, de dejetos frente a essa maquinaria de poder que parece inexorável e onipotente. Seu nome, de forma definitiva e irreversível, será sempre Jane.

Pssica é um lugar de miséria e privações, um território aonde a Lei não chega e cujos contrastes separam mundos, criam ilhas como as do arquipélago do Marajó, um dos cenários da história. A esfera que remete à brutalidade do real e na qual o *éthos* das vidas precárias não muda e onde não há redenção. Uma Amazônia impactante que leva inevitavelmente o leitor a refletir sobre como é difícil, porém, imprescindível, reinventar a vida na presença dessa morte que já está dada, em razão das inexistências sociais.

Essa parece ser, inclusive, uma das maiores preocupações do livro, a proposição de uma existência tornada literária que possa vir a ter uma força política. Além disso, gerar um fluxo de potências que comportem transformações de certos *éthos* como, por exemplo, o da representação de uma Amazônia exótica para uma Amazônia real e convincente, de miséria, de ausência do Estado e exploração, de virilidade tóxica e patriarcal; mudança também no âmbito da linguagem que assume de uma vez por todas a linguagem urbana que circula no norte do Brasil, somando a isso uma experiência de velocidade única em se tratando de romance brasileiro, propondo algo próximo do que seria uma leitura dramática e acelerada do caderno policial de um jornal.

Mas, acredito que a mais importante das experiências propostas por *Pssica* é a de transformação dos sujeitos, tanto daqueles ficcionais quanto dos leitores, pois ao transcriar a realidade de meninas escravizadas e exploradas sexualmente para a ficção, transmuta seu corpo invisível em uma luminosa existência ficcional, alterando seu *éthos* poeticamente. Reacender suas histórias – de vida ou de morte - e chamar seus nomes, “palavrivê-las”, por fim.

O leitor, após a leitura do livro, de seu *status* desligado, agora pode se inquietar e ponderar profundamente sobre o tema, seja por empatia ou por emoção, sensibilidade. Para encerrar com uma frase de Jacques Rancière: “O real precisa ser ficcionado para ser pensado.” (RANCIÈRE, 2005, p. 58)

4.2 Segundo movimento: *Enterre seus mortos*

Neste movimento proponho uma leitura do romance contemporâneo *Enterre seus mortos*, de Ana Paula Maia a partir das mesmas ferramentas utilizadas no capítulo anterior, porém com um desvio para os caminhos do devaneio, vereda essa imposta pelas particularidades da própria obra, imperativos aos quais devo, por força, obedecer. Continuo, no entanto, no percurso da reflexão sobre o problema das representações das relações de poder no texto literário. Metodologicamente, a comparação esquiza se distrai, devaneia, mas continua saltando e tecendo a grande teia de sentidos.

Da leitura

Uma imensa máquina de morte e destruição que tritura e processa animais produzindo sons e odores inquietantes, que “enfurecem os sentidos” (MAIA, 2018, p. 9). Essa é a primeira imagem com a qual nos deparamos em *Enterre seus mortos*. A cena descrita remete ao gigantesco moedor de animais mortos recolhidos das estradas - que estranhamente irrompem em quantidade industrial - e instaura uma atmosfera decididamente insólita e melancólica, por vezes, *non sense* ou algo próximo de uma desolação surrealista. O jogo de representação proposto oscila entre aproximações e distanciamentos da realidade material histórica.

Enterre seus mortos acompanha as jornadas de Edgar Wilson⁸ e Tomás em uma terra desolada, sem nome, na qual a descartabilidade da vida conduz à experiência do mais profundo horror existencial. Ambos têm um trabalho um tanto incomum: removem animais mortos das estradas. Edgar Wilson é um protagonista que aparece em outras obras de Ana Paula Maia. Tomás é um ex-padre excomungado, cujo passado é maculado por um crime. Ele é um personagem coadjuvante que, por vezes, compartilha o protagonismo com Edgar, na história. O objetivo dos dois é enterrar os mortos.

Suas rotinas de trabalho consistem em recolher os animais mortos das estradas, levando-os para o galpão da empresa, onde são triturados por um grande moedor, que produzirá uma massa, que será incinerada e vendida como compostagem para a fertilização do solo. Existe, porém, uma quantidade excessiva de animais mortos por dia, algo que desperta, de imediato, certo estranhamento no leitor.

Mas, além de animais mortos, Edgar Wilson começa a encontrar também cadáveres humanos. O primeiro deles é o de uma mulher enforcada e o segundo, o de um homem

⁸ Personagem que está em outras obras de Ana Paula Maia, e que faz referência a Edgar Allan Poe, como explicou a autora em algumas entrevistas.

possivelmente atropelado. Após tentativas infrutíferas de remoção dos corpos por parte do rabeção público, Edgar e Tomás não veem outra possibilidade a não ser a de remover os corpos com o caminhão, levando-os para o freezer da empresa.

A partir de então, surge um impasse: segundo o regimento da empresa onde trabalham, os empregados não estariam autorizados a recolher corpos humanos, devendo limitar-se a comunicar às autoridades policiais sobre o achado.

A questão é que nesse lugar, o Estado desapareceu, isto é, não promove e nem garante o acesso mínimo e equitativo aos serviços de saúde e aos serviços funerários, tais como atendimento de urgência, transporte de cadáveres, execução de necrópsia e enterros.

As estruturas deficitárias dos órgãos de Saúde, da Polícia Técnico-Científica e do IML não possuem ambulância, rabeção, nem setor responsável por procurar as famílias dos mortos não reclamados, ainda que cheguem ao IML com todos os documentos. Em virtude disso, os corpos ficam abandonados a céu aberto ou, com alguma sorte, acumulam-se empilhados no chão dos necrotérios públicos, sem nenhuma condição básica de conservação, aguardando por tempo indeterminado por um desfecho definitivo e razoavelmente honrado, se assim podemos dizer.

Paralelamente ao problema da destinação a ser dada aos mortos, existe o desaparecimento de Berta, prima de Nete, uma funcionária da fábrica, responsável pela central de comunicação com os caminhões de coleta dos animais. A cada chamada de rádio Nete se angustia e sonda junto a Edgar Wilson, se ele tem notícias de sua prima, pois ela teme que ele a encontre morta pelas estradas.

Com a maior parte dos acontecimentos acontecendo em estradas, *Enterre seus mortos* é uma narrativa que se move lenta pelos campos do sofrimento humano em garantir uma reserva mínima de singularidade. Trata-se, portanto, de uma história de vidas dispensáveis e de mortes de corpos não-choráveis, que resultam de negligências humanas, institucionais e de políticas de morte.

O espaço-tempo narrativo é impreciso. Sabe-se somente, por índices sumários, como a referência ao IML ou circunstâncias como a falta de recursos para os serviços públicos e a ausência da lei, que estamos diante de um universo que, desconfortavelmente, se avizinha a um Brasil bem familiar.

Esse espaço onde transitam Edgard Wilson e Tomás, coletando animais mortos das estradas, é constituído sobretudo de rotas, penhascos, acostamentos, despenhadeiros, barrancos, e uma cidade mínima, cravada no grande vale sombrio da região.

Os tempos do trabalho e da vida, por sua vez, são demarcados pelas detonações violentas e contínuas de uma pedreira que, junto à fábrica que tritura animais, compõem os únicos grandes eixos econômicos do lugar.

A ambientação é impetuosa, com imagens grandiosas e bem estruturadas, conformando um lugar apocalíptico no qual se vive em condições escassez, de violência banalizada e de extrema privação de tudo.

A atmosfera tumular e a prevalência de um silêncio solene, interrompido vez por outra, pelos ruídos dos trituradores, das explosões da pedreira ou dos cultos neopentecostais, tudo isso somado, comunica uma prevalência absoluta do abandono.

Gradativamente, o leitor percebe que Edgar Wilson é um homem que, apesar de sua aparente impassividade, tem horror à ideia de corpos abandonados, deixados para trás, pois ele mesmo teme um dia ser um cadáver desprezado, insepulto.

Edgar Wilson nunca conheceu trabalho que não estivesse ligado à morte. Sempre esteve um passo atrás dela, que invariavelmente encontra todos os homens, de maneiras diferentes. Teme morrer porque acredita em Deus. Crer em Deus o leva a crer no inferno e em todas as suas consequências. Se não fosse isso, seria apenas mais um corpo com as mãos sobre o peito. Não sabe que espécie de fim está reservado a ele. Mas, diante dos mortos, seja humano, seja animal, ele não se mantém insensível. Não existe sentimento de desprezo maior do que abandonar um morto, deixá-lo ao relento, às aves carniceiras, à vista alheia. (MAIA, 2018, p. 59)

Assim, influenciado pelo seu temor e pela atitude disparatada da responsável substituta da fábrica, que sugere moer os cadáveres junto com os outros animais, no triturador, Edgar acerta com Tomás e os dois decidem colocar os corpos na mala do carro particular de Edgar e iniciar uma insólita jornada em busca de um fim digno para os cadáveres. Ambos se sentem responsáveis pelos mortos e diante desse impasse seguem para um bar na beira da estrada, lá Spartacus, amigo e proprietário reflete sobre a condição humana

- Que miséria. Que miséria de vida morrer e não ter ninguém que te faça uma cova - lamenta Spartacus. Ele olha o restaurante, seu empreendimento bem-sucedido e alguns rostos que considera amigos. (...) Só espero que alguém me enterre e faça uma lápide com o meu nome. É tudo o que vai me restar, não é mesmo? Minha lápide. (MAIA, 2018, p. 75-76)

O sol ainda não nasceu, mas Edgar e Tomás seguem para os fundos do galpão da fábrica onde está o freezer com os cadáveres. O cheiro de morte e de abandono narrado é intenso e nos faz experimentar a mais profunda indignidade de um corpo integralmente dependente do Outro,

precarizado até mesmo depois da morte. Estamos diante de um corpo cuja futuridade foi violentamente capturada, mas também de uma morte não-horrível injustiçada pela ausência do ato do luto. Não há identidade, ninguém o reclama, vida e morte indignos de proteção. Existência e morte prescindíveis. No entanto, na imagem mesma da enforcada com a língua para fora reside uma ambiguidade fundamental: o sagrado mistério da morte e o glorioso sacrifício que pode levar à ressurreição. De fato, no *tarot* de Marselha, o enforcado significa a suspensão da vida, o sacrifício, a destruição, não a morte. A carta e o cadáver da enforcada, portanto, simbolizam o fim e o recomeço, um chamado, se assim posso dizer, à prestação de contas num ato benjaminiano de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2012, p. 13) para fazer emergir a vida que estava soterrada sem que pudesse ser redimida na sua invisibilidade.

Assim, o corpo da enforcada se impõe ao leitor e deseja que tenha a empatia, não mais com os vencedores, mas com os perdedores, num gesto de liberação das forças suprimidas. Todas essas mortes em excesso no romance, a propósito, têm a mesma função: vir à tona como pura energia negativa, energia “necro” que nega o historicismo ao qual estamos submersos. Estamos falando, nesse caso, de uma profunda reconfiguração do mundo e da ordem das coisas, uma rebelião na ordem dos discursos, que tem como finalidade a inversão da lógica do necropoder. Os mortos produzem aqui, a energia que emerge dos escombros e dos corpos fantásticos zumbificados pelas estruturas históricas.

Edgar e Tomás, no entanto, seguem, com os seus mortos na mala do carro, em busca de um novo fim ou de algum tipo de retomada do curso da normalidade. Nas estradas o sol é apenas “uma estreita brecha entre as nuvens” (MAIA, 2018, p. 20) habitualmente cinzas e mancomunadas com o vento forte, que ricocheteia nos morros que cercam o vale, como muros que resistiram aos séculos. São muitos os caminhos e, no entanto, todos parecem o mesmo, sem saída. Ainda assim, seguem na esperança da liberação dos cadáveres.

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente porque vê caminhos por toda a parte. Onde outros esbarram em muros ou montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda a parte, tem de desobstruí-lo também por toda a parte (BENJAMIN, 1994, p. 237).

Nitidamente esse (não)lugar, de desrespeito para com a dignidade humana, no qual a vida aparenta estar se exaurindo pouco a pouco - e no qual a atmosfera natural prevalece e comprime cada vez mais a vida política e digna de ser vivida, numa zona ínfima da paisagem - precisa ser desobstruído, precisa existir. Esse desejo de liberação se expressa de modo muito

particular no olhar sempre perdido de Edgar. Voltados continuamente para cima, os olhos de Edgar estão à procura de algo indefinido. Ele espera que algo possa acontecer, seu olhar desejante é solitário, ele vê, mas não parece ser visto. Não existe reciprocidade escópica o que certamente provoca um acúmulo brutal de energia em Edgar, que se sente invisível e ignorado como tudo ao seu redor.

Nesse espaço bloqueado, a vida dispensável, em termos formais, pode ser percebida na composição de personagens sem um arco bem delineado, o que dificulta, *a priori*, uma possível perspectiva de transformação ou crescimento delas. No cenário estéril e desolado do lugar, as personagens estão mais próximas da figura do zumbi, por isso são de um pragmatismo que beira o automatismo, pessoas cumpridoras de tarefas, sem muitas camadas internas, sem grandes complexidades, são seres ocos, barbarizados, zumbificados. Por isso, (re)suscito a imagem desse monstro contemporâneo para esta discussão.

Como expus no capítulo teórico, os relatos de Narcisse (homem do famoso caso de zumbificação no Haiti) falam de um estado de vida cavo, inane, no qual os movimentos são autômatos, o olhar distante e as ações mínimas.

A zumbificação, como vimos, coloca a existência no limiar de um corpo nem vivo, nem morto, produzindo um ser-invólucro que está sob os signos da submissão e da apatia. Do mesmo modo, os seres que habitam *Enterre seus mortos* podem apenas acompanhar a coreografia da vida, em câmera lenta, sem, no entanto, controlá-la.

Existem, porém, duas dimensões do zumbi no romance, reforçadas pela divisão do livro em duas partes. Na primeira parte, intitulada “Os animais”, situa-se a dimensão da vida exposta à morte. Lá estão animais e homens cuja vida é marcada pelo signo da morte que pode vir pelo abandono, pelos acidentes na estrada, por uma queda no despenhadeiro, por uma pedra advinda das explosões diárias da pedreira, a descarga elétrica de um raio, assassinato ou doença sem a médica necessária. Aqui prevalece a existência mínima, na qual pessoas são niveladas aos animais e narradas quase como um nada na paisagem, dissolvendo-se na poeira da indiferença.

A outra dimensão está na segunda parte do livro, denominado “Os mortos”. Neste lugar a presença corpórea dos mortos é tão forte que acaba por liberar uma energia de vida. É a esfera dos cemitérios, dos necrotérios, das cidades fantasmas, dos depósitos de ferro-velho, dos corpos esquecidos ou que não foram devidamente encaminhados ao mundo dos mortos, e, por isso, dos seres umbrais que, ao lado dos vivos precários ou endriagos, habitam as fissuras. Todos simultaneamente mortos e vivos.

Essas duas dimensões são complementares e especulares, isto é, de um lado temos a dimensão da vida que está sob o signo da morte, e, de outro, a dimensão da morte sem luto, que

ainda não cumpriu os ritos finais de passagem, uma dobra na qual a morte está suspensa e, portanto, ainda transitando nos domínios dos vivos. Dessa forma, temos aqui o vislumbre do zumbi, aquele não pertence a nenhuma das duas esferas. Um ser limiar como o *homo sacer*, entre a cidade e a floresta, a vida e a morte. Da união entre essas duas dimensões nasce uma terra desolada, na qual a persistência da vida é uma imagem enigmática, qualquer coisa entre o milagre e a expiação.

Por essas razões, as personagens de Edgar e Tomás, não conseguem se desenvolver em sua complexidade humana e psicológica, como era de se esperar, pois são absolutamente insignificantes, a um passo de se tornarem eles também, carcaças vazias.

Em vista disso, *Enterre seus mortos* pode encontrar na *vida precária*, de Butler (2019, p. 9-10) uma chave de leitura, essencialmente se tomarmos a vida no campo da normatividade do humano, isto é, quem conta normativamente como uma vida vivível, ou, ainda melhor, no caso no romance, quem conta como uma morte passível de ser enlutada? Para Butler (2019), a precariedade da vida está relacionada com a ação da produção de discursos que excluem da dimensão ética e política, determinadas formas de vida, tornando-as vidas mais expostas que outras, à uma ética da violência. A precarização é um processo de cumplicidade social. Num sentido primário, para a filósofa, todas as vidas são precárias desde o nascimento, no entanto, por questões históricas estruturais, umas se tornam mais precárias que outras. O que preocupa Butler é quem conta como vida e o que concede a uma vida ser passível de luto (BUTLER, 2019, p. 31 *et seq.*). Para ela, nem todas as pessoas entram na normatização política e econômica neoliberal contemporânea, por isso, para os não-estandardizados, ou seja, para aqueles viventes que não são reconhecidos discursivamente como humanos, dentre eles mulheres e minorias, incluindo as sexuais, são os alvos da precarização, da ética da violência, da humilhação e do abandono, até mesmo após sua morte, com a perda do direito de ser chorado, passível de luto.

Partindo dessas premissas, o problema do direito aos procedimentos funerários e ao luto envolve uma questão ética sobre o corpo: a pele e a carne, nos expõe ao olhar e à violação dos outros (BUTLER, 2019, p. 32). No entanto, esse corpo exposto sobre o qual nós teríamos direitos, irremediavelmente também pertence à esfera pública. Constituído como um fenômeno social, na esfera pública, meu corpo é e não é meu. “Entregue desde o início ao mundo dos outros, ele carrega essa marca” (BUTLER, 2019, p. 32-33), quer dizer, sendo o corpo, meu e do público, que ética esperar em relação ao meu cadáver? Haverá o reconhecimento da minha perda e a memória de mim? Na cena do reconhecimento da morte, quem sou eu?

A morte e o luto podem ser um ponto de partida para uma nova compreensão da precariedade dos corpos e seu potencial de enlutamento. Dessa reflexão, poderia ser apreendida

a noção de uma vulnerabilidade humana comum, de onde emergiria um princípio ético compartilhado, no qual prometeríamos proteger os outros da violência, ainda que o outro fosse um morto.

Dessa forma, os mortos do mundo de Edgar e Tomás, estão fora dessa ética do cuidado, desejada por Butler (2019): não encontram suportes, não são considerados invioláveis, não possuem nomes, história ou família, eles são humanos e não humanos ao mesmo tempo. Não são passíveis de luto porque pertencem à esfera dos precários, corpos que ousaram continuar tentando viver, teimosamente, nesse estado de morte, quando deveriam já ter desaparecido.

No que respeita ao excesso de mortos na narrativa, me parece uma alegoria muito clara da produção em escala planetária de reservas humanas, isto é; da apropriação do humano em escala industrial. O espaço-tempo narrativo sofre continuamente com um excesso de estoque animal (humano e não-humano, se pensarmos fora de uma lógica perspectivista e dentro de uma outra antropocêntrica). Os corpos que se acumulam funcionam simbolicamente como mercadorias paradas que, como tal, padecem com problemas de deslocamento, deteriorando-se sob os efeitos da temperatura e da umidade, como no caso dos corpos que apodrecem nos necrotérios sucateados. A imagem do vale é de um super estoque de corpos, vivos e mortos. Um colossal reservatório de vida, genuína energia humana em excesso, no qual níveis de danos são previsíveis.

Uma razão possível para explicar esse excesso de corpos estocados na narrativa seria a super eficiência do trabalho de morte produzido pelo Estado e pelos dispositivos de poder, ou seja, da necropolítica. Mbembe, em seu novo livro intitulado *Brutalismo*⁹ (2020) discute a matança cotidiana não perceptível de modo claro, otimizada pela alta tecnologia que pode potencializar a inclusão dos corpos na exclusão soberana e, conseqüentemente, na positividade do controle e abandono do Estado, produzindo em larga escala viventes excedentes.

Em *Enterre seus mortos* a produção é tão alta que nem mesmo os sujeitos endriagos conseguem absorver tanta mercadoria. Da parte dos animais, tudo parece mais simples, pois se pode contar com o triturador para dar conta do volume de carcaças recolhidas nas estradas. Do lado humano, no entanto, ainda não existe uma máquina para processá-los, por isso, seu excedente vira excesso de estoque causando prejuízos ao mercado *gore*, uma vez que nem tudo pode ser aproveitado economicamente de um cadáver em decomposição.

⁹ Inevitável a recordação do texto sobre *Brutalismo*, de Alfredo Bosi (1975), publicado no livro *O conto brasileiro contemporâneo*, que consagrou Rubem Fonseca como um dos pioneiros da literatura brutalista no Brasil. No entanto, o sentido de *Brutalismo* em Mbembe se relaciona com o potencial brutal de exclusão que possuem as tecnologias de última geração.

Essas imagens de excessos de corpos são muito importantes para a leitura do romance porque elas nos falam de uma das maiores preocupações da nossa época, que consiste em saber o que fazer com os corpos supérfluos, excessivos. Como iremos nos livrar disso, que sobrecarrega o sistema, que ocupa esse espaço que pensamos nos pertencer e estar sob nossa vontade de decisão, mas que, na verdade, é objeto de cálculos precisos que estão aquém do nosso controle? O que faremos com aqueles que se perdem, que não serão considerados dignos de serem chorados? Essas questões que ecoam nos sentidos mais implícitos do texto nos acompanham num cortejo de reflexões inquietantes e necessárias.

Ainda no tocante à imagética do romance, gostaria de demarcar aspectos da linguagem que colaboram para a composição de um imaginário de morte e desolação.

Este é um romance narrado em terceira pessoa e com verbos no presente, o que dá ao leitor a viva impressão de simultaneidade, de que a ação está acontecendo em tempo real, diante dos olhos. O presente histórico ajuda também nas descrições do espaço, sempre descrito um lugar estranho, pedregoso, entrecortado de montanhas, despenhadeiros, estradas e a todo tempo encoberto por nuvens baixas e pesadas. A linguagem é muito cinematográfica, mas também pela de campos semânticos de morte e de abandono. Existe ainda um toque forte de ironia, sobretudo quando se trata de igualar homens e animais ou fazer duras críticas ao teor de mercado que algumas religiões manifestam.

O homem agradece e segue caminhando pelo acostamento, seguido por seu fiel, sentindo-se tão miserável quanto os outros homens, deixando evidente que por essas bandas e fé em Deus é o bem maior que possuem, é a única opção que resta. (MAIA, 2018. p. 67)

A conexão entre linguagem e ambientação leva o leitor a uma experiência imagética quase fílmica, o que potencializa a leitura. A linguagem visual, se assim posso chamar, é muito próxima do cinema. Como esse lugar não é esclarecido pelo narrador, tomamos emprestadas imagens das nossas experiências com a sétima arte e identificamos um híbrido de filmes de mistério e estética *Western* americana, com indícios do Brasil agreste, uma aproximação que me levou imediatamente ao filme *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho e Cláudio Dornelles.

Em razão dessa aproximação, a ambientação tem um papel fundamental na criação de uma atmosfera de desprezo e de imobilidade da vida que, por sua vez, se encontra cercada de morte por todos os lados. Assim, vemos um lugar decaído, fantasmagórico no qual abutres sobrevoam um céu continuamente cinzento, em movimentos circulares não orientáveis. Esses movimentos, por conseguinte, se coadunam com a marcha pelas estradas, em movimentos

cíclicos. Esses deslocamentos instauram um ritmo monótono e contínuo na narrativa, o que acaba por remeter à ideia da fita de Möbius sobre a qual se caminha infundavelmente para não se chegar a lugar algum.

No caso de *Enterre seus mortos*, a geografia do lugar não deixa de ser uma borda infinita, uma fratura, que me parece ser o lugar da exceção soberana que, tomando as imagens do caminhar incessante pelas estradas, é possível fazer uma analogia com a inquietante imagem da fita de Möbius, essa forma de borda única à qual, no romance, se chega pela via da precarização e da expulsão do bando soberano, constituído pela maquinaria de bio/necropoderes.

Por isso, emerge desse lugar uma espécie de Éden corrompido no qual, por exemplo, a costela humana é um signo ambíguo, pois já não representa a imagem primordial da criação dos textos bíblicos. Em *Enterre seus mortos*, ao contrário da produção da vida, ela pode representar uma interdição da mobilidade, como no trecho no qual Edgar fica preso na costela de um cadáver no necrotério público, da qual tenta se libertar

Edgar começa a puxar alguns corpos para tateá-los. (...) Escorrega no necrochorume, o líquido que sai do corpo em putrefação. Há algumas poças. Tropeça num dos corpos e na tentativa de se equilibrar afunda o pé esquerdo na barriga de um morto mal embrulhado. Com o pé atolado, preso às costelas do cadáver, ele segura a ânsia de vômito. (MAIA, 2018, p. 119)

A costela aqui pode ser lida semioticamente como as grades de uma prisão, uma interdição do caminhar. Nesse momento Edgar experimenta todo o seu horror pela morte, mas sobretudo, de permanecer no mais profundo esquecimento como aqueles corpos abandonados no necrotério.

Voltando à paisagem, para além do céu cinzento o horizonte a vislumbrar é exatamente o da morte: um conjunto de rochas que, segundo a visão de Edgar, se assemelha a um homem morto com as mãos sobre o peito.

Edgar desce do carro e caminha até bem perto do precipício que se formou devido às explosões na rocha de calcário. Senta-se numa pedra e permanece olhando para o abismo, Envolto na escuridão é possível ver um enxame de vagalumes que voam de um lado para outro. (...) observa a dispersão dos pontos de luz sobre a camada negra que cobre o princípio do abismo na ponta dos seus pés. (...) A silhueta da imensa rocha de calcário dilapidada transforma o aspecto do horizonte. Na escuridão, faz lembrar um homem deitado com as mãos sobre o peito. Assim, o luto e a morte se instalam na paisagem modificada pelas explosões de dinamite. (MAIA, 2018, p. 59)

Também a trama, acompanha esse movimento de eterno retorno, pois da mesma forma que inicia a narrativa, também termina - com o cotidiano de trabalho do protagonista e do coadjuvante -, isto é, forma um ciclo do qual não é possível fugir, uma vez que as condições de vida não se alteram. Esse, inclusive, é o ponto mais notável do romance: apresentar a condição humana, situada de graus abaixo da condição animal, puramente biológica, *vida nua*, como consequência do abandono do Estado e da indiferença da sociedade que, em se afastando cada vez mais do conceito de nação, gera precariedades extremas, produz indigências humanas, físicas e morais, propiciando frentes criminosas de renda que alimentam um consumo que desconecta pessoas e coisas, sendo as coisas mais valorizadas que as pessoas.

Em *Enterre seus mortos* o espaço é um dos elementos que mais alegorizam os processos necropolíticos. Mbembe (2018) observa que um ponto muito importante na lógica necropolítica é o espaço, sobretudo, do ponto de vista do nível de desenvolvimento de complexos viários estradais, infraestrutura e maquinários, sobretudo porque dessa estrutura advém as relações sociais espaciais.

Assim, diria que no romance os espaços (re)inscrevem o lugar dos corpos que transitam sempre pelas estradas, à beira de abismos, ou em vales sufocantes sempre atingidos pelas rochas das três explosões diárias da pedreira. As estradas estão em péssimas condições, os abismos, acessíveis sem barreiras de contenção e as casas parecem estar perdidas em um vale fantasma e empobrecido. Daí o trânsito e as movências contínuas noite adentro. Animais, pessoas comuns, fanáticos religiosos, criminosos, acidentes, assassinatos, remoção de carcaças, prostitutas, travestis tudo se mistura nessa coreografia incessante e desejanse.

Mas, é também no elemento espaço que se compõe certo delírio pedregoso soberano, que assola toda a obra e cria uma atmosfera sombria, alicerçando a crítica à sociedade contemporânea encontrada nas camadas mais profundas do romance. Este imaginário terrestre tem um caráter simbólico tão eficaz que produz no leitor uma incômoda sensação de fardo, de impotência e solidão, pois, pesa muito frequentemente sobre ele, tanto a agressividade pujante das pedras, quanto o céu encoberto de nuvens cinzas, sempre ameaçador. Desse lugar claustrofóbico e calcáreo é quase impossível sair.

Edgar Wilson dirige 15 minutos até o trecho 51 e precisa ler as placas de sinalização para encontrar a saída 23, porém muitas placas foram arrancadas ou estão completamente ilegíveis de tão enferrujadas. (MAIA, 2018, p. 46)

A cidade inteira está cercada por esses “filhos primordiais da Natureza” (BACHELARD, 2003, p. 145), o que faz das personagens, seres oprimidos, nessa espécie de

grande panela de pedra, cuja tampa, tomando emprestada a imagem de um poema de Baudelaire, *Le couvercle*, é um céu maciço e negro.

De qualquer forma, tanto o vento quanto o que carregava consigo ricocheteavam nos morros que cercam o vale, de uma ponta a outra, como muros que resistem aos séculos. (MAIA, 2018, p. 20)

Ambos deslizam para um silêncio que vez ou outra é interrompido pelas lufadas de vento que entram pela janela. O céu se torna ainda mais áspero e cinzento, como se algo o estivesse pressionando para baixo e vedando a luz do sol. Para qualquer lado que se olhe a vegetação não reluz, não há um traço sequer de vigor, como se a seiva estivesse sendo exaurida aos poucos. (MAIA, 2018, p. 21)

Essa imagética se conecta facilmente ao imaginário cristão sobre o inferno, do “vale de lágrimas”, mas também, segundo Bachelard (2003, p. 147) está muito colada ao medo arquetípico da morte petrificante, da imobilidade diante da grandeza dos sólidos e da extraordinária força da Natureza.

O imaginário mineral, como bem explica Bachelard (2003), tem relação com os valores da solidão e da passividade do homem frente a dureza do material. O mineral impõe um trabalho duro para enfrentá-lo, um ato que não pode se dar pela passividade, mas unicamente pela cólera, a mesma fúria com que o escultor o domina, talhando-o para extrair da sua rigidez, a beleza estatuária.

Assim, em *Enterre seus mortos*, a pedra é símbolo e medida do abandono humano na sociedade contemporânea. O devaneio mineral é correlato à dureza de uma vida impotente ante o desdém da maquinaria de poderes que se associam, engendrando uma matéria dura e mortífera para o homem.

No romance, não só o homem não possui instrumentos para dominar a pedra, como também é atacado sistematicamente por ela, já que a pedreira, um dos dois sustentáculos econômicos da região, instalada em uma encosta rochosa do lugar, produz diariamente inúmeras explosões para a remoção de minérios, devastando o ambiente e atingindo violentamente animais e homens. Mas não apenas isso, a personagem Nete, por exemplo, sofre de sérios problemas respiratórios por conta da poluição da Pedreira e, por conta disso, precisa drenar os pulmões. A poluição referida no romance, bem sabemos, é um velho problema global sofrido pelas comunidades que habitam próximo às pedreiras, que movimentam caminhões e máquinas pesadas lançando na atmosfera a britagem e a moagem que resta das explosões, além dos gases da combustão de tais equipamentos. O drama é agravado pelos fortes ventos que entram nos vales e transportam as partículas poluentes até mesmo para comunidades mais distantes, comprometendo a saúde das populações locais.

Este lugar pedregoso é a representação de um vale de penitências, onde os malefícios não param de acontecer. A morte em grande quantidade de animais e pessoas, a ausência de serviços públicos básicos, a falta absoluta de segurança, a presença violenta de fanáticos religiosos e a composição de uma rede criminosa de negócios são as pedras nos caminhos de homens e mulheres colocando-os no centro dos cálculos de morte necropolítica.

Em se tratando de imaginário cristão, parece inelutável passar da imagem da explosão da pedreira, com pedras atingindo animais e homens, às cenas bíblicas de apedrejamento e, portanto, à pedra associada à morte e à punição.

A pedra, a propósito, é recorrente em diversos textos do livro sagrado, para recordarmos alguns exemplos, no livro de Daniel, uma pedra atinge o pé da estátua que representa os reinos do Mundo Antigo, no Oriente, imagem onírica de Nabucodonosor. Em 1 Reis, 18,31, Elias escolhe doze pedras, representativas das doze tribos dos filhos de Jacó, para reedificar o altar de Deus, no *Velho Testamento*.

Sobre este altar de pedras foi oferecido o holocausto, o bezerro imolado e queimado no monte Carmelo. Ainda naquele excerto, o livro refere um ambiente semelhante ao descrito em *Enterre seus mortos*, “os céus se enegreceram com nuvens e vento, e veio uma grande chuva (...) (1 REIS, 18,45).

Em outro episódio bíblico, Êxodo 17, Moisés, com medo de ser apedrejado pelo povo do Egito que estava faminto e sedento, segue as orientações de Deus, que promete estar em cima de uma rocha, no monte Sinai. Moisés, então, bateu com seu cajado na pedra indicada e dela saiu água para saciar a sede do povo. Já Levítico 20, nos fala das punições de apedrejamento, indicadas por Deus a Moisés, para os adoradores de Moloque, segundo a Bíblia, divindade venerada pelos povos amorreus, por volta de 2000 anos a. C. O culto à Moloque, de acordo com o Velho Testamento, consistia em atos sexuais e sacrifícios de crianças, que eram colocadas na cavidade abdominal de uma estátua de pedra em formato de homem com cabeça de boi ou leão, na qual havia fogo para consumir o holocausto humano, fazendo o corpo subir ao céu, em forma de fumaça. Há ainda Davi, atirando uma pedra em Goliás para o derrotar, em 1 Samuel, 17 e tantos outros exemplos, nos quais a matéria dura rochosa é símbolo de aniquilamento divino ou humano.

Do mesmo modo, no romance, a pedra assume essa face aniquiladora, pois, sua presença na narração evoca o imaginário pedregoso masculino e violento do Velho Testamento, para, em tom irônico, dessacralizá-lo, renderizando-o para a realidade do texto e mesmo para fora dele, não apenas pelo simbolismo das imagens, mas também pela crítica aos discursos das religiões

neopentecostais, que, na tentativa de fuga de uma realidade desoladora, transformam a vida das pessoas num pesadelo infernal, tornando suas existências ainda mais pesadas e difíceis.

Às margens da estrada, em pequenos grupos de três ou quatro, religiosos caminham segurando uma bíblia. (...) Movimentam-se dia e noite pelas estradas, de uma igreja evangélica a outra, proferindo as boas-novas do Evangelho e anunciando o fim iminente de todas as coisas. (...) De dia e de noite as chamas do inferno ardem em suas bocas. O desejo no coração é de vingança. Deus está vivo e quer matar. – Paz? – anuncia um dos fiéis ao ser interpelado. – Quem disse que a gente ia ter paz? Eu vim trazer a espada, eu vim trazer a divisão, eu vim jogar o filho contra o pai. Foi isso o que Jesus disse. (MAIA, 2018, p. 22-23)

Sob o olhar descrente de um narrador crítico e mordaz, nessa espécie de Eden pervertido, pastores e seus seguidores peregrinam pelas estradas, adentram as florestas, realizam estranhos ritos com fogo, batizam-se com a água apodrecida de um rio contaminado pela poluição da pedreira, com a finalidade de talvez enterrar homens mortos espiritualmente e obter o renascimento de suas almas reformadas, agora pertencentes ao Cristo, o filho de Deus. Esses homens novos, no entanto, são os mesmos que retaliam violentamente homossexuais e prostitutas, que cruzam seus caminhos.

As prostitutas e travestis que permanecem em trechos conhecidos da estrada à espera de clientes desviam-se ao ver a pequena marcha da moralidade se aproximar, que passa olhando fixo para frente, puxando os filhos pelas mãos, em passo acelerado. Porém, há grupos que insistem em pregar as boas-novas aos perdidos, que, por sua vez, preferem continuar perdidos e manter a cartela de clientes. (...) Encurvados aos pés de um Cristo irado cheio de juízo e de fúria, eles apontam suas Bíblias como quem aponta uma pistola. (...) Tudo o que não está debaixo desse manto divino é maldito e condenado nos séculos vindouros a um inferno setorizado. (MAIA, 2018, p. 22-23)

Neste lugar preterido pelo bem e pelo mal, tudo é ambíguo, suspensão. Um espetáculo onírico sombrio no qual o poder religioso escapa ao catolicismo e passa às novas mãos pentecostais, cuja fé, ainda mais forte que antes, está associada aos interesses terrenos, materiais.

Nos espaços do romance as esferas da religião e da economia estão fortemente relacionadas, intercambiando concepções e energias. Essa reciprocidade acontece por meio de um elemento caro a elas: o sacrifício. Na religião, como na economia, a vida humana é secundária, e, o homem - essencialmente o pobre - está em segundo plano, pois a salvação vem

do capital que é ao mesmo tempo espiritual e material. A obtenção desse capital, todavia, ocorre irremediavelmente pela via do sacrifício. O sacrifício moral dos fiéis é o ato de fé em Deus. O sacrifício material dos Homens, pela exploração do trabalho e pela perda de direitos, assim como o da Natureza, pela sua devastação é o ato de fé na Economia, o deus insaciável da contemporaneidade.

Essa espécie de teologia sacrificial é compartilhada pela religião e pela economia que, no romance, são a-históricas, isto é, absolutamente metafísicas, entidades vazias que não se implicam na história, não se solidarizam com as mazelas sociais, não possuem conexão com as coletividades. O Cristo, aqui, é apresentado pelos neopentecostais como uma fantasia, um cânone estático, um ser intransitivo e egocêntrico, que apresenta soluções genéricas para o fim do sofrimento humano e oferece prosperidade individual, por meio de promessas de abundância de saúde e incremento das finanças, desde que o sacrifício – econômico e moral - seja a moeda para se alcançar a graça divina. Este Cristo, no entanto, parece discordante daquele do *Novo Testamento*, que faz a opção pelos mais pobres e se implica em seu sofrimento, que faz viver e não morrer; que volta seu discurso para a misericórdia e não para o sacrifício, pois Ele mesmo é o sacrifício final. O Cristo *de Enterre seus mortos*, ao contrário, é o caminho para um Deus violento que anestesia, mas não abre espaço para a reflexão crítica das desigualdades e das dubiedades eclesiais e sociais.

Desse modo, *Enterre seus mortos* convida o leitor a entrar em uma zona de sacrifícios, de suspensão de direitos, num vale que se assemelha a um longo altar, onde as vidas que excedem, são passíveis de morrer no mais profundo abandono, junto com os animais, num grande rito sacrificial.

Ainda pensa na menina, na cruz, no bezerro e em toda a miséria que o cerca.
Pensa nos animais mortos, tanto nos atropelados quanto nos sacrificados.
Sangue por sangue. Toda cruz é feita de carne e sangue. (MAIA, 2018, p.52)

Nesse limbo, triste franja da vida, nem céu, nem inferno, as imagens sacrificiais podem ser encontradas na grande máquina dentada de triturar animais, que simbolicamente purga uma pasta sangrenta, que será cremada e subirá aos céus, na tentativa de saciar a fome do agronegócio, em forma de fertilizante vendável. O Taxidermista, os Policiais e os Funcionários do IML também são receptáculos dos animais e dos humanos mortos no romance. Por isso, penso na quantidade exorbitante de mortes de animais e homens, como a representação alegórica de sacrifícios dos seres que se tornaram meros holocaustos, cujo suplício empenha-se, continuamente, em fortalecer os vínculos com o deus maior, a Economia.

Pelas vias do capital e da mercadoria, os homens demonstram sua fé através do sacrifício, da aceitação da vida mínima animalizada, pela indiferença ao desrespeito aos direitos fundamentais, na esperança de um dia tornarem-se eles mesmos, homens sacros, pessoas de direito, capazes de gozar a plenitude da vida.

Nesse caos ético, no entanto, todos os corpos dessacralizados têm preço, mas não têm valor, pois estão sujeitos às flutuações do mercado, e como sabemos, toda mercadoria excedente é desvalorizada.

Colocam os corpos sobre uma mesa de mármore e os desembalam. O homem apalpa a musculatura, abre-lhes a boca com a ajuda de uma pequena pá devido ao rigor mortis e os vira de bruços. Remove o elástico que prende os cabelos da mulher num rabo de cavalo desgrehado e passa a mão nos fios. Admira-se com o comprimento e a maciez que ainda há.

-Talvez só os ossos e os tendões ainda sirvam para alguma coisa. Não dá pra pagar muito. Se estivessem mais frescos... mas assim, fica difícil. Nem todos os corpos podem ser aproveitados. (MAIA, 2018, p. 112-113)

Aqui, órgãos, tecidos, corpos inteiros, objetos pessoais, tudo, enfim, que pertença a um corpo morto e rebaixado ao seu *status* meramente biológico, converte-se em mercadoria, nos termos do mercado *gore*, no lucrativo negócio do tráfico de órgãos e tecidos humanos, que envolve uma cadeia complexa de informantes, assassinos, agenciadores, policiais e funcionários públicos.

Por isso, a noção de consumo *gore* de Sayak Valencia funciona bem como chave de leitura de *Enterre seus mortos*, pois, por meio dela torna-se possível para mim conjugar as alegorias da narrativa e os seus significados estéticos, filosóficos e de crítica social.

De acordo com a ensaísta mexicana, o consumo *gore* parte de um desenho geopolítico específico, isto é, dos países do centro do capitalismo, cuja população potencialmente consumidora gera uma demanda internacional de produtos e serviços *gore*, oferecidos pelos países que estão na periferia do capitalismo, os chamados países em desenvolvimento. Segundo a lei de oferta e demanda, os consumidores dos países mais ricos promovem, com suas práticas de consumo *gore*, o surgimento e a expansão de uma multiplicidade de atividades econômicas criminosas, tal como o tráfico de órgãos e tecidos humanos, tratado no romance em estudo.

(...) consumidor *gore* entendido como aquel ciudadano con un nivel adquisitivo medio que consume para su uso y disfrute mercancías ofertadas en el mercado *gore*, en el cual se ofertan bajo la categoría de productos y servicios: drogas, prostitución, venta de órganos humanos, venta de violencia intimidatoria, asesinato por encargo, etc. Estas demandas tienen una posición geopolítica específica, que concibe a los países en vías de desarrollo como las fábricas productoras de mercancías *gore* para el consumo y la satisfacción de las demandas prácticas y lúdicas internacionales. De esta manera, «la demanda

internacional es la que promueve esta multiplicidad de actividades criminales que son, cada vez más, transnacionales en su carácter.» (VALENCIA, 2016, p. 60-61)

Sabe-se, no entanto, que o fenômeno do capitalismo *gore* e do consequente consumo sangrento, não é recente, pois o mundo moderno foi construído em grande parte com base em práticas econômicas *gore*, tais como o tráfico negreiro, o narcotráfico, a biopirataria e a prostituição. Mas, o que há de novidade nessas práticas, alerta Saiak Valencia é o modo como foram intensificadas e naturalizadas artificialmente, passando a serem vistas sem julgamento moral e interpretadas muitas vezes como relevantes do ponto de vista da teoria econômica.

A massificação do consumo hedonista, centrada no prazer e no bem-estar, favoreceu o desenvolvimento de uma mentalidade otimista e próspera, segundo a qual a demonstração social do sucesso se tornou central. Segundo essa compreensão do sucesso, empreender é a chave para a felicidade que, por sua vez, deve levar necessariamente ao prazer e ao bem-estar que se sente ao poder consumir e demonstrar isso socialmente. Um ciclo que tende a se perpetuar à medida que nos tornamos uma sociedade ainda mais próspera.

Mas a parte do problema que interessa à leitura de *Enterre seus mortos* é que em lugares como esse, do romance, no qual os bens e os direitos não são distribuídos de forma equitativa, ou melhor ainda, onde não há nem acesso aos direitos básicos do cidadão, tal prosperidade só é possível para poucos e pela via da violência, da exploração e do crime. Essas são as necro-estratégias - para fazer aqui uma referência a Achille Mbembe - para responder à corrida desigual pelo desenvolvimento e pela busca de uma soberania paralela àquela do Estado, recuperando “o crime como um modo de vida normal em um universo percebido como uma selva.” (VALENCIA, 2016, p. 63).

Este tipo de interacción desigual entre los mundos (los económicamente potentes y los periféricos, económicamente deprimidos), ha causado que el discurso del Primer Mundo, en su velocidad vertiginosa, su ascenso y su carrera por el «progreso» se convierta en un discurso de importación aceptado como leitmotiv para los países económicamente deprimidos, quienes crean estrategias non gratas, es decir, tanato-estrategias o prácticas gore, para incorporarse a la carrera de consumismo global, redimensionando las lógicas del consumo e implantando con ello una soberanía gore paralela al Estado. (VALENCIA, 2016, p. 62)

A morte, nesse contexto, é associada ao capital, e é ela que movimenta a economia desse lugar anônimo. Ela está no trabalho de Edgard e de Tomás por meio da coleta de animais mortos, que fertilizarão as lavouras dos latifúndios. Ela está no laboratório do Taxidermista, que encomenda o abate de animais para empalhá-los e vendê-los a um alto custo aos mercados nacional e internacional. Ela está na pedreira que mata e polui. Está nos corpos humanos

assassinados ou acidentados que serão saqueados, abertos e desmembrados para serem vendidos e depois empilhados, como sacos vazios nos IML. O capital que vem da morte está em todos os recantos do romance, assim como a corrupção e a ganância humanas que germinam vagarosas e constantes, como se fosse a única florescência possível desse lugar.

Assim, a ausência do poder público somada ao empreendedorismo tóxico (onde você vê mortos eu vejo negócios!) dos negócios *gore*, marginalizam o local e fazem da miséria humana, da violência e do abandono, uma oportunidade de negócios e geração de renda. A morte sustenta a vida. A vida mínima, *nua*, precária de uns, que persiste graças ao sacrifício de outros.

Nesse contexto, Edgar Wilson, homem cético, que paradoxalmente se vê como um crente. Não é bom, nem mau, apenas tenta manter um mínimo ético questionando, entre outras coisas, a lógica e os sentidos dos discursos religiosos e a própria existência de Deus, já que tem a percepção dos contrassensos e da miséria dos homens abandonados aos desígnios da Natureza.

Apesar de ter tido um passado nebuloso, marcado pelo assassinato¹⁰, o incomoda muito a ideia de não haver ética nem mesmo depois da morte, de não haver paz depois que todas as luzes se apagam e que a carcaça vazia não pode mais lutar, tornando-se obediente e absolutamente sujeita ao arbítrio alheio.

Edgar percebe a relação perversa entre dignidade e capital, entre pessoas e não-pessoas e, por isso, teme estar entre aqueles que valem menos que animais, aqueles que perderam a humanidade por terem perdido o cortejo dourado do sucesso econômico. Seu desejo ético final é de que ao menos possa minimizar o horror existencial daquele lugar enterrando os mortos que carregava consigo.

Nessa perspectiva, as privações sociais se confundem com as provações religiosas e a busca da elevação espiritual, corresponde àquela da prosperidade econômica. A vida está irremediavelmente posta em um limiar: nem paraíso, nem inferno, apenas a vertigem, o esquecimento e o devir. Uma condição mortífera, sempre próxima ao precipício da morte, no qual qualquer deslizamento, pode ser fatal. Essa imagem está simbolicamente posta em um trecho do romance, no qual um animal está pastando à beira de um precipício, o que será o prelúdio de sua morte.

-Semana passada resgatamos uma égua, mas foi bem complicado. Ela tava pastando ao lado de um barranco com uma corda no pescoço e amarrada a uma árvore, mas ela escorregou e ficou suspensa pelo pescoço. Quanto mais se debatia, mais a corda ia esmagando o pescoço dela. (...) quando cheguei ela

¹⁰ A personagem Edgar Wilson, aparece em outros romances da mesma autora. Suas profissões estão sempre relacionadas com morte.

estava quase morta. Cortei a corda, ela caiu na estrada, enfim, foi uma merda jogar ela na caminhonete. (MAIA, 2018, p. 11)

Nessa fantasmagórica jornada *on the road*, Edgar e Tomás adentram no limbo humano pleno de visualidades surreais e apocalípticas: uma ponte inacabada, que leva diretamente a um abismo ou um rebanho inteiro de ovelhas e seu pastor fulminados por um raio no vale

Parados lado a lado, olham para frente até seus olhos atingirem os morros que margeiam a região. (...) - Já viu algo assim? Edgar faz que não com a cabeça. (...) - Nunca vi um raio atingir um rebanho desse tamanho - fala Tomás. Edgar se coloca de pé e caminha entre os corpos das ovelhas, buscando onde assentar um pé depois do outro. retorna até a caminhonete, sobe no capô e em seguida pula para o teto do veículo. Olha ao longe, toda a extensão está coberta de pelo branco, como se tivesse nevado. Edgar Wilson nunca viu a neve, mas gostaria muito. Isso é o mais perto de que já chegou. (...) Achei o pastor. Tomás assente. (...) - Será que alguém vem buscar ele? - Acho que já sabemos a resposta - responde Tomaz de um jeito lacônico. (MAIA, 2018, p. 128-130)

Enterre seus mortos, por fim, é uma história de viventes brutalizados, de moral ambígua e que se movem num espaço sem saída. Edgar e Tomás são alegorias da luta pela preservação da memória e pela dignidade humana, representam uma tentativa mínima de manutenção do equilíbrio entre destruição e refazimento, de uma busca de coerência num mundo controlado pelo poder de morte. Com seu senso prático, Edgard Wilson se ocupa da dignidade material dos corpos, enquanto Tomás, na condição de ex-padre, se preocupa com a dignidade da alma, encaminhando-as para a paz espiritual. De algum modo é o que tentam fazer com os mortos que tomam como seus, revirando suas histórias, buscando as razões de suas mortes, humanizando-os e enterrando seus corpos, num gesto ético contra o esquecimento. Afinal, nossos mortos assombram a forma como de fato somos.

4.3 Terceiro movimento: *A Morte e o Meteoro*

Neste movimento sigo analisando o romance contemporâneo *A Morte e o Meteoro*, de Joca Reiners Terron com as ferramentas utilizadas até aqui, no entanto, apresentam-se veredas profundas que farão a análise comparatista esquiça transitar das culturas tradicionais à exploração de Marte. Mover-se da origem à extinção; da escrita literária à Ciência da relatividade einsteiniana, para chegar ao mito zumbi e ao final apocalíptico.

Da leitura

“Adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história” (KRENAK, 2020)

“No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é”
(VIVEIROS DE CASTRO, 2014)

Não existe mais a Amazônia que um dia conhecemos. Os ecossistemas foram inteiramente destruídos. Plantas, medicinas sagradas, venenos que embebiam flexas, o timbó da pesca, os besouros para a produção de beberagens rituais, os mundos superiores desabaram em três céus. Não haverá mais descanso e prazer após a morte, não se fará mais amor no Terceiro Céu, agora somos todos mortos que andamos pela vida em direção a lugar nenhum.

A Morte e o Meteoro é uma narrativa afetada pela extinção desde seu título. Por isso, a fragilidade da vida, compreendida nos termos da falência civilizatória da contemporaneidade, norteia os acontecimentos que, por seu lado, movem-se no campo do extraordinário ainda que partam de uma “realidade” marcada por refluxos colonialistas da modernidade tardia, bio/necropoderes, tudo somado à condição periférica brasileira.

Nesse sentido, a ideia de uma temporalidade circular, muito explorada no texto da obra, pode ser substancial para a busca de alguma compreensão dessa coreografia cíclica de ocupação e instauração de espaços de exceção e retrocessos que assolam a história brasileira. Sobre essa circularidade falarei mais adiante.

O romance *A Morte e o Meteoro*, de Joca Reiners Terron propõe uma experiência narrativa cujo eixo de força, segundo percebo, é a reflexão sobre o aniquilamento da consciência da origem e da fratura com epistemologias ancestrais que poderiam fundamentar

pertencimentos e, portanto, beneficiar possíveis saídas para a sensação de cancelamento humano que assola o contemporâneo.

Assim, em resposta a essa lógica político-econômica delirante de morte (Mbembe, 2018) implantada no Brasil desde a experiência colonial, temos uma provocação: a abertura para outra lógica, na qual o espírito comunitário do povo Kaajapukugi - último de uma Amazônia futurista - passa a ser o grande legado filosófico e de preservação para toda a humanidade.

Nessa obra, o corpo rebelde, do assim chamado indígena, transcende um mundo de aniquilação das diversidades e faz da morte, não o fim silencioso, mas a linguagem turbulenta da resistência e a semente cósmica para um possível (re)começo.

Os fatos iniciais que dizem respeito ao destino dos últimos remanescentes da etnia Kaajapukugi, são narrados como consequência dos desdobramentos catastróficos, imaginados num futuro não muito distante, mais ou menos em torno de 2030, quando ocorre o que um dos dois narradores (um antropólogo mexicano de nome desconhecido) denomina de “epílogo irrevogável da psicose colonial nas Américas” (TERRON, 2019, p. 11), cuja origem mais remota se encontra no Brasil colônia e cujo atual agravamento se dá pelas políticas neoliberais brasileiras contemporâneas, sobretudo no que concerne à Amazônia e aos seus povos tradicionais, absolutamente devastados por mercados criminosos de commodities como soja, gado, madeira e minérios.

A Morte e o Meteoro, então, narra a história dos Kaajapukugi, os últimos cinquenta indígenas, pertencentes aos povos isolados, que sobreviveram à devastação quase que total da Amazônia. Entre eles não há mais mulheres ou crianças e sua etnia está condenada à extinção. Além disso, este grupo de homens vem sofrendo ameaças de madeireiros e garimpeiros que desejam a posse de suas últimas terras, contando com a conivência obscura do Estado brasileiro.

Assim, um antropólogo de formação incompleta, sertanista da FUNAI Fundação Nacional do Índio), chamado Boaventura, homem branco conhecido como protetor dos kaajapukugi, a partir do inédito pedido de asilo político dos remanescentes da etnia, luta para transferi-los para um outro lugar do mundo onde, segundo ele, poderiam estar protegidos.

A primeira diplomacia a oferecer asilo é a do Canadá, mas é rapidamente descartada por Boaventura após uma breve visita deste ao local durante o período de inverno. Boaventura reconhece que o clima seria fatal para os kaajapukugi. Então, lembrando de um sonho que teve com a xamã mexicana, Maria Sabina, decide transferir os kaajapukugi para Oaxaca, no México,

tanto pela proximidade da América Central com o Brasil, quanto pela eficácia das políticas indigenistas mexicanas.

No entanto, em meio a uma atmosfera de mistério, Boaventura morre antes de acompanhar os kaajapukugi até o México e quem assume essa tarefa é um colega seu, indigenista mexicano não nominado, que é em realidade a personagem com a qual divide a narração da história.

Mas antes de falecer, Boaventura deixa um documento de vídeo para o antropólogo mexicano, no qual há um surpreendente depoimento sobre o seu passado e como as suas ações determinam o destino dos kaajapukugi.

No México os kaajapukugi são recepcionados como refugiados políticos, com grande alarde da mídia mundial que transmite ao vivo o acontecimento. Mas o mundo divide suas atenções com o lançamento da missão chinesa à Marte, no Cosmódromo de Baikonur, no Cazaquistão. A nave chinesa, chamada Tiantáng I, possui como tripulação apenas um casal de astronautas, cuja principal missão é povoar o planeta, abarrotando-o “de chinesinhos” (TERRON, 2019, p. 51).

Já em território mazateco, os kaajapukugi seguem tanto sem a posse de seu mundo físico - espoliados do seu território - quanto do seu mundo metafísico, uma vez que, longe da sua terra estavam impedidos de realizar o consumo ritual de um besouro hematófago, - que ocorre somente numa localidade da Amazônia - chamado tinsáanhán (o Grande Piloto), sua forma de acessar o além, isto é, o Terceiro Céu, por meio do qual se conectavam com seus ancestrais e recebiam os conhecimentos profundos para caminharem pelas suas existências. Além disso, já não há nenhuma expectativa de futuro para os kaajapukugi, dado que não existiam mais nem mulheres, nem crianças entre eles, apenas homens.

Assim, na grande maloca construída em solo mexicano pelos cinquenta últimos indígenas isolados brasileiros, os kaajapukugi realizam o último ritual do consumo de tinsáanhán suicidando-se coletivamente em seguida.

Após esse evento dramático, o indianista mexicano assiste ao depoimento em vídeo que recebe de Boaventura por e-mail e descobre, pouco a pouco, que o antropólogo brasileiro é o culpado pela extinção dos kaajapukugi.

Nesse ínterim, a nave espacial chinesa, Tiantáng I, é lançada e se perde no espaço sideral, com os seus tripulantes que possuem uma inquietante semelhança com a última etnia indígena brasileira.

Simultaneamente, os corpos dos cinquenta índios são transportados, em esquifes de madeira ricamente entalhados por indígenas mexicanos, para o Brasil, em meio a uma inesperada tempestade elétrica que atinge o mundo todo.

Em decorrência disso, sem deixar muito claro se o narrador havia despertado de um cochilo ou não, um Kaajapukugi que estava em um dos esquifes dentro do avião, desperta da morte e dialoga com o antropólogo mexicano, que ficou encarregado de acompanhar os corpos de volta ao Brasil.

Pouco tempo depois, em uma cena absolutamente apocalíptica um meteoro atinge a terra, mais ou menos no Golfo do México, desmontando as placas tectônicas como peças de quebra-cabeça, enquanto o antropólogo mexicano e o índio kaajapukugi assistem a tudo da janela do avião.

Partindo dessas referências, penso que a trama do romance procura articular os fatos de modo muito articulado com a realidade, estabelecendo uma aliança muito sólida de verossimilhança entre obra e leitor, ainda que um tom enigmático e um tanto misterioso norteie os acontecimentos. No entanto, a narrativa se encaminha paulatinamente para uma atmosfera delirante e onírica que acaba pondo em jogo as nossas noções lineares, ocidentais europeizadas de tempo e espaço que, por sua vez, se interrelacionam com nossos sistemas econômicos e políticos contemporâneos, herdeiros de uma fantasmagoria colonial necropolítica que sempre retorna, numa temporalidade circular de extração, violência e extermínio, eterno movimento de destruição e renascimento que marca a história do povo brasileiro, sobretudo a dos povos originários, no caso da obra, dos kaajapukugi.

A ideia de uma recorrência temporal cíclica está presente materialmente nas primeiras e nas últimas palavras que abrem e encerram a leitura do livro, pois o título *A Morte e o Meteoro* parece conectar-se ao final do último parágrafo da obra, onde lemos: “(...) e então vejo refletidas em suas pupilas muito negras, emergidas da mais profunda escuridão, *a Morte e o Meteoro*” (grifo meu).

Se tomarmos as palavras *morte* e *meteoro* do título e a elas propor um jogo de anagrama - cujo significado etimológico significa regressar, retornar palavras - também aqui podemos pensar em uma circularidade linguística, pois, segundo a prática anagramática, de dentro da palavra *morte* pode surgir a palavra *meteoro*, e, por outro lado, de dentro da palavra *meteoro* pode surgir a palavra *morte*, compondo desse modo, uma ideia de circularidade interessante. O círculo temporal, portanto, marca toda a obra, uma vez que é instituído desde os signos que a instauram até aqueles que a encerram, causando no leitor o efeito de retorno ao ponto de onde partiu.

Mas o tempo como impermanência e regresso pode estar ainda em pontos diferentes da narrativa como no momento em que Boaventura rememora o que ele julgava ter sido o ponto de partida da extinção do povo kaajapukugi, com a aproximação dele mesmo, homem branco, órfão da ditadura militar, cujo pai foi um transgressor desaparecido e a mãe, uma mulher que morreu procurando o marido, deixando um filho solitário e sem identidade que, na sanha de superar sua dor, seu luto, quis zerar a vida, começar de novo, apagando seu passado, alienando-se junto a um povo isolado da Amazônia:

A flechada kaajapukugi que atravessou minha cara disparou todos os eventos que se seguiram, disse Boaventura, e agora só restavam aos momentos se repetirem, seguindo a órbita tediosa de todos os objetos tediosos ao redor do sol. (TERRON, 2019, 88)

Ou ainda no trecho no qual a última índia kaajapukugi, depois de ter sido sequestrada violentamente por Boaventura, - sob o argumento de precisar dela para aprofundar suas investigações sobre a cultura do seu povo - revela a cosmogonia kaajapukugi ensinando sobre suas noções de tempo e espaço.

(...) e a *Origem sempre irá se repetir*, ela dizia, pois o número de coisas que fazem o mundo tem um limite, e para esse número ser alcançado, Xijiè, o Mundo, tem de se repetir. E de novo o Piloto irá se perder, e de novo o Grande Besouro defecará a nuvem negra de cinquenta besouros, Hei-yún, e de novo o Piloto Perdido nos defecará, nos trazendo até aqui, outra vez e mais outra, ela disse, e permaneceremos presos para sempre ao curso desse rio de destruição e renascimento. (TERRON, 2019, p. 99)

É curioso, porque essa forma que retorna, que ao mesmo tempo é fim e começo, parece conectar o pensamento kaajapukugi à inúmeras ideias complexas sobre o tempo, desde o mundo antigo até a contemporaneidade. Do antigo Egito à Filosofia Indiana, passando pelo Budismo e pelo Hinduísmo, pela Grécia antiga, Pérsia e Mesopotâmia e ainda por muitas etnias da Amazônia o pensamento histórico-mítico que associa a vida ao eterno círculo de regeneração e restauração da ordem do cosmo e a passagem cíclica entre mundos diversos de tempos e espaços simultâneos foram incorporados pelo romance o que opera como uma forma de potencialização dos discursos Kaajapukugi.

No entanto, na ausência da fala direta Kaajapukugi, seu pensamento enigmático é sempre dúvida e tradução. Por esse motivo é apenas pela narração, que oscila entre Boaventura e o antropólogo mexicano, que acessamos, pelas fissuras dos discursos, a inteligência sofisticada dos kaajapukugi. Nesse sentido, a dificuldade do leitor em entender a lógica do

pensamento dos chamados indígenas é exatamente a alegoria do estranhamento entre as culturas branca e indígena, que ocorre no Brasil:” o Brasil não conhece o Brasil”. Assim, o leitor se depara com o pensamento multifacetado kaajapukugi, que possui ao mesmo tempo, a profundidade da Física Moderna e Contemporânea e o refinamento da Filosofia Ocidental, mas que, em realidade, ultrapassa essas fronteiras, por ser uma visão singular, autônoma e profunda do mundo, um outro programa de civilização.

Por essa razão, o narrador mexicano, antes um burocrata de uma espécie de FUNAI mexicana, que um pesquisador, talvez mestiço, descendente de mazatecos, não se identificava com seus ancestrais, ao contrário, se estupefaz diante da compreensão de que os kaajapukugi poderiam manipular o tempo segundo sua cosmogonia:

“De algum modo, a tríplice coincidência daquele pictograma em forma de capacete de astronauta era a prova de que o tempo podia ser manipulado, de que não era irreversível e de ferro como alguns queriam, e que ao se isolarem na subjetividade de um tempo próprio, os kaajapukugi subverteram o tempo, o movimento ininterrupto pelo qual o presente se converte em passado, embaralhou quando a flecha atingiu a cara de Boaventura e toda a matéria explodiu em uma velocidade maior que a velocidade da luz, a partir de um estado de densidade infinita.” (TERRON, 2019, p. 106)

A “subjetividade de um tempo próprio” representada pelo poder de manipular o tempo (TERRON, 2019, p. 106) é um dos elementos chave da subversão kaajapukugi, pois caracterizada por uma racionalidade relutante a qualquer forma de poder hierárquico, essa sociedade cria uma estrutura múltipla e movente para que seus membros possam buscar a regeneração do corpo e do espírito em outros espaços e tempos além daquele chamado pela civilização ocidental de realidade.

A sociedade kaajapukugi é concebida como polifásica, isto é, uma sociedade que tem a capacidade de obter as suas experiências e, portanto, o seu conhecimento por meio do trânsito por outras dimensões. Para realizar essa passagem os kaajapukugi utilizam a “medicinas” como o tinsáanhán um pó produzido pela maceração das entranhas de um besouro encontrado em uma ilha isolada no meio das névoas amazônicas. Essa “medicina” ancestral os une e os leva a atingir outros níveis de conhecimento de cura e sabedorias ancestrais acessados em outras realidades.

Na cosmovisão kaajapukugi existem três dimensões, chamadas de três céus. O Primeiro Céu, denominado Di-yì-wài, não é claramente explicado, porém, infere-se que seja algo como o espaço sideral. O Segundo Céu é o Di-èr-wài, a dimensão onde se encontra Xijiè, o Mundo, e, o Terceiro Céu se chama Di-sân-wài, onde vivem os ancestrais kaajapukugi “em amor eterno junto ao Piloto Perdido” (TERRON, 2019, p. 80).

Assim, se pensarmos que para eles o tempo comporta um número limitado de acontecimentos, a Origem tem sempre de se repetir para que a vida possa ter um recomeço. Isso significa que quando o mundo kaajapukugi se torna pesado e saturado de acontecimentos, eles podem antecipar o fim do mundo e sua conseqüente passagem para o Terceiro Céu de duas formas: por meio da inalação do tinsáanhán e pela via do suicídio.

Os estudos de Albert Einstein sobre a Relatividade Especial, publicados em 1905, concluíram que para viajar no tempo, um homem precisaria dilatá-lo até o ponto em que se aproximasse da velocidade da luz, desse modo, seria possível a passagem no tempo para frente ou para trás, significando que ele não seria fixo e imutável como imaginávamos. Ora, a manipulação do tempo para os kaajapukugi, no entanto, ocorria por meio de uma outra tecnologia, talvez não completamente imaginada por Einstein: pelo cultivo da sua subjetividade, que era a matéria a ser preservada e pela qual, através do consumo ritual de tinsáanhán, eram capazes de fluir no tempo e viajar no cosmo, entrando em contato com as gerações kaajapukugi anteriores e aprendendo com elas.

Sua experiência singular de vida, sua cosmogonia, sua escatologia, seus valores compartilhados coletivamente, compunham uma teia íntima, mediante a qual a vida kaajapukugi se relacionava com o mundo externo e caminhava suave pelo presente, passado e futuro.

Dessa forma, a noção de tempo circular tem dois significados aqui. O primeiro relaciona-se com a mistura de temporalidades da história da cultura brasileira estudada por Éttore Finazzi-Agrò, em seu livro *Entretempos*. Podemos, nesse sentido, pensar na imagem de um “tempo em palimpsesto” (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 46) no qual a escritura do presente está em perene coincidência com os signos ou indícios que emergem do passado. Quando parece que o Brasil chega ao presente, na verdade ainda está atrelado ao passado, quer dizer, esse sentimento de viver em uma perene coincidência de tempos diferentes que se atravessam e conflituam recíprocamente. Essa escritura em cima de outra escritura, e, de outras mais que pertencem à temporalidades diversas, mas que coincidem, de algum modo me remete ao trabalho de Lygia Clark, intitulado *Caminhando*, que consistia em que cada participante fizesse um corte de papel da fita de Möbius e prosseguisse várias vezes até que o papel se tornasse tão fino que não fosse mais possível cortá-lo, permanecendo, no entanto, a forma inicial, apenas mais esgarçada. O que Lygia Clark propunha era uma experiência de continuidade do dentro e do fora, entre autor e espectador, no entanto tomando esse experimento como paradigma é

possível chegarmos a uma coincidência de tempos e espaços ou de acontecimentos na história no qual o antes é mesmo que o depois¹¹.



Figura 1 - Corte de papel da fita de Möbius. Lygia Clark: *The Abandonment of Art, 1948–1988*. Lygia Clark. *Caminhando (Walking)*. 1963. Fotografia do site <https://www.moma.org/> Curadoria de Connie Butler.

Se pensarmos na escrita em seu sentido etimológico, teremos a fusão das imagens do *stilus* e da tesoura, ambas caminhando e produzindo fissuras na longa extensão do caminho, num fluxo contínuo de coincidências até se torná-lo uma borda tão tênue na qual não seja mais possível caminhar, escrever, cortar e, então, chegaríamos ao número finito de coisas que fazem o mundo do pensamento kaajapukugi.

Podemos, nesse sentido, pensar no segundo significado da noção cíclica de tempo kaajapukugi visto que, na verdade, essa temporalidade esgarçada continuamente pelo caminhar dos homens e pelas repetições precisa ter um fim, para que possa haver uma (re)tessitura da vida e que essa nova forma possa trazer a esperança, pois se a vida é cíclica e vamos ter de viver tudo de novo, quanto melhor for a nossa caminhada, melhores serão as nossas repetições. No entanto, as repetições do Brasil de *A Morte e o Meteoro* tem ocorrido no âmbito *gore*, de muita violência, derramamento de sangue, repressão, racismo e delírios colonialistas de dominação. Neste enquadramento, a proposta Kaajapukugi é de uma outra experiência de vida, que corresponde ao caminhar livres do tempo e do espaço estabelecidos pela cultura branca, é o que Éttore Finazzi-Agrò (2013) chamou de acronia (atemporal) e atopia (ilocalizável) da cultura, e, portanto, da literatura Brasileira. Assim, a intempestividade Kaajapukugi é, justamente, a alegoria da intempestividade brasileira.

¹¹ Aqui faço referência a uma outra obra de Lygia Clark intitulada *O antes é o depois* (1963).

Em relação ainda a essa forma cíclica da obra, existe uma informação sutilmente dissimulada, no que respeita a alguns índices da língua Kaajapukugi, isto é, ela parece possuir uma relação muito com a língua chinesa. Recordemos, antes de tratar da aproximação entre as línguas kaajapukuji e chinesa, que no subtexto da narrativa acontece o lançamento de uma nave espacial chinesa à Marte, tripulada por um risonho casal de chineses, cuja semelhança física com os kaajapukuji é mais de uma vez destacada pelo narrador.

Abri a captura de tela que tinha feito da fotografia, a imagem da jovem kaajapukuji com o menino no colo à sombra da sibipiruna em Lábrea, e comparei com a da tripulante da Tiantáng I. Ambas tinham o mesmo sorriso de canto de lábio e olhos de jaguatirica chinesa no mesmo rosto redondo que Boaventura voltou a ver na tela da vitrine da loja em Ottawa. E a brancura unânime dos dentes pertenciam a uma morta.

A semelhança entre as duas mulheres me abalou. (TERRON, 2019, p. 86)

E que, a certa altura o narrador começa a fazer relações entre os trajes espaciais do casal chineses, os trajes kaajapukugi e o traje usado por um homem mumificado na tumba sagrada Kaajapukugi (destruída por Boaventura), tendo todos em comum o seguinte grafismo:



Figura 2 - Desenho retirado da obra A Morte e o Meteoro (p. 106), de Joca Reiners Terron.

O que nos conduz à revelação de que existe uma continuidade entre os eventos presentes e passados e que, provavelmente, haverá no futuro. Assim, a nave chinesa cairá com os seus tripulantes e darão origem ao novo mundo, pois o casal chinês se reproduzirá e o Grande Piloto liderará o seu povo. De outro lado, o avião com o narrador mexicano também cairá com os cinquenta esquifes kaajapukugi que, por sua vez serão narrados como os cinquenta besouros, e, dessa forma a história se repetirá

(...) e a Origem sempre irá se repetir, ela dizia, pois o número de coisas que fazem o mundo tem um limite, e para esse número ser alcançado, Xijiè, o Mundo, tem de se repetir. E de novo o Piloto irá se perder, e de novo o Grande Besouro defecará a nuvem negra de cinquenta besouros, Hei-yún, e de novo o Piloto Perdido nos defecará, nos trazendo até aqui, outra vez e mais outra (...) (TERRON, 2019, p. 99)

De fato, partindo dessas premissas, a semelhança com a língua chinesa seria mais um indício do movimento circular do tempo. Na narrativa fundadora kaajapukugi Di-yī-wài é o Primeiro Céu, onde acontece a explosão primitiva. Nesse vocábulo existe um jogo muito interessante, pois *Dì*, significa *terra* em oposição a *Tiān*, que significa *céu*, no entanto, a como não temos acesso à fala direta da kaajapukugi, contamos apenas com a tradução feita por Boaventura que traduziu *Dì* como *céu*, o que pode reforçar a incompreensão de Boaventura em relação ao Outro, indígena.

Aos três céus Di-yī-wài (primeiro), Di-èr-wài (segundo), Di-sān-wài (terceiro), correspondem os números chineses *yī* (um), *èr* (dois) e *sān* (três) e ainda o vocábulo *wài* que pode significar *o lado de fora* ou *espaço sideral*.

Há, além disso, outras palavras do kaajapukugi tais como “xijiè” (o mundo), cuja palavra chinesa *shìjiè* significa também *o mundo*; “Xikú-feixiguiuán” (Piloto perdido), que no chinês corresponderia à *Shīqù fēixíngyuán*, tendo a mesma significação; “Hen-zao-gao” (o Grande Mal), no chinês *Hěn-zāogāo*, que traduzido aproximadamente poderia significar algo como *muito ruim*.

Reunindo essas significações, evidentemente aproximativas, podemos reiterar a ideia de movência circular, de uma sobreposição de tempos de fins e começos consecutivos, pois a narrativa faz o próprio leitor caminhar na fita de Möbius acompanhando a origem, a jornada e a extinção de um povo, cuja destruição conduz novamente à origem e assim por diante.

Em seu único artigo etnográfico publicado, intitulado “Schopenhauers selvagens”, Boaventura, o pseudo antropólogo brasileiro, por desconhecimento ou bufonaria intelectual descreve os kaajapukugi a partir da Filosofia Ocidental. Segundo ele, o costume kaajapukugi de aceitar com naturalidade o suicídio, possui semelhança com a negação do querer-viver como manifestação da vontade, segundo Schopenhauer, a principal razão do sofrimento humano. Com o suicídio, acreditava Boaventura, consumava-se a negação da vida como ruptura com o ciclo da dor.

Mas os limites da compreensão do antropólogo não reconheciam o que Ailton Krenak (2020, p. 28) chama de “pessoas coletivas”, isto é, uma ligação entre pessoas que não são consideradas indivíduos, mas que são células que se interligam e transmitem mensagens entre si. Quando um kaajapukugi se mata, isso ocorre sempre de forma ritualizada, pois desejam “prosseguir no Terceiro Céu, jovens e valentes, e não velhos e incapazes” (TERRON, 2019, p. 98). Fazem isso, pois, com a finalidade de permanecer jovens no tempo em que irão caminhar e aprender com seus ancestrais, no outro mundo, até que retornem sempre jovens e sábios “em

todas as versões de si mesmos ao longo das repetições inevitáveis que a compreensão que eles tinham do tempo previa (...)” (TERRON, 2019, p. 98-99)

Segui a direção tomada por eles, enveredando pelo arvoredo até encontrá-los: estavam todos sentados numa área descampada, dispostos circularmente na ordem das horas do relógio. (...) nas posições dos ponteiros, dois deles sopravam através de objetos esculpidos em forma de lagarto nas narinas dos que aguardavam sentados, assim que aspiravam, tombavam de costas, permanecendo de olhos abertos na direção do céu. Depois de isso acontecer, continuavam rígidos na mesma posição, enquanto um deles - o único que não aspirou o pó que era projetado pelo lagarto (...) - apartou-se e, no centro do círculo, sacando sua afiada faca de bambu, cortou a própria veia femoral na altura da virilha. Logo um outro círculo se formou, vermelho, crescendo rapidamente na areia, que o absorvia, ao redor do corpo do suicida, até preencher com sangue o círculo maior formado pelos homens transidos. Foi o primeiro ritual de tinsáanhán que testemunhei, disse Boaventura, e sua violência permanece indelével em minha lembrança. (TERRON, 2019, p. 56-57)

É significativo, à vista disso, que o suicídio na experiência kaajapukugi é livre de ressentimento, pois não acusa a dor, apenas busca suprimi-la, não cortando o mal pela raiz, como possa parecer, mas buscando conexão e desenvolvimento espiritual. Nesse sentido, talvez se possa encontrar algo parecido no Budismo a partir da filosofia de Nietzsche, pois segundo o filósofo, não havia a acusação do homem nessa religião como ele percebia no cristianismo. Ao contrário, na impossibilidade de alterar aquilo que se passou, - drama fundamental da vida humana, essencialmente se pensado em relação ao tempo - produz o resgate de tal impotência abraçando-a em sua totalidade e beleza, da forma como se apresenta, como se fosse uma sinfonia da qual não se pode retirar nenhuma parte sem que ela toda seja destruída, atitude que Nietzsche chamou *amor fati*.

Talvez não seja exatamente o *amor fati*, o sentimento kaajapukugi para com a vida, mas presumivelmente a visão de uma viagem cósmica pelas várias dimensões do tempo e do espaço, que acontece num movimento orgânico, perspectivista¹² e circular, integrando-se à totalidade da natureza, com suas alegrias e suas dores, numa existência esférica, um uroboro de constante renovação e transformação da morte em vida.

É precisamente esse equilíbrio que Boaventura fratura - e antes dele, a colonização europeia e todos os seus desdobramentos em ciclos ininterruptos de destruição e morte - na

¹² Cf. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu Editora, n-1edições, 2018.

tentativa de preencher o seu vazio existencial, quando sequestra a última índia kaajapukugi, que estava grávida e depois quando profana o monumento sagrado desse povo.

O tema do eterno retorno, presente em *A Morte e o Meteoro* tem duas dimensões na obra: a experiência civilizatória indígena e a experiência civilizatória necropolítica e neoliberal.

Enquanto na dimensão da experiência civilizatória indígena as repetições da vida liberam o futuro para a existência, comportando uma redenção da impotência diante do cosmo e compartilhando-a com outros seres, a dimensão civilizatória necropolítica e neoliberal tem no eterno retorno uma espécie de maldição, uma relação negativa com a dor, da qual se redime buscando seu alívio pela criação de uma humanidade exclusivista, antropocêntrica e devastadora de todos que estão fora do seu discurso de humanidade.

Nesta perspectiva, a vida kaajapukugi não é compreendida na sua inteireza e encanto, mas como uma forma não-humanizada e, por esta razão, foi permitido retirar suas partes sem que houvesse prejuízo do todo. Além disso, como os indivíduos da cultura branca ocidental não se percebem como células de um só organismo, criam categorias de humanidade e de não-humanidade, produzindo racializações e a consequente precarização de grupos (BUTLER, 2019), no caso do romance em tese, o indígena.

Os fatos iniciais de *A Morte e o Meteoro* são apresentados como um sumário do que o narrador chama de “epílogo irrevogável da psicose colonial nas Américas” (TERRON, 2019, p. 11), a partir do qual ficamos cientes dos acontecimentos catastróficos de um Brasil e de um mundo conformado num futuro não muito distante de nós, de aniquilação dos povos originários e das florestas brasileiras.

Pelo recurso da narração *in media res*, revelam-se gradualmente, as razões pelas quais se chegou até este ponto. Mediante analepses que irrompem a narrativa do antropólogo mexicano, acionadas pela visualização de um vídeo-depoimento no qual Boaventura assume a narração, ora de forma direta, ora indireta, são explicadas as circunstâncias que levaram à extinção completa dos kaajapukugi.

Até então tudo o que sabemos é que os kaajapukugi haviam sobrevivido aos primeiros colonizadores, e ao genocídio bio/necropolítico do século XIX, embrenhando-se floresta adentro, sempre em fuga. Além disso, no contato com os seringueiros em busca de ferramentas das quais se tornaram dependentes a partir do contato com o branco, foram quase dizimados por doenças contraídas a partir dessa interação. Depois dessas experiências desastrosas de aproximação, os kaajapukugi desapareceram nas profundezas da floresta por quase um século reaparecendo apenas em 1980 graças aos esforços de Boaventura.

O genocídio dos kaajapukugi havia sido deflagrado no final do século XIX, após o êxito tão improvável de sobreviverem a quatro séculos da presença do homem branco no continente, que os obrigava a seguir penetrando a cada ano, a cada mês, a cada dia e hora mais e mais léguas de selva, em fuga permanente da perseguição fatal das epidemias de sarampo e gripe trazidas pelos invasores. Após se aproximarem de seringueiros a fim de obter ferramentas metálicas - picaretas, enxadas e facões a serem usados nas suas plantações de mandioca e batata doce (...) doenças dizimaram a maior parte do grupo. A mortandade os levou ao completo isolamento (...) desapareceram nas profundezas da selva por um século. Sua pista ressurgiu apenas em 1980, graças ao trabalho de Boaventura. (TERRON, 2019, p. 19)

Boaventura, assim, é uma clara referência crítica aos Irmãos Villas-Bôas, sertanistas brasileiros atuantes nas décadas de 50, 60 e 70, sobretudo à figura de Leonardo Villas-bôas, o mais jovem e polêmico deles, que teve o nome investigado pela Comissão de Inquérito da FBC (Fundação Brasil Central), por possivelmente ter mantido relações com índias e por ter “tirado” da aldeia a índia Mavirá, mulher do cacique Tamapu, da etnia Kamayurá, engravidando-a e sequestrando a filha dos braços da índia, fugindo, em seguida, num avião da FAB, segundo denúncias dos próprios trabalhadores da FBC.

Essa referência é muito importante para a composição desse narrador que reflete a desinformação e os equívocos da sociedade brasileira em relação aos povos originários. Uma sociedade cuja intelectualidade até bem pouco tempo teve como única referência a cultura ocidental europeia - que se sobrepunha a uma epistemologia assassinada e alienada - consumida por pessoas que tiveram seus vínculos profundos com sua memória ancestral, referência e sustentação para a sua identidade, desfeitos e desacreditados.

Boaventura, assim como o antropólogo mexicano, perdeu completamente a consciência interior das suas origens, fato alegorizado pela relação de ruptura que ambos possuem com seus familiares. Um e outro desejavam se livrar da memória dos pais já falecidos e constituir uma felicidade solitária, “desresponsabilizados de uma ética que pudesse ser compartilhada” (KRENAK, 2019, p. 44). Mas, ambos os narradores acabam encarnando a supressão do espírito comunitário, a descrença nas heranças culturais e a perda das redes de solidariedade entre seus iguais na sociedade contemporânea, sentindo o terrível peso dessas escolhas em suas vidas.

Desorientados, Boaventura e seu colega mexicano, veem no contato com os kaajapukugi uma forma de reencontrar o sentimento de pertencimento perdido, uma oportunidade de refazer seu percurso por outras vias, descobrir uma outra humanidade.

Mas apesar desse desejo eles, de fato, não estão abertos ao aprendizado porque sua lógica é a do não reconhecimento da outridade kaajapukugi. Sua racionalidade egocêntrica não reconhece os indígenas como vidas potentes, produtoras de saberes e fazeres e de

conhecimentos complexos. Por essa razão, a vida kaajapukugi poderia ser anulada e tomada facilmente, como efetivamente acontece com a última índia da etnia.

É provável que eu esteja morto quando você assistir a isto aqui, portanto eis o que aconteceu: naquela manhã eu segurei a índia pelo pescoço com uma gravata até ela apagar. Quando caiu inconsciente, eu a joguei nos ombros e enveredei pela área mais fechada da selva em direção ao rio. Quando nos aproximamos da margem, liberei o barco das folhagens que o encobriam e botei a índia desmaiada a bordo. (...) Considerei que os selvagens, àquela altura imersos nos sonhos atemporais de tinsaanhã, despertariam com os estouros do motor. (...) a neblina sobre o Purus se dissipou, e a claridade ressurgiu, iluminando a jovem índia estirada e imóvel no fundo do barco, toda ensanguentada. (...) Com a pressa da fuga, não notei a barriga incipiente que se formava no púbis prenho da índia. (...) Caso morresse, todo o meu planejamento teria sido em vão. Não descobriria coisa alguma a respeito dos selvagens. (TERRON, 2019, p. 74-74)

O sequestro da kaajapukugi por Boaventura a coloca na condição de substitutibilidade radical do seu corpo que já era precarizado pelas investidas coloniais e neocoloniais. A indígena entra numa dimensão de dupla vulnerabilidade, tornando-se uma vida ainda mais precária. Deste fato em diante, a dependência que sua vida tem da decisão soberana de Boaventura só irá piorar, pois será mantida em cativeiro, acorrentada, violentada até deixar de existir.

De acordo com Butler (2019), a precariedade é sempre colocada em termos coletivos, desse modo, a kaajapukugi é precária porque é indígena, grupo enquadrado historicamente no Brasil como não humano. Um índice disso é a utilização da palavra “selvagem”, utilizada por Boaventura em vários momentos do texto, inclusive no excerto acima: “o selvagem que me flechou”, “a mente selvagem é impenetrável”, “desejava ser um selvagem como aquele”, “um selvagem de cara preta e olhos vermelhos”, “se fosse eu o selvagem”, “interpretar a consciência selvagem”. Instaurada a não humanidade indígena, instaura-se também a sua socialização e a consequente expulsão do bando soberano, restando apenas a vida dispensável e nua (AGAMBEN, 2010).

A história dos kaajapukugi se confunde com a história do Brasil na qual etnias inteiras foram incluídas na exceção soberana com base na produção de um discurso de precarização dos povos originários. Uma vez fora do bando soberano colonial, os povos indígenas do Brasil, os povos indígenas passam a ser racializados e, na cena da inimizade guerreira para articular as terminologias de Mbembe (2018) e Butler (2019) encarnam o papel do selvagem ameaçador, perigoso e primitivo. Essa dessemelhança estruturada por um longo processo de racionalização vai colocar os povos originários na condição de *vida nua*, precária. Uma vida dispensável, objetificada com a autorização da raça. No contexto brasileiro, sobretudo no amazônico, o poder

soberano se fez representar pela ocupação e isso significou relegar o colonizado a uma terceira zona de indeterminação.

A geografia da destruição na qual se encontram os kaajapukuji e sua condição de exilados dispersos são o resultado de uma forma governamental de extração e saques sem precedentes dos recursos naturais da Amazônia brasileira, um cenário muito próximo do que Mbembe (2018) descreve como estratégia governamental necropolítica:

A extração e o saque dos recursos naturais pelas máquinas de guerra caminham de mãos dadas com tentativas brutais para imobilizar e fixar espacialmente categorias inteiras de pessoas ou, paradoxalmente, para soltá-las, forçando-as a se disseminar por grandes áreas que excedem as fronteiras de um Estado territorial. (Mbembe, 2018, p. 58)

É significativo, porém, que o alvo do extermínio kaajapukugi tenha sido o feminino e que no romance as mulheres sejam uma ausência. Nesse mundo de devastação, o feminino da floresta/natureza, das mulheres e dos mais frágeis como crianças e velhos é representativo da vida indigna de uma ética do cuidado. O feminino aqui é apenas o que sobreviveu à produção de morte fortalecida pelas alianças entre o bio/necropoder, a masculinidade hegemônica patriarcal branca e os racismos. Dentre os vários cancelamentos do romance, o feminino é o mais evidente e pode ser lido em relação a um dos eixos de força do capitalismo *gore* (VALENCIA, 2010): o binarismo de gênero que se alinha ao imaginário violento da masculinidade hegemônica triunfante. Segundo Valencia (2010), a violência feminicida é um dispositivo de poder das tendências sociopolíticas e econômicas liberalistas da modernidade tardia, posto que ao lado da globalização econômica seguiu-se a globalização da violência de gênero fortemente estimulada pela mídia.

Dessa forma, a mulher kaajapukugi, bem como todas aquelas pessoas compreendidas “como subordinadas ou dissidentes de categorias heteropatriarcais” (VALENCIA, 2010, p.), conheceu desde sempre o *gore*, pois sua história e a dos seus ancestrais é constituída pela extrema violência soberana, que pressupunha que suas condições de vulnerabilidade eram inerentes a ela. O espaço colonial, em sua condição periférica é, por excelência, o lugar onde floresce um capitalismo paródico, portanto, *gore*, no qual predominam os sujeitos endriagos, entidades estatais e não-estatais ao mesmo tempo, que farão da expropriação violenta do corpo e da terra sua fonte de poder e riqueza.

A Amazônia dos kaajapukugi é o lugar da exceção, no qual os crimes passam a ter forma legal, tornando possível a lógica necropolítica e o exercício pleno do poder de matar ou de expor às condições de morte e de subalternidade.

A subalternidade, sabemos, aliás, é a condição essencial da zumbificação da vida. Portanto, o monstro subalterno, zumbi, morto-vivo retorna inevitavelmente revela-se mais uma vez para assombrar o romance contemporâneo brasileiro.

Significante do fracasso da vida, sua imagem aterrante de cadáver autômato que habita as bordas, o território de ninguém, está em alguma medida na kaajapukugi mantida em cativeiro, nos últimos cinquenta indígenas que restaram de sua etnia, dos índios metropolitanos, grupo anárquico formados pelos últimos índios de etnias espalhadas pelo mundo e de maneira mais evidente, no kaajapukugi que salta do caixão, no avião, após uma forte tempestade elétrica. Mas similarmente nas figuras dos antropólogos órfãos perdidos em sua crise identitária profunda. Personagens e narradores que espelham uma espécie de sociedade zumbi, no sentido de permanecer desligada das suas raízes, sem vida, animada apenas pelos fantasmas da mentalidade colonial, incapaz de acolher como humanidade possível, tanto os habitantes originais, quanto todas as outras formas de vida colocadas em condição subalterna. Visualizamos perfeitamente esse desligamento das origens em uma miração que Boaventura tem durante o consumo ritual de tinsáanhán, no qual a “medicina” revela para ele sua ancestralidade:

Ouvi a voz do meu pai colocada em meu ouvido direito(...) ouvi outra voz à esquerda, a voz aguda de minha mãe (...) O mesmo ocorria com o meu pai, e então notei que, meu avô e minha avó estavam a seu lado, murmurando algo terrível nos ouvidos dele, agachados ao lado de meu pai com suas caras vendadas, e o mesmo acontecia com minha mãe: os pais dela falavam coisas no ouvido dela, com suas caras mortas tapadas pelas vendas, e assim sucessivamente, ou recessivamente, melhor dizendo, meus bisavós diziam coisas nos ouvidos de meus avós e os pais deles diziam coisas os ouvidos de meus bisavós, e assim por diante ou para trás numa sequência cromossômica que chegava ao inferno, à origem da degeneração.(TERRON, 2019, p. 48)

Todos os seres que habitam a narrativa são, afinal, caminantes dessa fita sem fim, nômades sem casa sob o signo da morte postiça, incluídos, como explicavam Deleuze e Guattari (2010), no dispêndio capitalístico operado ideologicamente em seus corpos sacrificados.

Os zumbis de *A Morte e o Meteoro* são o excedente da incrível “pulsão de morte do capitalismo tardio” (D e G, 2010), que absorve a morte em escala industrial e global tornando a morte em vida e os corpos vazios a chave para a potencialização da mais-valia, convertendo a zumbificação da vida cada vez mais imprescindível para a (necro)economia, isto é, “esquizes mortificados, bons para o trabalho, reconduzidos à razão.” (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p. 445)

Mas se o zumbi é um tipo de cadáver e o cadáver é o fracasso da vida, como essa existência ainda persiste e retorna para encarar os vivos? O que esse cadáver kaajapukugi que se move no avião quer dizer? A morte estaria sendo colocada em xeque pelos zumbis? O zumbi enquanto significante nos coloca, enfim, diante de um paradoxo que está na origem da sua própria ambiguidade; a vida exposta a condições de morte persiste ainda depois da morte, pois encontra mesmo dentro da própria morte um ato de potência. esse é o sentido do suicídio coletivo dos Kaajapukugi, que dispostos na forma circular do relógio fazem da morte um ato de potência. Mais do que resistência, o gesto kaajapukugi é uma imposição de existência, pela criação de uma subjetividade própria e, ao mesmo tempo, coletiva.

Por fim, em *A Morte e o Meteoro*, em contraponto ao espírito contemporâneo do individualismo antropocêntrico, sempre em estado de guerra de todos contra todos, de controle sobre a morte e captura da vida, surge, no romance, a herança intelectual ancestral dos povos originários da Amazônia, fundada no espírito coletivo, na conexão com a Terra e em concepções de tempo e espaço tomados em toda a sua pluralidade de dimensões. Ergue-se assim, a narrativa de uma outra humanidade possível, perspectivista, animista e, por que não, anarquista.

5 PRESTO FINALE

– *O real só é possível ficcionalizado.*

Jacques Rancière

J'Est un autre

Arthur Rimbaud

O último capítulo desta tese visa apresentar alguns resultados e estabelecer conclusões a respeito do trabalho, além de sugerir algumas recomendações para futuras pesquisas relacionadas ao tema principal.

A presente tese de doutorado, intitulada *Necronarrativas* em três romances contemporâneos brasileiros, tem como hipótese de trabalho que o corpus em estudo faz parte de uma força estruturante, composicional, geradora de certa ficção que responde à experiência brasileira junto ao contexto necropolítico global, tomando como amostra os livros *Pssica* (2015), *Enterre seus mortos* (2018) e *A Morte e o Meteoro* (2019). Como hipóteses secundárias tem-se que primeiro, o imaginário dos escritores brasileiros contemporâneos, que fazem parte deste corpus, vincula-se a esse contexto bio/necropolítico. E, segundo, que os corpos ocupam lugar central, sendo sempre expostos ao leitor como mortos em vida ou despojos que perderam uma parte preciosa da sua humanidade.

Para a investigação de tais assertivas, no primeiro capítulo, a tese partiu inicialmente da apropriação e da discussão sobre aparato teórico-metodológico que viria a sustentar as análises estéticas das representações literárias dos processos necropolíticos da sociedade brasileira no corpus, objetivo central desta pesquisa. Com base, sobretudo na categoria maior da *necropolítica*, nos termos de Mbembe (2010) e nos eixos críticos ou chaves de leitura da *vida dispensável*, do *mercado 'gore'* e da *zumbificação da vida*, foram feitas interpretações, a partir das quais, exponho os principais achados a seguir.

Em todas as leituras analíticas houve o exercício de articular os sentidos filosóficos e políticos, da noção de necropolítica e das demais categorias interpretativas, aos sentidos estéticos das narrativas. A correlação aos eixos críticos e aos seus fundamentos teóricos, tais

como o conceito de *vida nua*, de Giorgio Agamben (2002) e de *vida precária*, de Judith Butler (2014); o *capitalismo 'gore'*, proposto por Sayak Valencia (2010) e as referências ao zumbi e à zumbificação da vida presentes nos estudos de Deleuze e Guattari (2010) e de Leo Barros (2020), possibilitaram a percepção do alcance e dos limites desse instrumental. Do alcance, quer dizer que todas as obras do corpus - em menor ou maior grau - responderam positivamente ao seu cotejo, isto é, todas apresentavam as características de vida indispensável/nua/precária; bem como, a presença do mercado *gore* e da zumbificação da vida. No entanto, do ponto de vista dos limites, pude observar que dada a multiplicidade de subtextos e de sobreposição de planos, de tempos e de assuntos, característica do romance contemporâneo brasileiro, as interpretações demandavam uma suplementação teórica igualmente multifacetada.

No segundo capítulo, no que tange aos sentidos estéticos necropolíticos, a análise do romance *Pssica* constatou uma estética muito colada à crônica policial e aos fatos, isto pode indicar um estilo mimético ainda bastante ligado à tradição da literatura realista brasileira, algo próximo do que Alfredo Bosi (2015) poderia chamar de um brutalista contemporâneo, que conserva as frases curtas, narrações sem abrandamentos, que fascina mais pelo choque que pelo inusitado do elemento fantástico.

Nessa narrativa o corpo é central, sendo capturado e “cafetinado capitalisticamente”, para usar uma terminologia criada por Suely Rolnik (2018), continuamente precarizado e zumbificado pelo abuso e pela capitalização da sua energia vital. Essa captura, é importante observar, se dá pelos efeitos e pelo agentes necropolíticos, uma vez que, como apontei no referido capítulo, que o “azar” ou, como aponta o título da obra, a “pssica” de Janalice se dá pelo simples fato de ela existir enquanto vida precarizada: mulher, pobre, de zona periférica, estudante de escola pública, abandonada pela família, de baixa renda, etc., características essas que, na cena do reconhecimento necropolítico, configuram discursivamente um Outro, cuja humanidade e os direitos fundamentais não são reconhecidos. Assim, no que respeita à cidadania ou à ética do cuidado Estatal e não-Estatal, discutida por Butler (2019), Janalice é absolutamente desconsiderada.

Essa centralidade corporal necropolítica, do corpo representado no em seu limiar, pode vir de várias formas, contanto que essas formas sejam de sujeição. Em *Pssica*, por exemplo, a preocupação essencial de Janalice é salvar seu corpo. Tanto que ao longo da narrativa a personagem sempre retoma a frase: *Me salva*. Essa vida sempre limítrofe, é uma vida continuamente exposta à morte, uma vida abandonada à própria sorte tem uma característica

fundamental: ela não é fruto das escolhas livres do indivíduo e nem é consequência de suas ações, ela é, sobretudo uma vida capturada à partir da expulsão do bando soberano agambeniano pela necropolítica, de forma direta ou indireta, por agentes estatais ou não-estatais, que no caso de Janalice acontece por intermédio dos *sujeitos endriagos*, teorizados por Sayak Valencia (2010).

A partir dessa captura, conforme foi observado na leitura, inicia-se, - ou efetiva-se, no caso de considerarmos que a zumbificação já foi iniciada pela precarização da vida - o processo de zumbificação da vida. Desse modo, quase como uma consequência da precarização da vida, o ritual de zumbificação parte da morte simbólica de Janalice que, pelas mãos do *endriago-mestre* - analogia com a imagem do mestre vodu - passa por uma mudança de significante, isto é, de *Janalice* passa a se chamar *Jane*, uma parte mínima, que sobra daquilo que é extirpado de *Janalice*. Assim, é por meio do assassinato do signo *Janalice*, que uma outra forma de vida indigna surge. Esse assassinato, no entanto, não pode ser completo para que ocorra o sucesso da zumbificação, pois, a morte, ponto inicial do processo, deve ser uma morte ilusória, porque a energia vital do corpo ainda deve estar ali para ser aprisionada, adestrada/intoxicada até que esteja pronta para atender aos comandos de um Outro, que se arvora ao direito de ser seu soberano e a quem, o novo zumbi, deve atender aos desígnios.

Em relação ao achado zumbi em *Pssica*, embora não tenha sido uma categoria de análise, percebo muito a presença de uma sorte de *unheimlich* freudiano, pois a Janalice zumbificada e cafetinada é uma figura inquietante, que perde o mistério, mas é estranhamente familiar, um autômato, meio viva, meio morta, meio boneca, meio menina, que é vestida e despojada pelo Outro, uma *boneca-zumbi-pornô*, capaz de suscitar estranhamento, desejo sádico e terror.

Um outro achado relevante em *Pssica* para a caracterização desse sistema estruturante literário necropolítico, que gostaria de destacar é a imagem da captura, do aprisionamento, de não encontrar saídas. É como se Janalice tivesse entrado num vórtice do qual não consegue sair. A título de representação imagética desse discurso enclausurado, recorri em alguns momentos - e faço o mesmo agora - ao experimento de Lygia Clark com a fita de Möbius, chamado *Caminhar*, no qual o público fazia um corte contínuo na fita, que mantinha a forma até ficar tão fina que não seria mais possível cortá-la. Fiz esse pequeno preâmbulo, retomando rapidamente essa obra de Clark, apenas para estabelecer uma conexão entre esse discurso de fechamento e de repetição de *Pssica* e o eterno “caminhar/cortar” na/a fita que é uma imagem que se repetirá nas outras obras, ainda que por meio de significantes diferentes.

No universo de *Pssica*, os endriagos são soberanos e formam uma rede criminosa que

envolve agentes ambíguos, ora estatais, ora não-estatais. Essa rede está impregnada no tecido social do Brasil ficcional e constitui uma forte persistência da masculinidade hegemônica, um dos traços marcantes do *capitalismo 'gore'* proposto por Sayak Valencia (2010).

Para finalizar a exposição dos dados de análise do romance *Pssica*, gostaria de observar algo que passa quase despercebido do leitor, mas que incorre em uma coincidência com o romance *Enterre seus mortos*. É o fato de que nesse lugar de miséria e corrupção que é o universo de *Pssica*, surge as religiões neopentecostais, ora vistas como um tipo de *negócio 'gore'* que extrai os últimos recursos dos precários, ora como único suporte humano possível para os viventes miseráveis,

No terceiro capítulo, a análise do romance *Enterre seus mortos*, se deparou com uma linguagem que tenta se descolar da tradição mimética realista. A linguagem é muito reta, precisa e por vezes bruta, no entanto, a ambientação é um ponto de destaque nesse contexto porque cria um mistério, um lugar apocalíptico levando o leitor a um estranhamento no qual o desconhecido passa a ser referência do universo conhecido pelo leitor, como ensinaram os formalistas russos.

Talvez por essa razão, a imagética necropolítica é mais evidente nesse romance que em *Pssica*, de certo modo até misteriosa e cósmica. A atmosfera é de uma desolação profunda na qual toda a população parece estar sob um efeito de forte melancolização, porque a narrativa está abarrotada de mortos indignos de serem chorados, de corpos - que novamente ocupam o centro da cena - desaparecidos, não identificados. As mortes nesse lugar são mortes que não tomam nenhuma proporção, não causam nenhum tipo de luto. Nessa sociedade, a precariedade da vida nessa narrativa atravessa o limiar e se estende à morte. Nessa narrativa, encontramos famílias que nem sabem o que perderam, porque nem sabem que seus entes morreram, porque eles simplesmente desaparecem. Assim, na esperança da volta do familiar, se interdita o luto. Essa captura e ocultação da morte, em uma ambientação que se aproxima muito de um limbo, os viventes não podem simbolizar suas perdas, não encontram linguagem para dizer sobre o que perderam. Nessa perspectiva, o que resta em *Enterre seus mortos* é uma forma de subjetividade absolutamente passiva, zumbificada, não-reativa.

Em *Enterre seus mortos* a vida humana é inteiramente dispensável, sendo menos capitalizável que a vida animal, uma vez que ao menos os animais mortos podem ser triturados e gerar lucros transformando-se numa pasta carnosa que fertiliza o agronegócio. Os humanos, ao contrário, quando morrem e deixam de ser uma potência geradora de mais-valia, não podem ser triturados, não podem mais ser capitalizados. A consequência disso, é mais um achado que confirma os sentidos estéticos que emergem da necropolítica: na impossibilidade da rentabilização dos corpos sem vida, uma vez que é da pulsão de vida que se alimenta a

cafetinagem capitalística, segundo Suely Rolnik (2018), os sujeitos endriagos, sempre ambíguos quanto à sua identidade jurídica, criam formas de rentabilizar os cadáveres, saqueando seus bens, desmembrando-os e comercializando seus corpos ou órgãos.

Também em *Enterre seus mortos*, a preocupação central, sobretudo do protagonista Edgar Wilson é o salvamento do corpo. Mas, diferente de *Pssica*, aqui existe alguma preocupação com a alma, que vem por intermédio do padre excomungado, Tomás.

A proposição da centralidade do corpo ganha muita força nessa obra. O corpo, porém, surge muito mais sob o signo do cadáver, dos ossos, das carniças, num arroubo baudelairiano como aquele do poema *Uma carniça*. São bonecos sob o domínio soberano alheio, manipuláveis como mercadorias, como carne abatida e à venda no mercado.

Os corpos, vivos e mortos disputam seu espaço num vale inóspito, asfíxiante, que tem a forma de um homem morto com as mãos no peito e que parece estar fora do tempo e da história. Neste lugar, a impressão é de que todos são meio mortos, meio vivos e a morte é uma garantia. O que resta é saber se haverá paz ou alguma ética depois dela.

O terror ao vilipêndio, acirra o desejo de significar a vida para que a morte se converta em chorável, enlutável. A busca dessa forma frágil de transcendência, é representada no romance mais uma vez, como em *Pssica*, pela presença das religiões neopentecostais. Mas no contexto de *Enterre seus mortos*, o tom cético da crítica faz a diferença, potencializando a desolação das personagens.

Quanto aos dados sobre a zumbificação da vida, há que se considerar a leitura em duas esferas: a dos vivos e a dos mortos. Na esfera dos vivos, os corpos são menos abundantes e vazios de energia vital. Aqui a vida está rebaixada ao automatismo da execução de tarefas de trabalhos execráveis ou insalubres. Nessa esfera não existe prazer ou amor. Além disso, os vivos estão mergulhados na mais completa indiferença, sob o signo da vulnerabilidade e da dúvida do futuro. Na dimensão dos mortos, por outro lado, os corpos são extraordinariamente mais abundantes, são uma estranha presença. É como se falassem por meio do silêncio. Assim, como Janalice, eles podem ser lidos como esse estranho familiar, o *unheimlich* freudiano que retorna aqui, principalmente pela figura da enforcada.

Enterre seus mortos é uma alegoria do Brasil, uma terra que parece ter sido esquecida pelo bem e o mal, a mesma terra dos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Bacurau*, aproximação com linguagem cinematográfica que se dá pela rica ambientação, plena de imagens referenciais da cultura cinematográfica *pop*. Sem Estado, sem lei e de precarização da vida. É um lugar de afirmação pela negação, de uma espécie de transcendência negativa, cuja morte libera um tipo de sobrevida ou de maldição zumbi, sem ser concretamente zumbi,

de uma vida que ainda é potência, mas não plenitude.

Trata-se de um romance de teimosia, de persistência, que não aceita o desprezo pelas vidas dispensáveis, e que tenta trazer a (re)existência humana ao tempo dos assassinos.

No quarto capítulo, a interpretação de *A Morte e o Meteoro*, revelou uma escritura que se afasta ainda mais da noção de uma mimese colada à realidade material. A narrativa vai num crescendo que conforme os fatos se desenrolam nos afastamos cada vez mais daquilo que chamamos realidade e entramos numa outra esfera que talvez possa ser lida como o Terceiro Céu kaajapukugi.

A morte nessa narrativa é o signo central, juntamente com o da destruição. Ao contrário de *Enterre seus mortos*, porém, o estranhamento vai se intensificando aos poucos, mas com ele vai deixando um rastro de morte e esquecimento no mundo.

O imaginário apocalíptico também está presente, de extinção, de queda de meteoro, de fim de tudo. De modo que tudo leva à precarização dos viventes, representados, sobretudo, pelos kaajapukugi, etnia condenada à extinção pela ação criminosa dos sujeitos endriagos que perseguem os indígenas e capitalizam a floresta até a sua exaustão.

Aqui, apesar do corpo precarizado ser central como nas outras narrativas, o grande achado é como as personagens indígenas se insurgem contra essa condição de corpo incomunicável, autômato, migrável e subordinado à decisão alheia. Para os kaajapukugi existe além do corpo algo maior em questão que é o salvamento da sua liberdade, da sua autonomia. Ao contrário de todas as outras personagens analisadas, os kaajapukugi interrompem o processo de zumbificação da vida. Essa ruptura se dá literalmente por um corte, por uma abertura, pela via do suicídio. Esse achado despertou para uma potência das necronarrativas que eu não havia percebido até então: uma potência de não, de negação, de cortar a fita de Möbius de “uma outra forma” para que as formas também se alterem, como alertou Lygia Clark.

Assim, *A Morte e o Meteoro* traz uma outra face da morte: o suicídio. O contexto no qual os últimos 50 indígenas homens da etnia kaajapukugi é o de um mundo futuro masculino, violento, empreendedor, tecnológico e abandonado. Nesse cenário necropolítico o corpo desses homens espoliados é o único e delicado suporte onde estão encerrados milhares de anos de cultura, que desaparecerão com sua morte. Condenados a uma vida privada de seus sentidos mais profundos, eles decidem romper com a lógica zumbi, com um corte profundo na virilha, pois dessa forma passariam ao Terceiro Céu ainda forte e plenos de dignidade. Isso pode ser entendido como a retomada dos domínios do próprio corpo e de todas as pulsões que ele emana, uma vez que na cultura kaajapukugi, o suicídio não possuía a mesma conotação da cultura judaico-cristã, o que aprofundo mais no capítulo de análise dessa obra. A questão do suicídio é

também uma forma de transcendência negativa que faz parte da abertura para a beleza da cooperação com os kaajapukugi e com os povos indígenas, fortemente pontuada pela obra.

Apesar da ruptura com a zumbificação da vida, um dos kaajapukugi, aparentemente, volta da morte, dentro do avião onde estão sendo transportados de volta ao Brasil. Durante uma tempestade elétrica global que antecede a queda do meteoro no México, o indígena irrompe do esquife onde jazia e interage mais alguns momentos com o segundo narrador antes do que acreditamos ser o fim do mundo. Esse achado é inquietante pois, existe uma retomada da imagem do zumbi, mas, não sabemos de fato em que dimensão estamos porque segundo as narrativas ancestrais kaajapukugi após a morte eles caminhariam no Terceiro Céu, que na ideia circular do romance pode ser o começo de um novo ciclo de vida na Terra à partir da sua destruição pelo meteoro, como o mundo dos dinossauros já mudou um dia, igualmente à partir de um meteoro.

O importante nesse caso é que esse monstro contemporâneo, o zumbi, assombra em alguma medida todas as narrativas do corpus. Esse imaginário, que pode ter uma forte influência do cinema, é uma informação que deve ser considerada, em especial no campo estético, uma vez que a disseminação dessa figura nas artes pode ser um indicativo de uma experiência coletiva.

Feitas essa pormenorização de resultados, passo às minhas considerações finais. Com base nas interpretações dos romances ficou evidente a composição de um campo temático assentado na morte ou na exposição às condições de morte. Observei, todavia, que essas características não possuem relação com as ações ou escolhas das personagens, ao contrário, elas se configuram a partir de uma expulsão do Estado de Direito, e inclusão em um estado de exceção. Essa entrada em zonas de indeterminação, ocorre como consequência de contextos necropolíticos, e podem se dar de forma direta ou indireta, por intermédio de agentes estatais, não-estatais ou ambíguos.

A outra verificação comum às três obras é que o corpo precarizado ocupa lugar central nessas narrativas. As personagens que têm suas vidas não reconhecidas como humanas e dignas de uma ética de cuidado, são equivalentes aos grupos sociais marginalizados por estarem fora de uma normatividade hegemônica, capitalista, hetero, branca e bem-sucedida.

Como consequência da característica anterior, outro traço comum entre as narrativas é o efeito de zumbificação da vida. Ainda que ela possa ter nuances diversificadas, a indeterminação e a subalternidade são o seu traço distintivo. Na maioria das vezes esse estado limítrofe tem relação com a exploração da sua força de trabalho. Em outros casos, acontece uma espécie de apropriação do significante, a partir da qual o significado pode ser violado,

tornando-se uma potência de vida ou resistência, como acontece no caso kaajapukugi. A zumbificação é uma alegoria do abuso às forças vitais do homem pelo capitalismo contemporâneo.

O último ponto conclusivo comum aos três romances é a reincidência do mercado *gore*, de onde se originam os agentes de zumbificação, exatamente a personificação deformada da soberania necropolítica. Tomei de Sayak Valencia (2010), o termo sujeito endriagos para denominar essas personificações. O papel desse mercado pode ter maior ou menor importância na narrativa, isso depende do enredo e das escolhas do escritor, mas sua presença é imprescindível para operacionalizar e intensificar os processos de espoliação, desumanização e zumbificação que nutre a mais-valia.

No entanto, gostaria de acrescentar as variantes encontradas na interpretação. Primeiramente, gostaria de observar que ocorrem diferenciações no que respeita ao tipo de representação, algumas narrativas podem se aproximar ou se afastar da realidade material, ainda que permaneçam na representação do contexto necropolítico.

Observei ainda que as escolhas estéticas individuais como a estilística, a semântica ou determinadas linhas de pensamento filosóficos políticos etc., podem acrescentar ao tema da sociedade necropolítica, uma grande diversidade de subtemas à narrativa, tais como o epistemicídio de povos tradicionais da Amazônia brasileira, o suicídio, o papel das religiões na crise ética global, as migrações, a degradação ambiental, o antropoceno, dentre outros.

Portanto, concluo a tarefa a que me propus, não obstante tenha em consideração que toda conclusão científica é provisória, reafirmando a tese de que as obras analisadas fazem parte de uma força estruturante de composição romanesca que representa esteticamente os processos necropolíticos brasileiros, a qual denominei: *necronarrativa*. Trata-se, todavia, da identificação de uma tendência e não de uma generalização.

As *necronarrativas* entregam ao leitor uma experiência ao mesmo tempo de mal-estar e indignação. Provocam para uma alteridade por meio dos encontros com personagens que são um *não-eu*, mas que podem perfeitamente se converter em um *eu*. Conduzem o leitor ao ficcional e absurdo de uma realidade material fundada em farsas, no abandono e na morte, pondo em crise as fronteiras correntes entre real e ficcional. A partir da *necronarrativa*, a *necrovida* (vida exposta a condições de morte) pode ser *narrada*, espelhando-se nos olhos do leitor, como o fim do mundo espelhado nos olhos do zumbi kaajapukugi, de *A Morte e o Meteoro*. De modo que a vida espelhada nos olhos dos viventes (leitores) sobrevive na sua imaginação, pela beleza da arte e pela sensibilidade. A obra e a vida resistem. Ainda que um tanto de barbárie sobreviva dentro ou fora de nós.

Esse enfrentamento estético e criativo da realidade pode ser também compreendido como uma forma de preservação da memória. Por isso, nos romances deste corpus, a vida abandonada dos excluídos e esquecidos precisa ser ficcionalizada, para que eles passem a existir, procedendo como uma forma de intervenção artística na realidade a partir da criatividade e da palavra.

O trabalho de memória é, neste caso, inseparável da reflexão sobre o modo de transformar a destruição física daqueles que se perderam e se transformaram em pó numa presença interior. Meditar sobre essa ausência e sobre os meios de recuperar simbolicamente o que foi destruído consiste, em grande medida, conferir à sepultura toda a sua força subversiva. Porém, neste caso, a sepultura não é tanto a celebração da morte em si, mas antes o retorno a esse complemento de vida necessário à elevação dos mortos, no seio de uma cultura nova que procura atribuir um lugar, quer para os vencedores quer para os vencidos (MBEMBE, 2014, p. 48)

Por essas razões, as *necronarrativas* podem ser compreendidas como narrativas de criação de sentidos coerentes para uma realidade absolutamente incoerente, de um planeta “saturado de partículas tóxicas do regime colonial-capitalístico (ROLNIK, 2018, p. 22). Podem ser, portanto, um modo artístico de organizar esteticamente o caos necropolítico, ainda que para organizá-lo seja necessário destruí-lo com a queda de um meteoro, por exemplo. Elas são uma forma de dar a ver o mundo. Uma literatura que está nos fatos, na realidade além dos livros.

Segundo percebo, as *necronarrativas* são um coletivo literário brasileiro que se manifesta, ainda que de forma não programada, para profanar - no sentido agambeniano de devolver à luz, aquilo que estava encoberto - realidades sobre a vida brasileira e humana, ocultadas pelos dispositivos de poder e pela miríade de informações que circulam no mundo atual. Mais que isso, essas obras funcionam como uma forma de inscrição de memórias reiteradamente sabotadas. Elas transgridem e subvertem as lógicas do silêncio e do esquecimento, reorganizando o aparato ideológico que colide com as formas imaginárias coloniais persistentes e com a moldagem predatória de subjetividades operadas pelos dispositivos da economia global contemporânea. No dizer de Rolnik, esse é o potencial do ato criativo, sobretudo o coletivo, de

(...) driblar o inconsciente colonial capitalístico, pois pode ser considerada uma microesfera de poder na qual as ações do desejo consistem, portanto, em atos de criação que se inscrevem nos

territórios existenciais estabelecidos e suas respectivas cartografias, rompendo a cena pacata do instituído. (ROLNIK, 2018, p. 46)

Esta é uma literatura corajosa que ainda mantém uma atitude ética, cujo empenho intelectual dos escritores aguarda por uma reciprocidade por parte dos leitores.

É, finalmente, a meu ver, uma literatura de autores que se importam com seu tempo, que dentro ou fora de uma lógica de mercado, preferiram o desconforto da criticidade de uma literatura livre, imaginativa, mais ou menos colada à realidade, mas interligada pelo desejo de dizer, de não calar diante da história. Uma literatura empenhada? Não talvez num sentido de sistema, de um projeto coletivo, mas possivelmente num sentido ético, do artista contemporâneo que arrisca para liberar a vida aprisionada na grande noite de Fanon.

Em vista da identificação do campo da *necronarrativa*, acredito haver a possibilidade e a necessidade de aprofundar os achados desta tese. Conforme, mais livros forem sendo publicados e mais chaves de leitura de diversos campos se apresentarem, este pode se tornar um campo de pesquisa que deve ser aprofundado.

Para encaminhar o leitor aos apontamentos finais desta tese, gostaria de lembrar a relação entre vida e obra, feita por Giorgio Agamben no livro *O fogo e o relato*, no qual coloca a obra literária como o avesso do niilismo. Nesse texto Agamben problematiza o progressivo esquecimento dos antigos mistérios dos ritos judaicos conduzidos através do fogo, por rabinos. Em lugar do mistério dos ritos surge o relato dos ritos antigos, o que ele chama de relato do fogo. A função do relato seria manter vivo o mistério perdido e reacender com palavras o seu poder mágico. Assim, por meio de parábolas, Agamben vê na literatura, mais precisamente no romance, o relato moderno do fogo, daquilo que perdemos. Para ele, o romance carrega a consciência histórica da modernidade. Mas, ao contrário do texto histórico, burocrático, o romance manteria também o mistério.

Tomando em empréstimo essas imagens de Agamben, entendo que, os romances do corpus desta tese são, nesse sentido, um relato¹³ das vidas precárias que perdem o brilho e caem na escuridão do desespero, da dor, da invisibilidade, e, por fim, da morte.

Todavia, quando transpostas para o romance, encontram talvez a possibilidade de não cair no esquecimento, pois a língua é capaz de produzir o fogo da vida pelo relato dessas histórias, pela ficcionalização do real. Trazendo assim, à luz a lembrança do mistério da vida

¹³ Esta tese não se ocupou dos estudos sobre relatos, o que pode ser um interesse futuro. No entanto, este trabalho de pesquisa não poderia se furtar à oportunidade de reconhecer o teor de relato subentendido nos sentidos profundos dos textos deste corpus.

por meio da lembrança e da escrita do fogo. O mistério das histórias da vida contemporânea em tempos de necropolítica.

REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, Hugo. *La fundación por la palabra*. In: ACHUGAR, Hugo. (org.). *La fundación por la palabra: letra y nación en América Latina en el siglo XIX*. Montevideo: Departamento de Publicaciones. Universidad de la República, 1988.
- ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *A política da profanação*. Entrevista concedida à Folha de São Paulo em 18/09/2005. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1809200505.htm>
- _____. *Estado de Exceção*. 2004a. São Paulo, Boitempo.
- _____. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. 2. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- _____. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó: Argos: 2009.
- _____. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: editora UFMG. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARENDT, Hanna. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária 1993.
- _____. *Eichmann em Jerusalém – Um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- AUGUSTO, Edyr. *Pssica*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- _____. *Moscow*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2015
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vidas Desperdiçadas*. 2005. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- BENJAMIN, Walter. *Para uma crítica da violência*. In: Sobre a linguagem em geral e a linguagem dos homens. In: *Escritos sobre mito e linguagem (1915–1921)* Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin; tradução de Susana Kampff Lages e Ernani

Chaves – São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2013.

_____. *Sobre a Crítica do poder como violência*. In: O anjo da história. Organização e tradução de João Barrento – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BÍBLIA Sagrada. Petrópolis: Vozes, 1988.

BISHOP, Kyle W. *The sub-subaltern monster: imperialist hegemony and the cinematic voodoo zombie*. *The journal of american culture*, 2008.

_____. Raising the Dead: Unearthing the Non-Literary Origins of Zombie Cinema. *The Journal of Popular Film and Television* 33. 4 (2006): 196 - 205.

BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. “Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo”. In: _____ (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2015, p. 7-24

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. *Narrar o multiculturalismo*. In: Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 4.ª ed., 2001.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1980.

_____. *Na Sala de Aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas; através do espelho e o que Alice encontrou lá e outros textos*. São Paulo: Summus Editorial, 1980.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada no mundo: questões e métodos*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

CARVALHAL, Tânia Franco & COUTINHO, Eduardo F. (org). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CASTILO, Luís Heleno Montoril del. Milton Hatoum: técnicas de retorno e alegorias da história pós-ditatorial. In: ERIK SCHØLLHAMMER, Karl e SARMENTO-PANTOJA, Tânia (Org.). *Memórias do presente*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Trans. Joan Pinkham. Nova York: Monthly Review Press, 2000.

COLUCCI, Danielle Gregole; SOUTO, Marcus Magno Meira. *Espacialidades e territorialidades: conceituação e exemplificações*. In: Geografias - artigos científicos - Belo Horizonte: UFMG/IGC, 07 (1) 114-127, janeiro-junho de 2011.

DAYAN, Joan. *Haiti, história e os deuses*. Berkeley: U of California P, 1995.

DAVIS, Wade. *A Serpente e o Arco-Íris*. Nova York: Simon & Schuster, 1985.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo – Capitalismo e esquizofrenia 1*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *A ilha deserta e outros textos*. Textos e entrevistas (1953-1974) Edição preparada por David Lapoujade. São Paulo, Iluminuras, 2006.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, Vols. 1 a 5. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Dicionário de música Zahar. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

DUSSEL, Enrique. *Método para uma Filosofia da Libertação*. São Paulo: Loyola, 1986.

_____. *Ética da Libertação na idade da globalização e da exclusão*. Petrópolis: Vozes, 2000.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trans. Charles Lam Markmann. Nova York: Grove Press, 1967.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira*. São Paulo: UNESP, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Historie de la sexualité 1: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.

_____. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *Resumo dos cursos do Collège de France: 1970-1982*. Tradução de Andrea Daher. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *Uma criança é espancada: uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2012.
- GUATTARI, F.; Rolnik, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *O Rei de Havana*. Trad. José Rubens Siqueira. 1. ed. São Paulo: Alfaguara, 2017.
- HARLOW. Bárbara. *Literatura e resistência*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1993.
- LE GOFF. Jacques. Memória. In: *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1004.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LIBERTELLA, Héctor. *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona: 2014^a.
- _____. *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- _____. *Sair da grande noite: ensaios sobre a África descolonizada*. Edições Pegado: Lisboa, 2014.
- _____. *Políticas da inimizade*. Edições Antígona: Lisboa, 2017.
- MELO, Edésio de Lara. *Marchas fúnebres: tradição musical na microrregião de São João del-Rei/MG (1870-1965)*. 2013. 327 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- MOTTA, Sérgio Vicente. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUNESP, 2006.
- NEPOMUCENO, Eric. *A memória de todos nós*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- PAZ, Otávio. *Convergências. Ensaio sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. *Littératures et cultures en dialogue*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Saló ou os 120 dias de Sodoma*. Filme. Ficção, Cores, França e Itália, 1075.
- PELBART, P. *Ensaio do assombro*. -1 edições, 2019.

_____. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. *O tempo não reconciliado*. 1ª ed., São Paulo, Perspectiva, 2014.

PIGLIA, Ricardo. *El camino de Ida*. 1ª ed. Barcelona: Anagrama, 2013.

PIZARRO, Ana (organização). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Campinas: UNICAMP, 1993.

RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RESENDE, Beatriz (org.). *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire e l'oubli*. Paris: Ed. du Seuil, 2000.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade*. Walter Benjamin e outros viajantes. Rio de Janeiro: EDUF RJ, 1993.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. *Efeitos do grotesco em Cinzas do Norte, de Milton Hatoum*. In: *Anais do SILEL*. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

SANTIAGO, Silviano. *Prosa literária atual no Brasil*. In: _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 28-43.

SCHMITT, C. *O conceito do Político*. 1992. São Paulo, Vozes.

MÉTRAUX, Alfred. *Voodoo no Haiti*. Trans. Hugo Charteris. Nova York: Schocken Books, 1972.

SANTOS, Milton. *Da totalidade do Lugar*. 1. ed. 1. reimpr. São Paulo: Edusp, 2008.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Dores do mundo*. Rio de Janeiro: Ediouro, sd.

SILVA, Luiz Carlos Magno. *Deleuze: a nova imagem do pensamento*. Teresina: Luiz Carlos Magno Silva, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar? Marxismo e a interpretação da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

TIBURI, Marcia. (Org.); KEIL, Ivete (Org.). *O Corpo Torturado*. 1. ed. Porto Alegre: Escritos, 2004.

VALENCIA TRIANA, Sayak. *Capitalismo Gore*. 1. Ed. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, 2010.

VOLPI, Jorge. *El insomnio de Bolívar: Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. México: Random House Mondadori, 2009.