

«NO FIM, TUDO O QUE RESTA SÃO OS DENTES»: A DESSACRALIZAÇÃO DA MORTE EM *CARVÃO ANIMAL*, DE ANA PAULA MAIA

MARISTELA SCREMIN VALÉRIO
Universidade Estadual de Maringá

RESUMO: Em *Carvão Animal* (2011), obra da escritora brasileira Ana Paula Maia, a morte permeia o enredo e o ambiente onde vivem e trabalham os personagens. Com linguagem crua e sinestésica, a autora constrói uma narrativa na qual os ritos referentes à morte perdem seu caráter sagrado e passam a ser vistos como parte de um processo capitalista de reciclagem e lucro. Este artigo propõe uma possibilidade de leitura da obra com foco na maneira como a morte é representada de forma a subverter os paradoxos contemporâneos a respeito dessa temática.

PALAVRAS-CHAVE: literatura brasileira contemporânea; Ana Paula Maia; morte.

«AT THE END, ALL THAT'S LEFT ARE THE TEETH»: THE DESECRATION OF DEATH
IN *CARVÃO ANIMAL*, BY ANA PAULA MAIA

ABSTRACT: In *Carvão Animal* (2011), the work of Brazilian writer Ana Paula Maia, death permeates the plot and the environment where the characters live and work. Using crude and synaesthetic language, the author builds a narrative in which death rites lose their sacred character and come to be seen as part of a capitalist process of recycling and profit. This article proposes a possibility of reading the work focusing on the way death is represented in order to subvert contemporary paradoxes about this theme.

KEYWORDS: contemporary Brazilian literature; Ana Paula Maia; death.

«No fim, tudo o que resta são os dentes. Eles permitem identificar quem você é. [...] Aqueles que não possuem dentes se tornam menos que miseráveis. Tornam-se apenas cinzas e pedaços de carvão» (Maia 2011: 9). Essa é a frase que dá início ao romance *Carvão Animal* (2011), da escritora brasileira Ana Paula Maia. O trecho contém uma síntese do tom da narrativa, na qual homens simples e ressequidos de sentimentos ha-

bitam a fictícia cidade de Abalurdes, que tem sua economia baseada na morte. Como em todas as narrativas de Maia, *Carvão Animal* possui personagens subjugados ao meio ambiente e exposição crua da realidade, presente nas descrições de corpos transformados em carvão e nas histórias de vidas marcadas por tragédias.

Carvão Animal é o último livro da chamada Saga dos Brutos, que conta com as novelas *Entre Rinhas de Cachorros e Porcos Abatidos* (2009) e *O trabalho Sujo dos Outros*, ambas publicadas em um mesmo volume. Na apresentação do livro, Maia explica que a Saga dos Brutos tem a intenção de «expor como o caráter do ser humano pode ser moldado pelo trabalho que executa, como o meio intervém na construção das identidades e como essas identidades modificam o meio» (Maia 2011: 8). A declaração conduz a uma leitura naturalista da obra, na qual é possível perceber a intencionalidade na escolha por representar realidades incômodas e sujeitos invisíveis.

Ana Paula Maia é carioca, nasceu em 1977, estudou Ciência da Computação e Comunicação Social e começou a dedicar-se à literatura no início de sua juventude. Em entrevistas, afirma que suas referências são Edgar Allan Poe, Dostoiévski, Marquês de Sade, Nelson Rodrigues e Campos de Carvalho e os cineastas Quentin Tarantino, Irmãos Cohen e Sergio Leone. Tem sete livros publicados: *O habitante das Falhas Subterrâneas* (Editora 7 Letras, 2003), *A Guerra dos Bastardos* (Língua Geral, 2007), *Entre Rinhas de Cachorros e Porcos Abatidos* (Editora Record, 2009), *Carvão Animal* (Editora Record, 2011), *De Gados e Homens* (Editora Record, 2013), *Assim na Terra como Embaixo da Terra* (Editora Record, 2017) e *Enterre seus Mortos* (Companhia das Letras, 2018). Além disso, alguns de seus livros foram traduzidos e publicados na Alemanha, Sérvia, França, Itália, Espanha, Argentina e Estados Unidos. Entre as principais considerações a sua obra, destaca-se a recorrente percepção dos críticos de uma literatura visceral, marginal, com aspecto naturalista, na qual prevalecem as sensações de desconforto e abjeção.

Os personagens de Ana Paula Maia são homens comuns, «sujeitos muito simples, sem ansiedade aparente e que suportam fardos em silêncio» (Maia 2011: 63). São moradores das periferias, resignados a rea-

lizar trabalhos invisíveis dentro da ordem capitalista, como abater gado, limpar esgotos, quebrar asfalto, cremar corpos, tirar acidentados de feragens e coletar o lixo das ruas. Seus trabalhos, embora desvalorizados, mantêm a ordem social e retiram de vista aquilo que não se quer ver, a parte suja e feia do cotidiano.

Desse modo, a literatura de Maia pode ser considerada visceral, termo compreendido a partir de duas possibilidades. O primeiro refere-se ao fato de que, nas obras, são recorrentes as imagens de sangue, tripas e entranhas de animais e homens, descritos de maneira crua e chocante. O segundo considera uma compreensão simbólica da maneira como a autora expõe as vísceras da sociedade contemporânea, sob a égide de um sistema capitalista que embrutece os indivíduos.

As vísceras são o motor do corpo humano, compostas pelos órgãos que mantêm a vida, porém, causam repulsa quando expostas fora de seu funcionamento perfeito e invisível. Do mesmo modo são as vísceras da sociedade capitalista, as engrenagens acionadas para a produção dos bens de consumo, mas que provocam mal-estar se colocadas à luz. É isso que Ana Paula Maia faz: olhar para dentro de uma sociedade em decomposição e extrair de lá narrativas sobre sujeitos que trabalham duro para que tudo permaneça em ordem.

Classificar a obra de Maia dentro de um estilo é uma tarefa na qual os críticos têm se dedicado. A autodenominação de Maia como *pulp fiction* é reforçada por alguns teóricos como Ricardo Araújo Barbarena, que discute as (im)possibilidades de enquadrar a escrita da autora em um único gênero, pois é possível perceber nesses textos características que variam entre o *pulp*, o *kitsh*, o *noir* e o policial. Para Barbarena, o que se salienta na obra de Maia é o projeto de representar a «(ex)centricidade do homem-dejeto, do indivíduo exilado na sua própria cidade, do alienígena social» (Barbarena 2015: 23).

Maia opta por um olhar atento para a realidade e por retratar questões silenciadas, cenários propositalmente esquecidos, personagens pouco comuns, que podem ser tanto moradores das regiões periféricas de cidades brasileiras como de qualquer outro lugar do mundo. De acordo com a pesquisadora Beatriz Resende essa é uma característica de al-

guns escritores contemporâneos, que rompem com a tradição realista ao se apropriarem do real pela ficção de diversas formas, «com a escrita literária rasurando a realidade que, no entanto, a incorpora» (Resende 2014: 14). Esse movimento permite destacar o papel político da literatura enquanto espaço de representação da realidade. Além disso, Resende aponta como um sinal de solidificação da literatura contemporânea brasileira o deslocamento do espaço das narrativas, que arrefecem na preocupação de afirmação nacional e passam a se inserir «sem culpa, no movimento dos fluxos globais» (Resende 2014: 14).

Em *Carvão Animal*, a cidade fictícia de Abalurdes não traz nenhum indício do estereótipo de brasilidade, o que permite que o cenário possa ser reconhecido a partir de diferentes perspectivas de mundo. Talvez, essa característica explique o interesse de leitores de outros países pelas obras de Maia, já que sem a demarcação de uma nacionalidade específica, a tradução se faz por um espaço mais cognoscível.

Carvão Animal é, antes de tudo, um romance sobre a morte, representada como matéria invisível que rege a vida de Abalurdes e dos personagens. Entre as possíveis leituras, pode-se ler no romance a maneira como a lógica capitalista transforma a morte em matéria-prima e produto, passível de ser reciclada e transmutada para gerar lucros. Nada pode se perder no capitalismo, nem mesmo a morte. A cremação aparece no romance como a solução capaz de transformar a morte em algo lucrativo. Muito mais higiênica e versátil do que o hábito de inumar os mortos, ainda o calor dos fornos crematórios é transformado em energia elétrica e as cinzas resolvem o problema gerado pelo chorume que polui o solo.

O teórico George Bataille (2014) afirma que a inumação dos cadáveres está ligada a um dos primeiros interditos da humanidade. Em sua tese apresenta pesquisas que determinam que o sepultamento dos cadáveres começou a ser praticado no fim do período paleolítico, provavelmente com o intuito de preservar o corpo do ente querido da voracidade dos animais e outras violências. Bataille aponta que o interdito à morte é um dos elementos fundantes da nossa sociedade e que surgiu concomitante ao interdito sexual do incesto e à valorização do trabalho.

Para o homem pré-histórico, o cadáver humano passa a simbolizar a consciência a respeito da morte, assim como «a passagem da vida à morte, isto é, ao objeto angustiante que é para o homem o cadáver de um outro homem» (Bataille 2014: 29). Assim, «para cada um daqueles que ele fascina, o cadáver é uma imagem de seu destino» (Bataille 2014: 29), o que provoca uma relação ambígua em quem observa, pois ao mesmo tempo em que «de um lado o horror nos afasta, ligado ao apego que inspira a vida; do outro, um elemento solene, ao mesmo tempo assustador, nos fascina, introduzindo uma inquietação suprema» (Bataille 2014: 30).

O interdito ao cadáver acompanha a história da humanidade agindo de diferentes maneiras em cada época, porém, cada sociedade possui ritos muito bem estabelecidos para lidar com seus mortos. Acontece que, na sociedade contemporânea, com as inovações da medicina e da tecnologia, os sujeitos modernos têm cada vez mais negligenciado atenção à morte e seus rituais. Segundo Norbert Elias, em um contexto em que a vida dos sujeitos é mais longa e a morte adiada, «o espetáculo da morte não é mais corriqueiro» (Elias 2001: 15). Há então, na contemporaneidade, a respeito da morte, um «recalcamento tanto no plano individual como no social» (Elias 2001: 16), no qual se adia ao máximo pensar na própria morte, assim como de observar a morte dos entes queridos. Elias aponta que com a sofisticação dos processos civilizatórios ocidentais, os aspectos mais animais da nossa existência passam a ser desvalorizados e «a morte, tanto como processo quanto como imagem mnemônica, é empurrada mais e mais para os bastidores da vida social durante o impulso civilizador» (Elias 2001: 17).

Para a pesquisadora Maria José Ladeira Garcia, a abjeção à morte possui um caráter higienista na contemporaneidade, pois quando um familiar se aproxima do derradeiro fim, «o indivíduo é colocado por seus herdeiros em sanatório e hospitais, porque a sociedade marginaliza os indivíduos que deixam de ser funcionais em relação a seu projeto» (Garcia 2007). Assim, a morte perde o seu caráter provocador, já que «o horror mantinha a consciência de uma identidade do aspecto terrível da morte, da sua fétida corrupção e da elementar condição da vida humana» (Garcia 2007).

Para a pesquisadora Elisiana Trilha Castro, a morte influencia a territorialidade dos centros urbanos e, na contemporaneidade, tem sido empurrada para cada vez mais distante. A criação de projetos arquitetônicos mais sutis em referências ao sepultamento, como os cemitérios jardins e os crematórios são indícios de uma sociedade que não está disposta a tratar do tabu da morte. Castro aponta que na expectativa de desaparecer com a presença da morte, os crematórios são as opções mais eficientes, pois «não há necessidade de dar ao morto um lugar individual de memória, com a opção de deixar as cinzas em casa ou jogá-las no mar» (Castro 2012: 138). Além disso, a noção de que a cremação é mais higiênica, ecológica e uma solução para o reduzido espaço para sepultamento nas cidades sustenta os empreendimentos desse segmento.

Castro ainda aponta que a cremação atende a mais uma exigência da sociedade consumista, na qual o luto pela morte é um período que deve ser abreviado e apagado, assim como os incômodos com o processo funerário devem ser evitados. Todos esses elementos, aliados a opção por «uma morte discreta e sem necessidade de registros do local de ‘descanso eterno’» (Castro 2012: 148), estão em conformidade com a tendência da sociedade atual de desritualização da morte. Porém, a pesquisadora salienta outro segmento, ligado a uma reinvenção da morte, que passa por modelos mais plausíveis para a sociedade capitalista especializada no consumo. Um deles é o *LifeGem Memorials*, um serviço funerário oferecido nos EUA, no qual as cinzas do ente querido podem ser transformadas em diamante. «Em um mercado regulado pelo consumo e pela necessidade de inovação, até morrer pode ficar joia» (Castro 2012: 149).

Não obstante ao cenário contemporâneo que rechaça as narrativas sobre a morte ou tenta impor uma visão higienista sobre o assunto, *Carvão Animal* vai em direção contrária ao escancarar o tema e suas entranhas, de maneira bastante literal. A morte é imagem presente em todas as páginas do romance e ganha força com a literatura cinematográfica e sinestésica de Ana Paula Maia.

A começar pelo espaço, a fictícia Abalurdes, descrita como uma cidade fria, nublada, envolta em uma eterna nuvem de fumaça produzida pelas carvoarias da região. Sua economia gira em torno da extração e

produção de carvão, seja este mineral, retirado das minas exploradas há mais de cinquenta anos, o vegetal, produzido nas carvoarias, ou o carvão animal, resultado da cremação de corpos humanos e animais. O crematório Colina dos Anjos tem uma importância crucial na economia local, pois, além de ser fonte de emprego, o calor gerado pelos fornos crematórios produz energia elétrica que abastece o hospital da cidade e algumas residências.

Ademais, Abalurdes, como a maioria das cidades pequenas, tem pretensões de ser reconhecida por sua excelência em algo: «—Em três dias vamos ter a visita de alguns investidores que vão ampliar as atividades do Colina dos Anjos, transformando este lugar no polo nacional da morte» (Maia 2011: 112), discursa o gerente Filomeno para seus funcionários em um dos capítulos. Porém, para isso, o local precisa manter um padrão de excelência, o que envolve fazer o trabalho sujo às escondidas.

Atenta à contemporaneidade e seus problemas, Maia constrói um romance sobre a morte em suas diferentes facetas. Abalurdes, «polo nacional da morte», ostenta a alcunha por conta da eficiência do crematório, mas, ironicamente, ao redor, a cidade morre de diversas maneiras. A ironia da narrativa está justamente no fato de que para viver e se desenvolver, a cidade depende da morte, esta encarada por um viés capitalista, reciclada e transformada em algo utilitário. «Os vivos de Abalurdes sabem aproveitar bem os seus mortos» (Maia 2011: 69).

O carvão, título da obra, está presente em todo o enredo como um indício de morte. O ecossistema sofre as consequências da exploração do carvão mineral e da poluição provocada por essa indústria. O ar é pesado pela fumaça das queimadas necessárias para produzir o carvão vegetal e «quando os solos são contaminados e os rios poluídos, a cidade jaz na esterilidade» (Maia 2011: 118). Por isso, Abalurdes morre junto com sua natureza. O rio «é morto e espelha a cor do sol» (Maia 2011: 70), o solo é improdutivo e a água potável está acabando. A população adoce devido a problemas pulmonares, «a doença do pulmão negro está liquidando sorrateiramente os antigos e os atuais mineiros, homens flagelados, de aspecto murcho e pele sulcada por sinais do tempo» (Maia 2011: 71).

Porém, a imagem da morte é paradoxal, visto que o carvão também é gerador de vida, já que «os habitantes de Abalurdes valem-se da natureza morta do carvão para subsistirem» (Maia 2011: 118). Morte e vida encontram-se presentes no mesmo elemento que funciona como metáfora para compreender os ciclos produtivos: «a vida é o carvão, mas que também é morte» (Maia 2011: 118).

O carvão animal condensa esse paradoxo contemporâneo. Fruto da cremação de cadáveres é justificado como fundamental para manter limpo o solo, pois «assim como o espaço para armazenar lixo está se findado, para inumar os cadáveres também» (Maia 2011: 59). Dessa forma, reduzir o corpo a cinzas é a solução para evitar um futuro no qual «o solo e a água estarão contaminados por necrochorume, um líquido que sai dos corpos em decomposição e possui substâncias tóxicas» (Maia 2011: 59). Para uma sociedade asséptica, a solução higienista se apresenta como a melhor.

Contudo, a literatura de Maia está interessada em mostrar as vísceras do processo produtivo capitalista. A cremação é descrita de maneira realista e isenta de sentimentalismos. A narrativa apresenta a sequência de procedimentos automatizados pelos funcionários para realizar a cremação: verificar a existência de metais no cadáver (necessária para evitar explosões dentro do forno crematório), inserir o cadáver no forno, esperar o tempo necessário para a queima, retirar o carvão, moer, colocar em uma urna, entregar solenemente aos familiares.

Porém, nas entranhas desse processo, nada é tão perfeito e eficiente. O sensor de detecção de metais está sempre quebrado e, devido a isso, há uma explosão em um dos fornos, provocando risco à vida dos funcionários. A máquina de moer as cinzas parou de funcionar e um dos personagens improvisa, trazendo um liquidificador de casa. Quando o que resta da queima de um corpo é pouco, a urna é completada com cinzas aleatórias guardadas por um funcionário que «sempre apanha uns punhados de cinzas provenientes de muitas cremações e as guarda em um galão de plástico» (Maia 2011: 27). Embora um cartaz na recepção avise que quando as cinzas não forem retiradas pelos familiares em trinta dias, «um funcionário do crematório deve espargi-las ou inumá-las ao pé de roseiras, respeitosamente, no bem cuidado jardim do crematório» (Maia,

2011: 26), a verdade é que «na parte dos fundos, o mato alto, as flores murchas e as moscas amontoadas em valas fedorentas recebem esses restos lançados num córrego que segue para os esgotos» (Maia, 2011: 27).

A apresentação dos bastidores do processo mostra uma ruptura com o pacto de respeito dirigido aos cadáveres e aos ritos que Bataille (2014) aponta como fundadores de nossa sociedade. Ao apresentar a morte como um produto capaz de gerar lucros, a narrativa mostra a colonização capitalista sobre domínios da vida íntima dos sujeitos e como isso atua na construção de sujeitos cada vez mais individualistas e desligados de ritos socializantes.

Em um mundo de individualismos, os homens brutos, personagens das obras de Maia, são intrigantes contradições. Ao mesmo tempo em que a autora direciona o olhar para modelos de masculinidades destoantes e marginalizadas, incapazes de elaborar sentimentos complexos, esses homens são capazes de ternuras peculiares. Assim são os protagonistas do romance, os irmãos Ernesto Wesley e Ronivon, que têm a morte como linha condutora de seus dias.

Ernesto Wesley é bombeiro, sua rotina é marcada pelas tragédias das vidas alheias. É «um brutamontes de ombros largos, voz grave e queixo quadrado, porém, tudo isso se torna pequeno caso se repare em seus olhos» (Maia 2011: 15). O bombeiro é o mais corajoso e eficiente de sua corporação, não tem medo de enfrentar o fogo, pois, devido a uma doença chamada analgesia congênita, não sente dor. Também é o melhor na condução do motosserra, que retira os corpos das ferragens nos casos de acidentes graves. Muitas vezes em seu trabalho, sente-se «a porcaria de um catador de lixo» (Maia 2011: 13), visto que é pago para salvar «até mesmo os desgraçados, carecas e bêbados filhos da puta» (Maia 2011: 15).

Ernesto Wesley também tem a morte como um marco divisor de sua vida pessoal. A filha morreu em um acidente de carro provocado por seu irmão, Vladimilson, que dirigia bêbado. O irmão sobreviveu e está preso pelo crime que cometeu. Os dias de Ernesto Wesley são marcados pela luta da vida contra a morte.

Ao contrário do aclamado heroísmo da profissão, Maia apresenta o lado obscuro do ofício de quem é responsável por lidar com «a morte

que espedaça, desfigura e transforma seres humanos em pedaços desconjuntados» (Maia 2011: 19). A imagem dos corpos descompostos pela brutalidade dos acontecimentos marca o personagem, fazendo com que tenha que silenciar seus próprios traumas para seguir trabalhando. «Ainda que sinta arder o coração sempre que resgata uma criança, não importam para os outros os seus acidentes pessoais» (Maia 2011: 19).

Ao transportar para o espaço da ficção a rotina do bombeiro, Maia direciona o olhar para o corpo e sua finitude. O personagem bruto apresenta reflexões simples, porém certeiras a respeito da inexorável condição humana em sua corporeidade. Ernesto Wesley, por exemplo, sabe que mais importante do que a dignidade ou as realizações humanas, são os dentes, já que em casos de acidentes graves, são os únicos indícios capazes de identificar um corpo.

O corpo tem ganhado centralidade nas narrativas contemporâneas, reflexo das transformações políticas e epistemológicas ocorridas nas sociedades ocidentais nas últimas décadas. No campo das Ciências Humanas e Sociais, as discussões feministas e as teorias de gênero e pós-colonialistas contribuíram para que o corpo passasse a ser compreendido como o centro para o qual convergem políticas e práticas culturais. Em *Carvão Animal*, é possível perceber essa centralidade. As reflexões que os personagens fazem a respeito da vida se dão através da observação da degradação do corpo pela mutilação ou a morte. Ernesto Wesley, por exemplo, afirma que não há nada mais desesperador para o ser humano do que se dar conta de um membro perdido, pois honra, amor, dinheiro, tudo é recuperável, porém «um membro decepada, nada o trará de volta» (Maia 2011: 19).

Enquanto Ernesto Wesley passa os dias salvando homens do fogo e das ferragens, seu irmão Ronivon é quem faz a vida ser transformar em cinza: é cremador. Seu trabalho é peça importante da engrenagem que faz a cidade estar sempre em um movimento em simbiose com a morte. Antes de ser cremador, trabalhou em uma fábrica de sabão localizada no subsolo, por isso, há quase uma década, «Ronivon passa mais tempo ao nível dos inumados do que na parte superior» (Maia 2011:30). Faz parte da rotina de Ronivon observar os corpos chegando ao seu fim.

«Enquanto um corpo é carbonizado, as extremidades se contorcem e se encolhem. O que já foi humano parece voltar-se para o lado de dentro. A boca escancara e se contrai. Os dentes saltam. O rosto murcha e torna-se um grito suspenso de horror» (Maia 2011: 24).

Embora seu trabalho seja transformar corpos em cinzas, não concorda com a prática, pois considera necessário que o corpo volte ao pó, assim como nos ensinamentos cristãos. «As cinzas são subversivas. Uma ossada, restos de tecido orgânico, fios de cabelo, entre outros, são indícios que perdurarão por anos. Restarem só as cinzas é não ter vestígio algum» (Maia 2011: 25). Mesmo que discorde ideologicamente do que faz, Ronivon realiza seu trabalho da melhor maneira possível, integrando a horda de trabalhadores comuns, ideologicamente alienados pelo trabalho.

Além dos irmãos, que têm a morte como parte de seu ofício, os outros personagens do romance também a têm no encaixo. Edgar Wilson, um jovem mineiro, vê a morte de perto em um desmoronamento na mina de carvão onde trabalha. Promete a si mesmo nunca mais trabalhar longe da luz do sol. Dona Zema, vizinha dos protagonistas, morre comida pelas galinhas que cria, após desmaiar no quintal. Vladimilson, irmão de Ronivon e Ernesto Wesley, é assassinado na cadeia, jogado dentro de um forno por um preso rival. Palmiro, o supervisor do crematório, morre solitário, vítima de um ataque cardíaco, deixando como herança para a única filha seus dentes revestidos de ouro. JG, o jovem auxiliar do crematório, tem sérios problemas neurológicos devido à violência que sofreu da mãe durante a infância, que quase o matou.

Diferentemente da forma higienizada que promete a propaganda do crematório, cenário principal da obra, a morte em *Carvão Animal* é apresentada de maneira cruel e realista, tornando a leitura incômoda ao expor as vísceras de todo o processo de morrer. Ao contrário de uma tentativa de tratar a morte como algo espiritual, metafísico, Ana Paula Maia mostra o viés corporal do tema, tratando-o de maneira grotesca. a mensagem é que a morte é cruel, inevitável e que do detrimento do corpo não escapam pobres nem ricos.

A capacidade de Maia de aproximar a literatura da realidade do corpo faz com que a autora ganhe destaque dentro da produção literária da

literatura contemporânea brasileira. *Carvão Animal* é um romance incômodo justamente por expor as vísceras da sociedade e do ser humano e de maneira tão direta nos mostrar que apesar do lugar que ocupamos, de nossa honra, de nossa índole, também somos um corpo e esse é passível de ser despedaçado e destruído pela crueldade do destino. Dessa maneira, o romance caminha na contramão de uma sociedade higienista que procura romantizar a morte e afastá-la de seus olhos e nos alerta que, ao final, «o que resta são os dentes».

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBARENA, Ricardo Araújo (2012). «A trilogia do refugio humano: o imaginário abjeto de Ana Paula Maia». *Revista Iberic@! : Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, 2, 19-26.
- BARBARENA, Ricardo Araújo (2016). «A hipercontemporaneidade ensanguentada em Ana Paula Maia». *Letras de Hoje*, 51 (4), 458-465. DOI: 10.15448/1984-7726.2016.4.26163.
- BATAILLE, Georges ([1987] 2014). *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica.
- CASTRO, Elisiana Trilha (2012). «“Ao pó retornarás”: um olhar sobre os crematórios e a morte contemporânea». *Cadernos de pesquisa interdisciplinar em Ciências Humanas*, 13 (102), 135-152. DOI: 10.5007/1984-8951.2012v13n102p135.
- ELIAS, Norbert ([1982] 2012). *A solidão dos moribundos seguido de Envelhecer e Morrer*. Rio de Janeiro: Zahar.
- GARCIA, Maria José Ladeira (2007). «A imagem grotesca da morte em *No fundo das águas* de Oswaldo França Júnior». *Revista Garrafa*, 5 (13). [Em linha] <<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/7592/6120>>.
- MAIA, Ana Paula (2011). *Carvão Animal*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- RESENDE, Beatriz (2014). «Possibilidades da nova escrita literária no Brasil». Beatriz Resende; Ettore Finazzi-Agró (ed.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Renavan.
- VICELLI, Karina Kristiane (2015). «Sangue e hambúrgueres: o novo realismo e o romance policial na obra *De gados e homens*, de Ana Paula Maia». *Escrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU Nilópolis*, 6 (1), 1-13.