



Serviço Público Federal
Ministério da Educação

Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



O grotesco e o abjeto como crítica social: uma leitura de *De gados e homens*, de Ana Paula Maia

Jéssica Santos do Nascimento¹

Ivanildo José da Silva²

Resumo: Esta pesquisa investiga o grotesco como recurso estético e crítico na literatura brasileira contemporânea, tomando o romance *De gados e homens* (2013), de Ana Paula Maia, como objeto de análise. A narrativa, ambientada em um matadouro, expõe a banalização da morte, a desumanização do trabalho e a precarização das vidas à margem, mobilizando uma escrita crua que combina elementos do grotesco romântico e do realismo sujo. A partir das concepções de Bakhtin (1987; 2010), Kayser (1986) e da noção de abjeto delineada por Kristeva (1980), a análise demonstra que o grotesco na obra não se limita ao choque visual, mas opera como linguagem crítica, revelando formas de violência estrutural naturalizadas no cotidiano. Os resultados evidenciam que Maia transita entre o grotesco e o abjeto para tensionar limites entre humano e inumano, denunciando a lógica de descartabilidade que atravessa corpos, relações e modos de existência. Conclui-se que a estética grotesca, na obra, constitui um instrumento de reflexão ética e crítica social, ampliando o debate sobre literatura contemporânea e suas formas de representar a violência.

Palavras-chave: Literatura Contemporânea; Grotesco; Abjeto; Crítica social.

Abstract: This research investigates the grotesque as an aesthetic and critical resource in contemporary Brazilian literature, taking Ana Paula Maia's novel *De gados e homens* (2013) as its object of analysis. The narrative, set in a slaughterhouse, exposes the banalization of death, the dehumanization of labor, and the precariousness of marginalized lives, employing a raw writing style that combines elements of romantic grotesque and dirty realism. Based on the conceptions of Bakhtin (1987; 2010), Kayser (1986), and the notion of the abject as outlined by Kristeva (1980), the analysis demonstrates that the grotesque in the work is not limited to visual shock, but operates as a critical language, revealing forms of structural violence naturalized in everyday life. The results show that Maia moves between the grotesque and the abject to challenge the boundaries between human and inhuman, denouncing the logic of disposability that permeates bodies, relationships, and modes of existence. It can be concluded that the grotesque aesthetic in the work constitutes an instrument of ethical reflection and social critique, broadening the debate on contemporary literature and its ways of representing violence.

¹ Acadêmica do oitavo semestre de Letras - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Coxim.

² Orientador. Docente do curso de Letras - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Coxim.

Keywords: Contemporary Literature; Grotesque; Abject; Social Critique.

1 Introdução

A reflexão sobre o que se entende por literatura é um ponto de partida essencial para um estudo que se proponha a analisar obras contemporâneas, sobretudo aquelas que dialogam com questões sociais urgentes. Em um cenário cultural marcado pela multiplicidade de vozes, suportes e estéticas, torna-se cada vez mais necessário revisitar conceitos teóricos e questionar os critérios que definem o valor literário.

Sob esse viés, Marisa Lajolo em *Literatura: leitores e leitura* convoca o leitor a refletir sobre a dificuldade em definir o que pode ou não ser considerado literatura, destacando que “um texto pode vir a ser ou deixar de ser literatura ao longo do tempo” (Lajolo, 2001, p.13). Lajolo mostra que o conceito de literatura é instável, historicamente construído e atravessado por disputas culturais e sociais. Assim, obras de autoajuda, romances populares ou textos de circulação restrita podem ser entendidos como literatura, desde que despertem sentido, emoção ou reflexão no leitor. Essa discussão aproxima-se do romance *De gados e homens*. Afinal, se a legitimidade de Shakespeare, hoje indiscutível, foi construída - em *ser ou não ser* literatura - ao longo dos séculos, por que uma escritora contemporânea como Maia, ainda pouco conhecida, até em meios acadêmicos, não poderia futuramente integrar ao cânone? Sua escrita, densa e socialmente marcada, levanta questionamentos sobre violência, marginalidade e condição humana, o que reforça seu valor literário.

Em tom irônico, Lajolo observa que “quase todos de uma certa tribo” têm acesso aos livros e, portanto, ao poder de decidir o que é ou não literatura (Lajolo, 2001, p.14). Diante disso, surge a pergunta: os excluídos desse processo não participam porque não querem, ou porque nunca tiveram, de fato, a oportunidade de acesso? A obra de Maia, nesse sentido, revela-se especialmente pertinente ao retratar sujeitos marginalizados, invisíveis, sem voz e sem poder de decidir os rumos da história. Assim como no processo de legitimação literária, em que poucos definem o cânone, seus personagens também são silenciados pela sociedade dominante, figurando como coadjuvantes descartáveis diante dos “poderosos”. Analisar a obra de uma

escritora contemporânea ainda pouco conhecida, mas capaz de suscitar profundas reflexões, torna-se, portanto, um gesto de resistência e de ampliação do próprio conceito de literatura.

2 Grotesco e Abjeto: fundamentos teóricos e aproximações com *De gados e homens*

Bakhtin (1987) distingue dois modos de representação do grotesco: o realismo grotesco, característico da Idade Média e do Renascimento, e o grotesco romântico, que emerge posteriormente, no fim do século XVIII. No realismo grotesco, o elemento material e corporal manifesta-se de modo universal, festivo e utópico, sendo inseparável das dimensões cósmica e social (Bakhtin, 1987, p.17). Sob esse viés observa que tal princípio é profundamente positivo, uma vez que não se reduz a um individualismo biológico ou burguês, mas representa o povo, um corpo coletivo em constante renovação e crescimento. Assim, as imagens grotescas são magníficas, exageradas e infinitas, possuindo caráter afirmativo.

Com o Romantismo, porém, ocorre uma inversão: o grotesco se distancia da coletividade e assume tons sombrios e cruéis. O riso não desaparece, mas “se atenua, e toma forma de humor, ironia ou sarcasmo” (Bakhtin, 1987, p.33), perdendo seu aspecto regenerador e se convertendo em corrosão. Nesse registro, “tudo que é costumeiro, banal, habitual [...] torna-se subitamente insensato, duvidoso, estranho e hostil ao homem” (Bakhtin, 1987, p.34), de modo que a própria vida cotidiana passa a revelar seu aspecto terrível. Se, no grotesco popular, a luz e a aurora eram imprescindíveis, o grotesco romântico, ao contrário, “tem predileção pela noite” e pela obscuridade (Bakhtin, 1987, p.36).

Embora Bakhtin privilegie o caráter festivo e vital do grotesco medieval, é justamente essa vertente romântica que mais dialoga com *De gados e homens*, de Ana Paula Maia. Sua estética grotesca não celebra, mas denuncia; não traz leveza, mas explicita a brutalidade e a degradação humanas, construindo uma realidade paralela que, apesar de ficcional, reflete de modo cru os dilemas éticos e sociais do nosso tempo. Assim, se para Bakhtin o grotesco romântico representa uma perda de potência, na escrita de Maia ele se mostra um recurso fecundo para expor aquilo que a sociedade tende a naturalizar: a morte, a descartabilidade e a violência estrutural.

O grotesco romântico constitui, segundo Bakhtin (1987, p.33), “um acontecimento notável na literatura mundial”, mas de natureza distinta. Surge como reação aos cânones clássicos do século XVIII, afastando-se do caráter popular e público do grotesco anterior. Trata-se de uma forma introspectiva, em que o indivíduo, isolado, reflete sobre a existência e abandona as festividades e o riso regenerador. Nesse novo horizonte, a alegria popular e o riso festivo cedem espaço a um humor amargo, à ironia e ao sarcasmo, marcados pela consciência do isolamento e pela angústia moderna.

Ainda que preserve a dimensão crítica, o grotesco romântico provoca o leitor por meio do incômodo e da crueza. Ele expõe a banalidade do mal, a violência naturalizada e o desconforto diante do humano. Essa forma de grotesco não pretende apenas chocar, mas fazer pensar: o exagero, a deformação e o horror operam como mecanismos de reflexão sobre a realidade. Nesse sentido, o romance analisado, pode ser lido sob a ótica do grotesco romântico, na medida em que explicita a brutalidade do cotidiano e evidencia o desconforto moral diante daquilo que se tornou trivial. A autora expõe a rotina do matadouro com tamanha naturalidade e crueza que o leitor é levado ao incômodo, um desconforto que, à maneira do grotesco descrito por Bakhtin, desperta a consciência para as contradições da vida contemporânea. A violência, nesse caso, não é gratuita: ela desnuda o que foi socialmente anestesiado, transformando o horror em instrumento de crítica e reflexão.

Em *Poderes do horror* (1980), Júlia Kristeva desenvolve o conceito de abjeto para nomear aquilo que causa repulsa e ameaça o limite entre o eu e o outro. O abjeto não é um objeto comum: ele é aquilo que o corpo rejeita para se manter íntegro, “nojo de comida, de sujeira, de dejetos, de lixo. Espasmos e vômitos que me protegem. Repulsa, ânsia que me afasta e me desvia da sujidade, da cloaca, do imundo” (Kristeva, 1980, p.2). Trata-se de uma resposta física que, ao mesmo tempo, protege e assusta. Assim como o grotesco romântico, o abjeto nasce do incômodo, mas nele o desconforto não é apenas estético: é existencial. Se o grotesco ainda guarda algo de riso, o abjeto é puro estremecimento, uma vez que faz o sujeito se reconhecer no que há de mais impuro e, justamente por isso, mais humano.

Ambos os conceitos (o grotesco de Bakhtin e o abjeto de Kristeva), lidam com o limite: o limiar entre o belo e o horrendo, o sagrado e o profano, o humano e o inumano. Enquanto Bakhtin observa o corpo como espaço de comunhão e regeneração, Kristeva o vê como território de crise e expulsão. O primeiro exalta o contato com a matéria; a segunda descreve a reação que

o corpo tem ao não suportar essa matéria. É possível dizer que Kristeva leva o grotesco às últimas consequências: o corpo grotesco, antes coletivo e festivo, torna-se o corpo abjeto, solitário, expulso e em guerra consigo mesmo.

Em *De gados e homens*, a escritora transita justamente entre essas duas forças. Sua produção mobiliza o grotesco na materialidade das cenas (o sangue, a carne, o abate), e o abjeto na reação que desperta no leitor. O matadouro é o espaço do “grotesco contemporâneo”: ali, o corpo humano e o corpo animal se confundem, e o trabalho se torna uma coreografia brutal de repetição e morte. Mas é também o espaço do abjeto, pois o leitor, diante dessa exposição crua da vida e da morte, sente-se expulso da própria zona de conforto. O nojo, a ânsia e o incômodo não são apenas efeitos narrativos: são parte da experiência estética que transforma o horror em reflexão. Assim, Maia faz do grotesco e do abjeto duas linguagens complementares, o corpo em decomposição como espelho de uma humanidade que persiste em existir ao seu próprio esgotamento.

2.1 Perspectivas críticas sobre o grotesco na literatura de Ana Paula Maia

Embora a crítica tenha privilegiado leituras que associem a escrita de Ana Paula Maia à violência e à desumanização do trabalho, ainda são escassos os estudos que tratam o grotesco como uma construção estética e linguística. André Rezende Benatti em *A estética violenta das narrativas de Ana Paula Maia*, compreende a brutalidade da autora como projeto estético e não mera representação da barbárie, destacando que “A violência está inserida no seio da sociedade criada pela autora e faz parte de toda estética textual” (Benatti, 2020, p.414). Essa observação aproxima-se da noção bakhtiniana de grotesco enquanto linguagem material, pois revela que o choque provocado pela obra não se limita ao conteúdo, mas atua na forma e no ritmo da narrativa, implantando um incômodo que é também crítico. Na mesma direção, Kiill, em *A poética da brutalidade de Ana Paula Maia* (2019), observa que a autora cria uma estética em que o horror cotidiano deixa de ser gratuito e passa a ser simbólico, revelando o esvaziamento da condição humana. A brutalidade, portanto, não é espetáculo, mas recurso simbólico de denúncia e reflexão, o que se aproxima da noção kristeviana de abjeção, o desconforto como força de revelação do real.

Lisiani Coelho (2023) realiza um mapeamento das ocorrências do grotesco na obra da autora e constata que, embora a crítica mencione o termo, “O vocábulo ‘grotesco’ aparece em inúmeros textos acadêmicos destinados à análise do universo literário de Maia, sem, contudo, constituir objeto central de especulação” (Coelho, 2023, p.76). A autora destaca que o grotesco em Maia adquire feição contemporânea, marcada pela fusão entre humano e animal, o ético e o repulsivo, o sublime e o disforme. O que confirma o potencial do grotesco e do abjeto como linguagens críticas do corpo e da desumanização. Assim, ao reunir essas leituras, observa-se que, ainda que a violência e a brutalidade sejam reconhecidas como marcas da escrita de Maia, a dimensão estética que as sustenta, a do grotesco como linguagem, permanece pouco explorada, configurando a lacuna teórica que esta pesquisa busca aprofundar.

Com base nesse percurso teórico-crítico, é possível afirmar que a obra *De gados e homens* se insere em uma tradição literária que utiliza o grotesco e o abjeto não como simples espelhamentos do horror, mas como dispositivos de crítica e desconstrução da normalidade. A estética de Ana Paula Maia faz do incômodo um gesto político: ao narrar a carne, o sangue e o silêncio das máquinas do abate, convoca o leitor a reconhecer sua própria humanidade em meio ao que há de mais degradado. Nesse sentido, o grotesco deixa de ser apenas deformação e passa a ser linguagem de revelação, um meio de reconfigurar o sensível e reabrir o diálogo entre ética e estética. A lacuna identificada nas leituras anteriores, a ausência de uma análise do grotesco enquanto forma, encontra, portanto, fundamento nesta abordagem, que busca compreender como, a violência se converte em poética da abjeção: uma escrita que expõe, perturba e, justamente por isso, humaniza. Desse modo, observa-se que o grotesco e o abjeto, ao extrapolarem a mera representação da brutalidade, assumem o papel de linguagem crítica que questiona os próprios limites da condição humana.

2.2 Humanidade à margem: uma análise de *De gados e homens*

De gados e homens (2013), de Ana Paula Maia, acompanha o cotidiano brutal de um matadouro isolado no interior, onde Edgar Wilson e outros funcionários executam tarefas exaustivas ligadas ao abate de gado. Inseridos em um ambiente de decadência moral, violência automatizada e precariedade estrutural, os trabalhadores vivem entre carcaças, sangue e jornadas

repetitivas que esvaziam qualquer perspectiva de futuro. A narrativa expõe a naturalização da morte e da desumanização, tensionando constantemente os limites entre homens e animais. À medida que acidentes, fugas de gado e tensões internas se acumulam, o romance revela não apenas a ruína física do espaço, mas a degradação emocional e ética daqueles que o habitam, construindo uma atmosfera grotesca que constitui o eixo central da crítica social da autora.

Ao enunciar o título da obra, o romance revela o tom da narrativa: a brutal semelhança entre os animais e os trabalhadores, ambos tratados como peças substituíveis de um mesmo mecanismo. Essa designação vai além da função de título, condensando a crítica grotesca que estrutura a obra de Ana Paula Maia. Os nominativos “homens” e “gados” compartilham a mesma condição de exploração; a vida é banalizada e o valor de cada corpo é medido apenas por sua utilidade. No matadouro, “ambos os confinamentos, de gado e de homens, estão lado a lado, e o cheiro, por vezes, os assemelha. Somente as vozes de um lado e os mugidos do outro é que distinguem homens e ruminantes” (Maia, 2013, p.14).

A narrativa mergulha o leitor em uma realidade crua que se desenrola no matadouro Touro do Milo, situado no fictício Vale dos Ruminantes. O enredo acompanha o trabalho incessante de Edgar Wilson, atordoador responsável pelo abate, e sua convivência com colegas de função, com o patrão Milo e com vizinhos pobres da cidade, que orbitam o matadouro em busca da carne descartada. A rotina de atordoar, sangrar, despachar e descartar, é sentida como uma engrenagem mecânica cuja única interrupção significativa advém de acontecimentos extremos: mortes humanas (Zeca, Burunga), comportamentos incomuns do gado (vacas que se chocam contra muros ou fogem para o penhasco) e conflitos morais que surgem quando o previsível é violado. Esses eventos rompem temporariamente o cotidiano e revelam brechas: o animal não é apenas animal, o homem não é apenas executor, e ambos estão envolvidos por uma vulnerabilidade que o ofício tenta encobrir. No fim, não se trata apenas de narrar mortes, mas de exhibir uma lógica em que vida humana e animal são medidas pela utilidade e descartadas ao sabor do sistema produtivo.

A estética grotesca surge justamente na forma como o enredo estrutura as cenas-limite. As mortes não são encenadas para comover; elas se impõem ao leitor com sua feiura, com o odor latente do dejetos, com o sangue misturado ao rio, com a carne abandonada. O Rio das Moscas, as tripas e os resíduos de abate compõem um cenário que, de tão orgânico e físico, causa estranheza e repulsa, uma vez que “no fundo desse rio está depositado todo tipo de coisa, orgânica e

inorgânica. Humana e animal” (Maia, 2013, p.24). Essa materialidade grotesca cumpre uma função crítica ao visibilizar o que geralmente se mantém oculto: a morte cotidiana, escondida pela aparência de normalidade da vida industrial. Ao ver o corpo de Zeca lançado ao mesmo destino dos resíduos do gado, o leitor é forçado a confrontar o limite entre humano e animal, entre valor de mercado e dignidade. “No fundo do rio, com restos de sangue e vísceras de gado, é onde deixa o corpo de Zeca [...]” (Maia, 2013, p.15).

Ao invés de adotar uma postura neutra, o narrador de *De gados e homens* constrói a percepção do leitor por meio de escolhas que enfatizam ora a solenidade, ora a crueldade na rotina do matadouro. Quando descreve o trabalho de Edgar, por exemplo, a narração adquire um ritmo quase ritualístico, evidenciado na cena em que o personagem “[...] apanha a marreta. [...] olha nos olhos do animal e acaricia sua fronte. [...] cicia e o animal abrandando seus movimentos. [...] Com o polegar lambuzado de cal, faz o sinal da cruz entre os olhos do ruminante e se afasta dois passos para trás” (Maia, 2013, p.8). Esse detalhamento sensorial e lento aproxima o leitor da tensão do momento, conduzindo-o à agonia do grotesco. Pouco depois, porém, o narrador apresenta o mesmo procedimento executado por Zeca de forma deliberadamente cruel, sem o cuidado ou a precisão de Edgar, acentuando o sofrimento do animal, “Quando o animal fica frente a frente com ele, a marretada propositalmente não é certa, e o boi, gemendo caído no chão se debate em espasmos agonizantes. Zeca suspende a marreta e arrebenta a cabeça do animal com duas pancadas seguidas” (Maia, 2013, p.9). O contraste entre esses dois modos de matar é construído pelo narrador sem declarações morais explícitas, mas por meio da seleção de cenas e pelo modo como graduam a violência. A narração também faz uso de uma ironia seca, como no episódio em que Edgar assassina Zeca, descarta o corpo no rio e, em seguida, simplesmente age como se nada tivesse acontecido, gesto que o narrador relata com naturalidade desarmante: “Cumprido seu dever, ele vai para a cozinha do alojamento e frita os hambúrgueres” (Maia, 2013, p.15). Essa justaposição entre a brutalidade extrema e a rotina trivial revela uma voz narrativa que não apenas descreve, mas comenta (pela escolha dos detalhes, pelo ritmo, pelo contraste) a naturalização do horror que permeia aquele universo, elemento central para a construção do grotesco na obra.

As personagens centrais ilustram diferentes papéis nesse instrumento de morte e produção. Edgar Wilson é o agente do abate: tecnicamente competente, mas atravessado por breves lampejos de consciência e compaixão. Ele olha nos olhos do animal antes de golpeá-lo,

reconhece a dor que causa, mas continua seu ofício. “Não sente orgulho do trabalho que executa, mas se alguém deve fazê-lo que seja ele, que tem piedade dos irracionais” (Maia, 2013, p.09). Sua piedade, no entanto, não o inocenta: ela apenas torna sua função mais trágica, pois o coloca entre o gesto compassivo e o ato inevitável. Busca um golpe certo, não por vaidade técnica, mas para que o sofrimento do animal seja breve, um resquício de ética em meio à rotina mecânica do abate. Em um diálogo com Erasmo Wagner, homem a quem dá carona, Edgar comenta não desejar lidar sempre com sangue. Ele não executa o trabalho por prazer, mas por necessidade. Erasmo, conformado, responde: “Alguém precisa fazer o trabalho sujo. [...] Ninguém quer fazer esse tipo de coisa. Para isso Deus coloca no mundo tipos que nem eu e você” (Maia, 2013, p.12). A conversa revela o quanto o grotesco se estende para além do matadouro, atingindo a própria lógica social que naturaliza a violência como função inevitável. Ambos se reconhecem como peças substituíveis, “tipos” destinados àquilo que os outros preferem ignorar, os que sustentam a normalidade alheia com o próprio desgaste moral.

Essa banalização da morte se torna ainda mais evidente quando um grupo de universitários visita o matadouro para conhecer o percurso da carne até chegar aos hambúrgueres. Eles sentem repulsa daquele ambiente sujo e com resquícios de morte, “A maioria tem dificuldade para respirar e por isso colocam um lenço sobre a boca e o nariz” (Maia, 2013, p.46). Eles observam o trabalho de Edgar por uma fresta na parede, mantendo-se à distância do cheiro, do sangue e da culpa. Uma das alunas, ao vê-lo golpear os animais, o acusa de crueldade. Edgar não nega; apenas confirma, reconhecendo que a função é cruel, mas necessária. A cena evidencia o abismo entre quem consome e quem mata: os jovens, protegidos pela distância, são o retrato da sociedade que higieniza a violência, transformando o horror em produto. Edgar, portanto, encarna o grotesco em sua dimensão mais humana; não o monstro, mas o homem que precisa repetir diariamente o ato que o destrói por dentro. Sua consciência não o redime; apenas o torna mais lúcido diante da realidade que o aprisiona. Em suas mãos, a marreta não é instrumento de escolha, mas de sobrevivência.

Enquanto Edgar Wilson representa o homem que sente e, ainda assim, precisa continuar, Milo personifica o sistema que não sente, a face impessoal do sistema que exige produtividade mesmo diante da morte. Ele é a autoridade brutal do matadouro, que não lamenta a perda humana, mas a produção interrompida. Após a morte de Burunga, em vez de se comover com a vida perdida, “Seu Milo está transtornado, pesa-lhe o prejuízo de um dia de trabalho improdutivo.

[...] Pede aos homens que retornem ao trabalho e que ninguém vá embora, que todos devem trabalhar pela noite e madrugada” (Maia, 2013, p.63). Milo não demonstra luto em nenhum momento; sua atitude reforça o quanto seus empregados são substituíveis, afinal, eles não passam de ferramentas que não devem parar. Sua frieza diante dos acontecimentos imprime no leitor um gosto amargo, que provoca reflexão sobre a necessidade de continuar sendo útil para possuir valor. Como exemplo, pode-se observar Zeca e Burunga, que surgem como trabalhadores sacrificados. Zeca é morto de maneira brutal por Edgar Wilson e desaparece da narrativa, não retorna como figura atuante, mas como falta, ecoando a lógica do matadouro em que mortes são rotineiras e rapidamente soterradas pela próxima tarefa. Seu desaparecimento só causa estranhamento quando Burunga comenta, de maneira quase distraída: “Faz dias que não vejo o Zeca. Sabe dele, Edgar?” (Maia, 2013, p.20), ao que Edgar responde de forma sucinta: “No rio”. A naturalização do sumiço se repete quando Seu Milo questiona o trabalhador, insistindo que ele “sabe mesmo onde ele está”. Edgar, incapaz de mentir, apenas afirma: “Eu mesmo botei ele lá, abati e depois joguei ele no rio” (Maia, 2013, p.25). Esse retorno tardio, mediado por perguntas, suspeitas e silêncios, revela como a narrativa trata Zeca com a mesma lógica de descarte aplicada aos bois. A própria reflexão do patrão posterior à confissão confirma essa equivalência perturbadora: “Assim como ninguém questiona a morte dentro do matadouro, certamente Zeca, cuja racionalidade estava equiparada à dos ruminantes, teria sua morte ignorada” (Maia, 2013, p.26). Assim, o personagem reaparece apenas como ausência, como um corpo que faltou à contagem, reforçando a crítica da obra à mecanização da vida e da morte naquele ambiente.

Burunga é apresentado como um funcionário que, para complementar a renda e conseguir comprar os óculos da filha, aceita realizar desafios arriscados com a própria respiração. Ele submerge a cabeça em tonéis de água enquanto os colegas cronometram o tempo, transformando sua resistência física em espetáculo e aposta. “[...] o cronômetro passa dos dois minutos. Dezenove segundos depois, Burunga suspende a cabeça, roxo pela falta de ar” (Maia, 2013, p.16). Sua morte ocorre quando tenta o desafio pela terceira vez na semana, já quase com o valor necessário: “Cinco segundos depois começa a se debater, [...] os que estão à sua volta riem da nova performance e dão gritos de incentivo. Aos poucos começa a se aquietar, [...] Burunga cai morto no chão, com um semblante impactado, de olhos abertos e a língua esticada para fora” (Maia, 2013, p.62). A causa, o choque de uma enguia elétrica colocada no tonel por Santiago, o novo atordoador, reforça a precariedade brutal do ambiente de trabalho.

Quando Burunga morre, é rapidamente substituído: “Duas semanas depois [...], é como se ele nunca tivesse estado ali. Em sua função, foi colocado um dos funcionários do setor de bucharia [...]” (Maia, 2013, p.66). Dessa forma, o sistema revela-se incapaz de reconhecer o valor humano, tratando a morte apenas como uma falha funcional facilmente sanável.

A lógica impessoal do sistema, representada por Milo, reduz o valor humano à mera produtividade: o que não gera lucro é descartável. A morte deixa de ser tragédia para se tornar um deslize e, como todo erro, precisa ser rapidamente corrigida. Essa ausência de luto e de solenidade traduz aquilo que Bakhtin (1987) e Kayser (1986) compreendem como o grotesco moderno: uma estética que revela o humano transformado em corpo útil, vulnerável e substituível. Como observa Kayser, na obra *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, este é o “mundo alhado, tornado estranho” (Kayser, 1986, p.159), ou seja, a própria realidade cotidiana se torna um local de horror. Em *De gados e homens*, o matadouro é esse mundo distorcido, um espaço de trabalho que se converte em cenário de extermínio e silêncio. Nesse universo, a vida não é temida em sua finitude, mas em sua continuidade: “no caso do grotesco, não se trata de medo da morte, porém da angústia de viver” (Kayser, 1986, p.159). A narrativa de Maia faz o leitor sentir essa angústia constante: personagens que continuam vivendo apesar de já estarem mortos em dignidade, trabalhadores que respiram o mesmo ar contaminado do gado que abatem. O grotesco, aqui, não é apenas uma estética, mas uma experiência de desumanização cotidiana. “O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar” (Kayser, 1986, p.161), e o que fala, no caso de Maia, é a carne, o sangue, a sujeira e o silêncio. Assim, a autora realiza o que Kayser define como a tentativa de “dominar e conjugar o elemento demoníaco do mundo” (Kayser, 1986, p.161), dando forma literária ao que a sociedade insiste em manter invisível: a exploração e o sofrimento banalizados.

Nesse cenário, destaca-se o coletivo dos trabalhadores do matadouro (cada qual com suas funções e anseios) e os moradores pobres, que vivem à margem da dignidade, como espectadores da rotina ou participantes marginais dela. Sua presença denuncia as desigualdades sociais, a fome e a condescendência com a vida humana no limiar do descartável. Em certo momento da narrativa, as mulheres que habitam os arredores do matadouro vão ao local, como de costume, para verificar se, do carregamento de gado recém-chegado, algum animal morreu durante o transporte. A cena é intragável: pessoas famintas disputam carne imprópria para o consumo, movidas pelo desespero. Apesar das ordens rígidas do patrão, Bronco Gil se compadece: “Ordena

a Tonho que corte algumas partes das vacas mortas e leve-as para as mulheres do outro lado da porteira. [...] Tonho despeja um saco com pedaços gordos da vaca aos pés das mulheres, que precisam disputar com uma matilha de cães famintos [...]” (Maia, 2013, p.38). A fome as conduz à atitudes que ultrapassam o limite do aceitável, expondo uma realidade que raramente encontra espaço na literatura. Mesmo sendo uma carne sem valor comercial, Seu Milo (o dono do matadouro) impede a doação. À primeira vista, poderia parecer uma medida de cuidado, já que o consumo dessa carne poderia causar doenças; no entanto, à luz de seu comportamento habitual, percebe-se que ele só permitiria a entrega caso houvesse lucro envolvido. Esse detalhe, nunca declarado explicitamente pelo narrador, emerge da própria lógica que rege o matadouro: apenas o que gera retorno econômico merece circulação. A cena sintetiza o grotesco social presente na obra: corpos que lutam por restos, reduzidos à sobrevivência biológica, revelando um sistema que mercantiliza até o que é inservível.

Quanto ao espaço, Maia constrói um universo enclausurado, onde o cotidiano se repete como um ritual de exaustão e brutalidade. O matadouro não é apenas cenário: é a própria engrenagem que molda os corpos e define o ritmo da vida. Tudo ali (o pasto, as cercas, o penhasco), parece conspirar para manter os personagens presos a uma rotina de ferro e sangue. Esse espaço físico, marcado por ruído, cheiro e sujeira, reflete o confinamento interior dos homens que o habitam, revelando a fusão entre ambiente e condição humana: o lugar não apenas abriga a violência, ele a fabrica e a naturaliza.

O tempo cronológico se dilui na repetição: dias que se sucedem sem distinção, marcados apenas pelos abates, pelo descarte dos corpos e por uma espera que nunca conduz à mudança. O tempo se torna circular, aprisionado na rotina mecânica, como se a própria vida existisse em função do matadouro. A única variação é o domingo, dia de pausa temporária da morte, quando o sangue cessa de escorrer, mas o silêncio permanece, como um suspiro que já nasce exausto. Nesse intervalo mínimo, a reflexão de Edgar Wilson traduz o esgotamento espiritual do ambiente: “Assim, ao comer a carne de Cristo e beber do seu sangue, ele se sente parte de Cristo. Porém, nunca pensou que ao comer a carne dos bois e beber do seu sangue também se torna parte do gado que diariamente abate” (Maia, 2013, p.51). A analogia entre o sagrado e o profano revela o quanto o abate contamina o próprio sentido de humanidade, dissolvendo a fronteira entre o homem e o animal.

No plano psicológico, o tempo se fragmenta. As personagens vivem o presente contínuo do trabalho e da sobrevivência, mas são atravessadas por memórias partidas e expectativas abortadas. Não há futuro, apenas a repetição de um agora que corrói. Esse tempo interno estilhaçado se evidencia em Edgar Wilson, cuja consciência é marcada pelo trauma da mina de carvão. Ao pensar sobre seu destino após o julgamento, um lugar de condenação, sofrimento e ausência definitiva da luz, sua mente recorre ao único referencial capaz de traduzir plenamente essa sensação: “Lá, será como estar dentro de uma mina de carvão, soterrado nas profundezas, sem jamais ver a luz do dia. Mesmo depois de dois anos, Edgar Wilson ainda não se esquecera da mina onde trabalhou e de como a escuridão o afetou para sempre” (Maia, 2013, p.58). A memória, portanto, não organiza o tempo, ela o fere. Já o tempo histórico permanece indefinido, fluindo entre o rural e o industrial, entre o Brasil arcaico e o contemporâneo, o que amplia o efeito de universalização do grotesco: a exploração é sempre atual.

Essa combinação de espaço claustrofóbico e tempo repetitivo reforça a sensação de que o leitor se encontra preso em um ciclo que não tem pausa, exceto pelo choque, pela morte ou pela desordem, logo absorvidos pela necessidade de continuar. Sob este prisma, o grotesco deixa de ser apenas uma estética da deformidade e se torna um espelho moral. O matadouro é o retrato do mundo contemporâneo: repetitivo, utilitário e indiferente. Maia faz do sangue e do silêncio não apenas elementos de cena, mas metáforas de uma humanidade que se acostumou a matar e a continuar vivendo como se nada tivesse acontecido.

3 Conclusão

A análise de *De gados e homens* evidencia como Ana Paula Maia transforma a literatura em um instrumento de denúncia social e reflexão ética. Ao ambientar a narrativa no espaço degradante do matadouro, a autora expõe a desumanização das relações de trabalho e a lógica produtivista que reduz corpos, humanos e animais, a meras engrenagens descartáveis. Nesse cenário, o grotesco e o abjeto deixam de funcionar como efeitos estéticos isolados para constituírem uma verdadeira linguagem de resistência: pela deformidade, pelo choque e pela

repetição mecânica do horror, torna-se possível revelar a violência naturalizada que estrutura o cotidiano de personagens confinados à sobrevivência.

O percurso teórico que mobiliza Bakhtin, Kayser e Kristeva mostrou que o grotesco contemporâneo que emerge da obra afasta-se da festividade medieval e aproxima-se de um tom sombrio e corrosivo. Em *Maia*, o grotesco se converte em crítica, tensionando as fronteiras entre humano e inumano, vida e função, sujeito e objeto. Do mesmo modo, a categoria do abjeto, segundo Kristeva, permite compreender o incômodo ético provocado pelo texto: o leitor é levado a confrontar o que socialmente se prefere ocultar (o sangue, a carne, o descarte) e, ao fazê-lo, percebe as fissuras éticas do mundo que habita. Os resultados da pesquisa demonstram, assim, que a estética grotesca da autora ultrapassa a dimensão sensorial e assume caráter político, reinscrevendo na literatura corpos marginalizados e denúncias silenciadas.

Essa leitura reitera a compreensão da literatura contemporânea como um campo de tensão entre o real e o simbólico, aproximando-se da História não pela reprodução direta dos fatos, mas por meio de uma interpretação crítica, como afirma Pesavento (2004). A narrativa de *Maia* responde às inquietações de seu tempo ao iluminar desigualdades históricas e zonas de exclusão invisíveis ao olhar social. Ao tratar da precarização, da fome, da violência estrutural e das vidas reduzidas ao mínimo, como ocorre com trabalhadores e moradores do entorno do matadouro, a autora dá forma estética àquilo que frequentemente permanece à margem da representação.

Nesse sentido, torna-se pertinente retomar a defesa de Antônio Candido (2004) em *O direito à literatura*: a arte é um bem essencial, porque humaniza. A produção literária de Ana Paula Maia reafirma esse princípio ao dar voz aos silenciados e devolver humanidade aos que foram reduzidos a números, funções e restos. Sua narrativa não apenas denuncia, mas convoca o leitor a reconhecer-se no outro, cumprindo, assim, a função humanizadora da literatura. Pela estética do grotesco e do abjeto, a obra desperta consciência, empatia e senso crítico, elementos fundamentais para a própria condição humana.

Dessa forma, *De gados e homens* revela que o desconforto pode ser uma ferramenta ética poderosa. Através do grotesco, a autora desafia o leitor a enxergar o que a sociedade insiste em ocultar e, nesse movimento, reafirma o papel transformador da literatura: iluminar, questionar e humanizar.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BENATTI, André Rezende. **A estética violenta das narrativas Ana Paula Maia**. *Letras*, Santa Maria, v. 30, n. 61, p. 399-416, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/download/42843/pdf/289867>. Acesso em: 10 out. 2025.

CANDIDO, Antônio. **O direito à literatura**. In: CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul I, 2004.

COELHO, Lisiani. **As manifestações do grotesco no universo ficcional de Ana Paula Maia**. 2023. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KIILL, Diego. **A poética da brutalidade de Ana Paula Maia: a odisseia de Edgar Wilson entre abatedouros e corpos abatidos**. 2019. 71 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras: Espanhol e Português como Línguas Estrangeiras) – Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2019. Disponível em: <https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/5609>. Acesso em: 10 out. 2025.

KRISTEVA, Julia. **Poderes do horror: ensaio sobre a abjeção**. Tradução de Allan Davy Santos Sena. [S. l.]: [s. n.], 1980. Disponível em: https://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%ADtulo_1. Acesso em: 3 out. 2025.

LAJOLO, Marisa. **Literatura: leitores e leitura**. São Paulo: Moderna, 2001.

MAIA, Ana Paula. **De gados e homens**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

MARTINS, Giovana Maria Carvalho. **O uso de literatura como fonte histórica e a relação entre literatura e história**. Orientadora: Marlene Rosa Cainelli. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2015. DOI: <https://doi.org/10.4025/7cih.pphuem.1318>.