



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA- UFBA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

DIEGO HENRIQUE DE LIMA

**FACES BRUTALIZADAS NA LITERATURA BRASILEIRA: CONFIGURAÇÕES DO  
ANTI-HERÓI NA ESCRITA DE ANA PAULA MAIA.**

SALVADOR

2020

DIEGO HENRIQUE DE LIMA

**FACES BRUTALIZADAS NA LITERATURA BRASILEIRA: CONFIGURAÇÕES DO  
ANTI-HERÓI NA ESCRITA DE ANA PAULA MAIA.**

Tese parcial apresentada ao  
PPGLITCULT- Programa de Pós-  
Graduação em Literatura e Cultura da  
Universidade Federal da Bahia-UFBA,  
como requisito para obtenção do grau  
de doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Igor Rossoni

SALVADOR

2020

**FACES BRUTALIZADAS NA LITERATURA BRASILEIRA: CONFIGURAÇÕES DO ANTI-HERÓI NA ESCRITA DE ANA PAULA MAIA.**

Tese parcial apresentada ao PPGLITCULT- Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia-UFBA, como requisito para obtenção do grau de doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Igor Rossoni

Aprovada em \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Professor doutor Igor Rossoni (UFBA)

---

Professor doutor Antônio Eduardo Soares Laranjeira (UFBA)

---

Professora doutora Elisabeth Gonzaga de Lima (UNEB)

---

Professor doutor Humberto Luís Lima de Oliveira (UEFS)

---

Professora doutora Iraci Simões da Rocha (UNEB)

---

Professora doutora Marlene Holzhausen (UFBA)

## FICHA CATALOGRÁFICA

Lima, Diego Henrique de.

Faces brutalizadas na literatura brasileira: configurações do anti-herói na escrita de Ana Paula  
Maia. - 2020.

161 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Igor Rossoni.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2020.

1. Literatura brasileira. 2. Literatura moderna - Séc. XXI. 3. Personagens literários. 4. Anti-heróis.  
5. Humanismo na literatura. 6. Maia, Ana Paula, 1977- - Crítica e interpretação. 7. Maia, Ana Paula,  
1977- - Estilo literário. 8. Maia, Ana Paula, 1977- . Carvão animal. 9. Maia, Ana Paula, 1977- . O tra  
balho sujo dos outros. 10. Maia, Ana Paula, 1977- . Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos.  
I. Rossoni, Igor. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 869.09

CDU - 821(81).09

*À minha mãe, Maria Helena de Lima, guerreira alagoana. Mãe solteira de dois filhos. Mais uma mulher brasileira a encarar a dureza da vida e sobreviver, firme.*

*À literatura, essa força viva que me resgatou da ignorância da praticidade e me mostrou as muitas camadas e véus que dançam e se dobram para formar a realidade.*

*A todas as pessoas que me ajudaram e ainda me apoiam na minha jornada. Aos que me emprestaram um livro, me deram um conselho, me indicaram uma direção, escutaram meu choro, ouviram minha queixa, me abraçaram...*

*A Deus, pelo dom do verbo e da consciência.*

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, à minha família.

Agradeço também ao meu professor e orientador Igor Rossoni, por ter aceitado o meu projeto de pesquisa e acreditado em mim. Por ter tido confiança na proposta de estudo, responsabilidade e cumprimento dos prazos. Pela orientação sempre profissional, prestatividade, e presença, sempre que precisei de auxílio.

Agradeço à Banca, por ter disponibilizado tempo e boa vontade para ler o trabalho e fazer parte de momento tão significativo na minha vida. Portanto, agradeço aos professores: **professor doutor Antônio Eduardo Soares Laranjeira (UFBA); professora doutora Elisabeth Gonzaga de Lima (UNEB); professor doutor Humberto Luís Lima de Oliveira (UEFS); professora doutora Iraci Simões da Rocha (UNEB); professora doutora Marlene Holzhausen (UFBA).**

Agradeço à UNEB, minha casa de formação na graduação e mestrado. Lá aprendi a ser pesquisador e ver a literatura também com o olhar científico.

Quero agradecer também à UFBA, especificamente ao PPGLITCULT, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, programa onde ingressei em 2016 como aluno de fora e fui recebido de forma tão calorosa. Aprendi sobremaneira com todos os professores e colegas que cruzaram meu caminho nesse espaço de conhecimento e produção intelectual, público, democrático, de tanto valor e importância pra formação de professores e pesquisadores.

Agradeço especialmente à FAPESB, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, que possibilitou a bolsa de pesquisa do doutorado, a qual proporcionou os meios financeiros necessários para o avanço, manutenção e concretização da pesquisa.

Sou muito grato aos amigos, peças fundamentais de apoio e conforto durante o processo de escritura dessa tese. Todo pesquisador conhece a solidão de escrever, sobretudo quando se trata de textos de caráter acadêmico. O afeto dos próximos é essencial para suavizar esse processo e finalizá-lo de maneira mais prazerosa.

## RESUMO

A presente tese tem como intuito estudar como se dá a construção do anti-heroísmo na obra da escritora carioca Ana Paula Maia. A escrita apresenta seres marginalizados, homens no limite do abismo social, lutando como animais para sobreviver num sistema urbano de brutalização e desumanidade. Homens-refugo, lixo, violência, cruza nas relações humanas, falta de empatia, exploração, decadência e morte são elementos centrais na narrativa de Maia. Todos eles são potencializados pelo tipo de elaboração estética que a autora faz das personagens: os protagonistas dos romances são anti-heróis urbanos, lixeiros, bombeiros, açougueiros, cremadores de corpos. São as faces brutalizadas expressas no título. A partir da análise da *trilogia dos brutos*, formada pelos três romances: *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2013), *O trabalho sujo dos outros* (2011) e *Carvão Animal* (2011), a pesquisa procura compreender o tipo de anti-herói apresentado nas obras, partindo da hipótese de que se trata de um construto híbrido, resultado da fusão de três correntes estéticas distintas: duas do passado e uma mais moderna: o Romantismo, o Naturalismo e a *Pulp fiction*/Literatura pop. Visa defender que, ao investir na junção de influências tão diversas, Maia insere no quadro contemporâneo da literatura brasileira um tipo estético novo e ainda pouco explorado por outros escritores da respectiva geração. Assim, o propósito desse estudo é compreender como essas influências distintas convergem para a formação do anti-herói na obra de Maia.

Palavras-chave: Anti-herói; Literatura contemporânea; Naturalismo; Romantismo; *Pulp Fiction*; Literatura Pop

## ABSTRACT

The present thesis aims to study the construction of the anti-heroism in the work of the carioca writer Ana Paula Maia. Her writing presents marginalized beings, men on the edge of the social abyss, fighting like animals to survive in an urban system of brutalization and inhumanity. Refuse-men, garbage, violence, rawness in the human relationships, lack of empathy,

exploitation, decay and death are the central elements in the narrative written by Maia. All these elements are potentialized by the kind of aesthetic elaboration that the author makes out of the characters: the protagonists of the novels are urban anti-heroes, garbagemen, firemen, butchers, bodies cremators. They are the brutalized faces. Starting with the analysis of the *trilogy of the brutes*, completed by three novels: *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, *O trabalho sujo dos outros* e *Carvão Animal*, the research tries to understand the kind of anti-hero presented on these works, beginning with the hypothesis that he is a hybrid construct, a result of the fusion of aesthetic currents, two from nineteenth century and one from the twentieth century: the Naturalism, the Romanticism and the Pulp fiction/Pop literature. We defend that, by investing in the fusion of influences so different, Maia inserts in the landscape of the Brazilian contemporary literature a new aesthetic type, very few exploited by other writers of her generation. So, the aim of this study is to comprehend how these different influences are combined to create the anti-hero in her novels.

Keywords: Anti-hero; Contemporary Literature; Naturalism; Romanticism; *Pulp Fiction*/Pop literature.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	8
<b>1. Sobre o anti-herói e suas possibilidades: uma concepção crítica na literatura</b> .....	19
1.1 No começo era homem: A gênese do anti-herói.....	42
<b>2. Ernesto Wesley ou o Prometeu à prova de fogo: atualizações do anti-herói</b> .....	60
2.1 O heroísmo dos brutos: reminiscências do grotesco e do romântico em <i>Carvão Animal</i> .....	62
2.2 O anti-herói como expurgo humano: releituras do Realismo/Naturalismo.....	85
<b>3. Edgar Wilson, o bruto <i>pulp/pop</i>: o herói do realismo e as confluências da literatura pop em <i>Entre rinhas de porcos e cachorros abatidos</i></b> .....	90
3.1 Entre cicatrizes e flashbacks: elementos do contemporâneo na estética de Ana Paula Maia.....	99
3.2 A literatura pop na trilogia dos brutos: o anti-heroísmo como crítica social.....	110
<b>4. <i>Carvão animal</i>: a estética da negatividade e o sentimento das ruínas</b> .....	128
4.1 Entre ruínas e espanto: o anti-herói romântico, a estética do estranho e do sublime.....	137
<b>5. Considerações finais</b> .....	150
<b>Referências</b> .....	154

## INTRODUÇÃO

Pode-se dizer que, dentre os elementos que integram qualquer obra de ficção, o personagem é um dos que mais imprime relevância e consistência à obra literária. A existência de personagem marcante em determinada narrativa contribui para o engrandecimento e imortalização da história que se conta. Como não se recordar do fascinante Oliver de Dickens, e suas aventuras pelas imundas ruas da Londres oitocentista, repleta de crianças órfãs vivendo em bandos com criminosos, tentando sobreviver. D’*As viagens de Gulliver*, cujo nome dá título ao livro, e sua viagem por mundos lindamente imaginados por Jonathan Swift; do Conde Drácula, seu majestoso castelo em Budapeste e de como atravessa a Europa por navio, dormindo candidamente num caixão enquanto seus hóspedes mal sabem o que os espera; do Quasímodo, de Victor Hugo, escondido nas entranhas da majestosa e anciã Catedral de Nôtre Dame, sua protetora; se deslocando pelas sombras, aparência repulsiva mas de alma angelical, privando a sociedade francesa da sua feiura corporal; ou do atormentado Frankenstein de Mary Shelley, aprisionado num drama de rejeição, com aparência assustadora, descomunal força e corpo monstruoso, mas coração sedento por afeto e compreensão do mundo e das pessoas. Esses personagens atestam que é muito difícil rememorar obras literárias sem ter de resgatar da memória seus personagens, sobretudo os personagens protagonistas. Quanto mais marcantes essas personas ficcionais, mais terão um espaço privilegiado em nosso arcabouço “literário-afetivo”. Persistem nos arquivos mentais de leituras por longo tempo, fazendo do nosso baú de reminiscências literárias morada. Permanecem lá, mesmo que o enredo ou detalhes da história de que fazem parte se esmaçam com o tempo. O personagem resiste como se fosse feito de matéria especial e apartado da história que o criou, autonomia e existindo como entidade independente. A explicação para isso pode residir no fato de que “a personagem é o que com mais nitidez torna aparente a ficção, e através dela a camada se adensa e se cristaliza. Isto é pouco evidente na poesia lírica, em que não parece haver personagem. Todavia, expresso ou não, costuma manifestar-se no poema o ‘Eu lírico.’” (CÂNDIDO, 2019). Já no romance, no drama ou na narrativa épica, a manifestação da personagem é um dos fatores mais perceptíveis durante a leitura. Como entidade que dá substância à história narrada, a personagem confere carne e osso ao enredo, materializando para o leitor todos os demais elementos que giram em torno do que se conta. Isso talvez se deva a um processo psicológico comum a nós que é o de

antropomorfizar o mundo inanimado, conferindo rosto e alma a coisas e entidades inertes. Processo-base de muitas religiões e cultos, por exemplo. E quão viável é esse processo diante de entidade abstrata construída justamente para ser vista como se viva estivesse, como é o caso da personagem de ficção. O bom escritor injeta vida em suas criações, a fim de convencer o leitor de que não se trata de leitura ficcional, mas da própria vida que desfila diante de nossos olhos, como “a passante” de Baudelaire a caminhar. Transpor a resistência do fingimento, do mundo de mentira ou, para falar de modo mais técnico, da ficcionalidade, é essencial para dar cor e substância a uma persona ficcional. A depender da competência do autor enquanto artífice, esse convencimento pode ocorrer logo no início da história, quando da primeira aparição da personagem. É justamente isso que ocorre na primeira página do romance *Grandes Esperanças* (1861), de Dickens, quando o narrador e personagem central, o pequeno Pip, se apresenta ao leitor, num espetáculo de singeleza e honestidade: “O nome da família do meu pai sendo Pirrip, e meu nome cristão, Philip, minha língua de menino não conseguia pronunciar nenhum dos dois integralmente ou mais que Pip. Então, eu passei a me chamar de Pip, e todos passaram a me chamar de Pip.” (DICKENS, 1994).<sup>1</sup> No pacto de convencimento e aceitação que se estabelece entre autor e leitor, a personagem assume lugar de destaque: “como indicadora mais manifesta da ficção é por isso bem mais marcante a função da personagem na narrativa”. (CÂNDIDO, 2019, p. 15). O bom escritor “engana” o leitor, envolve-o em seu véu de ilusões e o leva consigo para o seu mundo. O grande artista impõe sua subjetividade perante o mundo, como afirmou Guy de Maupassant. Por isso não é surpreendente que leitores apaixonados vão até hoje à rua Baker street, número 221 B, esperando encontrar ali:

os aposentos, o laboratório e os livros de Sherlock Homes. Esses amantes da ficção policial, que leram e releram cada uma das aventuras do herói, acreditam realmente na existência de uma pessoa chamada Sherlock Holmes, um ser humano muito especial, que viveu todas as apaixonantes peripécias relatadas por um “outro ser humano”, o caro Watson. (BRAIT, 1985, p. 9).

Essa busca literal por figuras ficcionais confirmaria nosso anseio por tornar real aquilo que sabemos ilusão. Mas qual o limite para se gozar de um texto ficcional? Por que seria mais louco partir numa jornada em busca do nosso personagem favorito, e menos irracional emocionar-se lendo o drama e conflitos de pessoa que sabemos, racionalmente, não existir de fato no mundo concreto? Tal é o poder de envolvimento e conquista de um personagem sobre

---

<sup>1</sup> My father’s family name being Pirrip, and my Christian name Philip, my infant tongue could make of both names nothing longer or more explicit than Pip. So, I called myself Pip, and came to be called Pip. (Tradução nossa).

nós que até o mais objetivo e frio leitor pode verter lágrimas se confrontado com demonstração genuína de sentimento feita por um personagem muito bem construído. O processo de humanização das personagens, inclusive, é um dos recursos mais básicos usados por escritores para transformar um personagem em alguém capaz de apelar à nossa empatia: “Não há distanciamento leitor—texto que possa refrear a emoção sentida, por exemplo, quando em *Grande sertão: veredas* nos defrontamos com Reinaldo-Diadorim morta. E não se trata de emoção superficial, provocada apenas pelo dado da surpresa: a releitura do romance não impede que a emoção seja revivida.” (BRAIT, 2019, p.9).

Cenários, enredo, descrição de objetos, tudo isso faz parte do construto geral da história, mas é com a participação da personagem, dotada de mente, alma e subjetividade, principalmente, que o texto deixa de ser apenas um conjunto de palavras encadeadas na mesma folha e ganha sentido literário. Daí poder-se dizer que o texto ficcional é vivo, respira e interage com o leitor por meio das marcas de humanidade que se mexem nas linhas, cenas e reviravoltas. Num bom texto ficcional, é vida e movimento que mantêm a leitura e impede o leitor de abandonar a história: “É geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não-fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma *situação concreta* em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária.” (CÂNDIDO, 2002, p. 15). Eis aí a expressão que muda todo o jogo discursivo e transforma o texto banal em texto ficcional: elaboração imaginária, e a capacidade criativa do escritor é testada em sua plenitude quando da criação das personagens. Imaginar outra subjetividade, outro ser, complexo, com nuances, falhas de caráter, virtudes, pensamentos, emoções, traços físicos e psicológicos, sem dúvida é uma das tarefas mais árduas da produção ficcional, vez que exige do artista um nível de sensibilidade e capacidade de observação consideráveis:

Em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente ‘constitui’ a ficção. [...] A criação de um vigoroso mundo imaginário, de personagens vivas, situações verdadeiras, já em si de alto valor estético, exige em geral a mobilização de todos os recursos da língua, assim como de muitos outros elementos da composição literária, tanto no plano horizontal da organização das partes sucessivas, como no vertical das camadas (CÂNDIDO, 2019, p. 23).

Vivos, inquietos, sombrios, soberbos, fortes ou fracos, os personagens se apresentam de muitas formas. A depender do contexto sócio-histórico, da proposta estética do autor, do tipo de narrativa, do meio em que se veicula a história, etc. Não se pode dizer que haja um tipo melhor que o outro, ou querer estabelecer um juízo de valor moral entre eles. O único

juízo possível é o estético, considerando justamente o contexto em que se encontram e em qual narrativa estão contidos. Para o presente estudo, interessa um tipo de personagem que se diferencia sobretudo pela dificuldade de defini-lo. Um tipo de personagem que, desde a literatura nascida na modernidade literária, vem ganhando protagonismo crescente no cenário literário ocidental: o personagem do anti-herói

Uma das características destacáveis do personagem anti-heroico, e que o diferencia do herói clássico, é seu caráter integralmente humano. Sua complexão, sua psicologia, sua formação, como um todo, vêm de matéria muito parecida com aquela de que são feitos o homem real e seus traços distintivos. Essa pode ser a explicação do porquê esse tipo de personagem exercer tanto fascínio. Possui carga de dramaticidade mais ligada ao homem tangível, aquele que possui falhas, defeitos físicos, fraquezas morais, ímpetos de bondade ou rompantes de felonias. A literatura dos séculos XX e XIX é repleta de personagens débeis, incompetentes, submetidos a humilhações, inseguranças, ineptos, “às vezes abjetos, quase sempre atacados de envergonhada e paralisante ironia, mas às vezes capazes de inesperada resistência e firmeza.” (BROMBERT, 2002, p. 14). Essa complexidade do anti-herói é causa de empatia valiosa entre obra e leitor. A personagem que expõe suas feridas, esqueletos guardados no armário, virtudes, anseios e frustrações tende a ganhar a conquistar a simpatia do leitor, que detecta semelhanças com o homem e mulher que encontramos diariamente, com pessoas que constituem nossos círculos de relações íntimas. Essa identificação é uma das razões pelas quais a presença do personagem anti-heroico vem assumindo, de modo progressivo, um papel de destaque na literatura. O leitor contemporâneo tende a julgar as personas ficcionais com base em seus próprios valores e parâmetros. Portanto, obra literária que aposte em personagens altamente idealizados pode ser rejeitada pela falta de correspondência com os dias atuais, dias de desconstrução e ressignificação de valores. O modelo do herói clássico já não atende os anseios do homem desde a modernidade, quando os questionamentos acerca das verdades absolutas começam a ser contestados (GIDDENS, 2002). Tal transformação não deixou de resvalar na literatura, que passa a espalhar tempos distintos. O anti-herói materializa os tempos de incerteza e fluidez em que se vive atualmente. Como reiteradamente afirma Bauman, atravessamos rotas e época líquidas, repleto de opções e possibilidades que tornam o exercício da liberdade algo acentuadamente assustador.

Na literatura brasileira contemporânea, a presença do anti-herói é predominante em diferentes linguagens ficcionais. Jovens escritores como Ana Paula Maia, Marcelino Freire, Daniel Galera, dentre outros, recorrem à construção de personagens anti-heroicos para criar protagonistas para seus romances. Com diferentes estilos e propostas estéticas, esses autores

possuem em comum o apreço por personas ficcionais que podem ser identificadas como anti-heróis. Seja pela agressividade de suas condutas, pelo fracasso social que ostentam, ou pela denúncia social que vocalizam, todos eles estão muito longe de se pretenderem modelos a serem seguidos, exemplos de correção ética ou conduta moral a ser imitada. A maior preocupação desses homens e mulheres é “apenas” sobreviver. E essa tendência não existe apenas na literatura. No cinema, filmes como *Amarelo Manga* (2003), *Madame Satã* (2002), *O cheiro do Ralo* (2007), *Morto não fala* (2019) retratam histórias protagonizadas por personagens anti-heroicos, geralmente sujeitos violentos, tendo que se superar em ambientes pobres ou miseráveis, dominados por relações de força desproporcional, conflitos constantes e pela criminalidade. Essa abundância de representação marginal sem dúvida diz muito sobre a situação social do Brasil, país com índices absurdos de violência e com taxas de desigualdade social ainda mais alarmantes. O cinema e a literatura, como meios de representação do real, acabam por se tornar instrumentos de reelaboração estética dessa realidade. A função dos anti-heróis em tais narrativas é catalisar e potencializar a agressividade a ser representada, e o fazem de modo eficiente. Com grande plasticidade, dimensões e recursos a serem explorados pelo autor, o anti-herói consegue se moldar a diferentes situações e rumos que o enredo possa tomar no decorrer da narração.

Em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, o anti-herói surge na poderosa figura de Edgar Wilson, uma das faces brutalizadas que pretendemos investigar. Homem de poucas palavras, Edgar ganha a vida como abatedor de porcos, trabalhando nos fundos de um mercadinho no subúrbio. Dentro de atmosfera asfixiante de calor, suor e odores amargos, ele divide os dias entre trucidar porcos e frequentar rinhas de cachorros. Em ambas atividades, exterioriza todo o ódio e agressividade que existem em seu coração. Homem oprimido pela vida que o brutaliza, Edgar assume a condição de bruto em toda sua plenitude e responde à violência que o cerca com ainda mais violência. Mantém em relação ao meio em que vive absorção contínua de características, refletindo as cicatrizes dos cães de briga que já possuiu, tornando-se ele mesmo uma espécie de homem besta. Trata-se de animalização do anti-herói, ser humano e animal se confundem ao formar uma só criatura.

Edgar Wilson é o homo sacer como apresentado por Giorgio Agambem em *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua* (1995). Criatura ao mesmo tempo profana e intocável, aquele que pode ser morto, mas não sacrificado, pessoa destituída de todo e qualquer direito civil, mas, ainda assim, necessária à manutenção do poder soberano que age de modo opressor sobre sua vida: “Na trajetória de Edgar Wilson se evidencia a melancólica jornada de um sujeito assujeitado pelas suas não-escolhas de existir. Crivados por amputações, o ‘homem-de-rinha’ e

o cão-de-rinha são tristes espectros identitários.” (BARBERENA, 2012). Na persona de Edgar, a autora Ana Paula Maia expõe boa parte da proposta literária que sua pena possui. A escrita violenta, latejante, riscada com traços de violência explícita, encontra na pele deste protagonista expressão autêntica, e confere à estética da obra cores vivas.

Em *O trabalho sujo dos outros* entra em cena Erasmo Wagner, gari que enfrenta rotina degradante de trabalho e tem de lidar com os resíduos produzidos pela sociedade que o despreza devido a função que exerce. Conquanto seja peça fundamental da engrenagem social nefasta, Erasmo é vítima de intensa rejeição das pessoas que, ciosas de suas rotinas bem cheirosas, veem nele a corporificação do lixo que elas próprias produzem diariamente. Ele é apresentado, assim como Edgar Wilson, como em um processo de simbiose entre o lixo e o homem. De tão exposto à labuta fétida, coexistindo com dejetos e imundícies, acaba por adquirir determinadas características presentes no material que recolhe todos os dias. Ao ser vítima dos vírus, bactérias, insetos e animais residentes no lixo, Erasmo Wagner absorve no próprio corpo o que há de mais podre e danoso na sociedade, é prova viva da sujidade produzida por todos. Erasmo é o homem-refugo, simboliza o excedente produzido pela sociedade do consumo, a qual possui incrível capacidade de fabricar dejetos, mas também poderosa tendência a rejeitar ferozmente aqueles que se encarregam de limpar o lixo produzido por ela. Homens-refugo são anti-heróis sagrados e ao mesmo tempo condenados, aqueles que fazem o trabalho indesejado, o qual ninguém mais gostaria de fazer, pois lidam com o que mais desprezamos, nossas excrecências e, justamente por isso, são estigmatizados: “Seu cheiro é azedo; suas unhas, imundas. E sua barba crespa é falhada e suja. Ninguém gosta muito de Erasmo Wagner. Dão meia-volta quando está trabalhando e ele prefere assim.” (MAIA, 2009, p.54). Erasmo retribui o desprezo que recebe com igual indisposição, odeia aqueles que o rejeitam e sabe que sua posição, apesar dos olhares de nojo que recebe, é de extrema relevância. A presença do gari, lixeiro, ou catador, transmite ao cidadão médio que sua isenção em lidar com a imundície produzida por ele mesmo está assegurada, há quem se encarregue dessa função (BAUMAN, 2004).

A existência de um anti-herói como Erasmo tem o propósito de denunciar, explicitar o que preferiríamos esconder, pôr em evidência um mundo de feiura que, não fosse pelo “trabalho sujo de alguns outros”, acabaria por destruir a formatação do próprio sistema. A autora, mais uma vez, faz uso de um personagem anti-heroico para expor a condição do homem renegado, de mais uma face brutalizada presente em seus livros.

No terceiro livro de Ana Paula Maia, *Carvão Animal* (2009), a discussão acontece em torno de um crematório onde trabalha o anti-herói Ronivon. Sujeito de aspecto fúnebre, é responsável por cremar os muitos corpos que chegam ao crematório Colina dos Anjos. Sua

obrigação é fazer com que o permanente estoque de cadáveres não sobrecarregue o local, abastecendo ininterruptamente os fornos que transformam “em carvão animal” a matéria humana inerte que chega para ser cremada. A função de Ronivon é conduzir os mortos ao seu destino final, livrando a cidade imaginada de Abalurdes de seu excedente humano. Reaparece aqui a ideia do trabalho ingrato que a maioria se recusaria a fazer. Abalurdes produz muitos mortos, e a utilidade do crematório está não apenas na sua função destruidora de corpos, mas também na produção de energia para manter ativa a cidade. Os fornos, usando como combustível os cadáveres, fornecem energia para a manutenção da vida regular da cidade. Há dependência mórbida entre a vida e a morte, e o intermediário dessa relação, como o barqueiro mitológico que conduz os mortos pelo rio ao reino de Hades, é Ronivon. A própria figura do “coveiro” trabalha com a estética do estranho (FREUD, 1919) e com a estética do feio (ECO, 2007). À semelhança dos dois outros anti-heróis já citados, Ronivon reflete o meio ao qual pertence, assumindo a lugubridade e ar macabro que formam a atmosfera de um crematório. A escrita de Maia insiste em unir seus anti-heróis aos ambientes que o circundam. Os personagens da trilogia dos brutos, sobretudo os protagonistas anti-heroicos, ainda que constituídos por traços bizarros, possuem com o leitor relação de semelhança, evidenciam a existência, em todos nós, de algo reprimido, porém presente.

O que essas personas ficcionais estabelecem com os dois principais movimentos literários do século XIX: o Romantismo e o Realismo/Naturalismo, especificamente com duas obras seminais desse período: *Frankenstein*, de Mary Shelley, e *Germinal*, de Émile Zola. E mais, de que maneira Maia faz a releitura dessas influências e as traduz para o contexto literário do começo do século XXI, apresentando anti-heróis com claros traços românticos e naturalistas numa construção estética *pop*, com influência de linguagens diversas como a do cinema e da literatura escrita em blogs. A questão central da nossa pesquisa é identificar como a autora mescla três diferentes tipos de estéticas para um tipo de anti-herói diferente na literatura brasileira contemporânea. Como lança mão de características da literatura naturalista brasileira e europeia para construir cenários, profissões dos personagens, para representar as relações sociais entre eles, a exploração do trabalho e a destruição da subjetividade do trabalhador. Todos esses elementos fazem parte da herança deixada pela literatura realista/naturalista aos autores atuais, e é explorada na obra de Ana Paula Maia. Como a autora une essas influências a traços do Romantismo, que aparece sobretudo na construção dos homens brutalizados, nos corpos desproporcionais, nas constelações de cicatrizes, nas proporções monstruosas, na dicotomia exterior e interior. De que modo apresenta tudo isso em roupagem contemporânea, usando formas da literatura *pop* e reminiscências da *Pulp fiction*? Ao apostar na junção de

influências tão diferentes, Maia insere no cenário literário brasileiro contemporâneo um tipo muito curioso e criativo de anti-herói. As faces brutalizadas a que faz referência o título desta tese diz respeito às faces das personagens. É também para elas que devemos olhar se quisermos entender parte significativa da produção literária nacional de hoje. Beatriz Resende (2008) afirma que a literatura brasileira contemporânea vive um momento de efervescência, com autores surgidos em blogs e em outras formas de exposição literária. Trata-se de um grupo de jovens escritores conhecidos como a “Geração 2000”. Esse contexto de renovação sugere um sopro de renovação e, conseqüentemente, novas formas de se pensar, a partir destas novas produções, aspectos literários e sociais atuais (SCHOLLHAMMER, 2010). Incluída nesta nova geração de escritores está Ana Paula Maia com seus homens-besta, homens-refugio, seus anti-heróis despedaçados, as faces brutalizadas que pretendemos investigar aqui. Seres urdidos à base de fogo, dor, dejetos e violência; projeções vivas de um sistema cada vez mais opressor e “atorrador”, onde os fracos não têm vez.

Dentre os passos a serem adotados no processo de investigação, quanto à metodologia, estão: seleção, leitura e fichamento das bibliografias literária e teórica concernentes à questão da pesquisa. Revisão da literatura que trabalha com o anti-herói na contemporaneidade, homens marginais na literatura, indivíduos desviados e/ou não adaptados ao sistema. Abordagem de cunho comparativo dos livros selecionados, concentrando-se na apresentação, construção e repercussão dos personagens anti-heroicos, de modo a refletir sobre as características mais significativas e portadoras de conotação literária.

Quanto à estrutura do texto, esse será dividido em quatro capítulos: o primeiro capítulo será dedicado à questão do herói clássico e sua importância em grande parte da produção literária ocidental. Para isso, focaremos na descrição do herói grego, recorrendo a fontes literárias e exemplos da arte que ilustrem a representação do herói clássico. Assim, será de grande valia o trabalho de Brombert (2002) sobre heróis e anti-heróis. Analisaremos sua relação no mundo antigo com as divindades, e como, para o imaginário da Grécia Antiga, o herói deveria ser alguém que estivesse num meio termo entre os homens e os deuses. Sem ser totalmente homem, mas tampouco divindade, o herói era visto como aquele que se aproximaria o máximo do Olimpo, por meio de suas habilidades como guerreiro, esportista ou lutador. Por isso, muitos acabavam por se tornar entidades a serem veneradas e cultuadas. Antropologicamente falando, a religiosidade é questão essencial ao se tratar do herói clássico, daí abordarmos também as raízes religiosas que essa figura possuía na cultura antiga e como se dava a prática da adoração e sacrifícios que envolviam os heróis. Para isso, serão de grande auxílio os estudos de Girard (2013), Nagy (2013) e Carpeaux (2011). Mesmo após a morte,

atingiriam a imortalidade por meio das artes, com seu nome eternizado nas narrativas épicas, nos cânticos e no folclore. Para exemplificar essa relação, interpretaremos a escultura do *Aurigas de Delfos* e o que ela nos conta sobre o herói grego. Os traços dessa obra de arte serão de fundamental importância para entendermos qual era a imagem que se tinha do herói, como ele era visto, representado fisicamente, e quais os valores estéticos valorizados pelos gregos. Relevante notar que muito dessa noção de beleza ainda permanece hoje, mais de dois mil anos depois, em nossa cultura, seja no mundo das artes ou das propagandas, como referenciais de beleza e sofisticação. (Paglia, 2012, p. 32). Consideraremos também a questão da moral heroica. Quais os critérios morais do herói clássico, como diferentes autores representaram o seu caráter e que valores morais eles destacaram como tipicamente heroicos. Geralmente representados como indivíduos extremamente bélicos e coléricos, as narrativas de que são protagonistas são repletas de guerras e morticínios. Nomes como Carlyle (2014), Freud, Campbell (1989) e Huizinga se debruçaram sobre essa questão e deixaram contribuições relevantes. Em contraponto à figura do herói, dedicaremos a subseção desse capítulo para iniciar a discussão sobre a figura do anti-herói. Figura diametralmente oposta ao arquétipo clássico, o anti-herói inaugura na história da literatura ocidental (europeia) um processo de subversão no modo de representação literária. Valores classicamente heroicos como honra, laços de sangue, força física, divinização do homem, desprezo pelos fracos, senso de superioridade serão subvertidos, sobretudo com o nascimento e consolidação do romance na Europa. (WATT, 2010). Pensaremos o individualismo como grande fator de impulsão do anti-herói. Na nova sociedade burguesa, o indivíduo ganha proeminência sobre o coletivo, dando espaço ao aparecimento de tipos sociais até então alijados do cenário literário.

No segundo capítulo, iniciamos a análise da trilogia de Ana Paula, estabelecendo um estudo de literatura comparada entre as personagens de *Carvão animal* e *Frankenstein*, de Mary Shelley. Por meio da identificação de convergências temáticas entre os dois livros, buscaremos apontar na obra da autora carioca a influência da literatura romântica e como a estética do grotesco dialoga diretamente com o movimento romântico, inspirando-lhe temas, tropos e motivos, permanece a correr o tempo e permear também grande parte da produção ficcional do século XX, nas mais variadas linguagens e meios. O foco de análise será o tipo de construção estética usada para representar o corpo e a fisicalidade dos personagens. Quais são os sinais exteriores e interiores apresentados pelos anti-heróis de Maia que nos permitem afirmar que a obra atualiza a estética romântica? O que poderia haver de comum entre o monstro oitocentista fruto da curiosidade científica com os operários urbanos criados pela autora carioca contemporânea? Também analisaremos a relação de influência ente a obra de Maia e outra

corrente literária do passado: o Realismo/Naturalismo. Por meio da comparação de tipos de discursos, modos semelhantes na elaboração das cenas, exploração de temas em comum como a opressão, o trabalho como fator de reificação do ser humano, o romance de Émile Zola, *Germinal*, será o ponto de contato com o qual procuraremos demonstrar que a trilogia de Maia, além de grande inspiração em temas românticos, possui também acentuado contato com os traços da literatura realista/naturalista.

No terceiro capítulo, pretendemos investigar a relação que o romance *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* mantém com a estética *pulp* e a literatura pop. De importância imensa na ficção de horror e científica, a estética *pulp* nasce em revistas norte-americanas do começo do século XX e se espalha por diversos gêneros ficcionais, de romances a filmes. Sua influência foi tão significativa na cultura americana, que até autores considerados hoje canônicos publicaram seus romances no formato *pulp*, isto é, em livros confeccionados com papel barato, vendidos em farmácias e supermercados dos EUA a preço super popular. Procuraremos apontar os pontos que possibilitem afirmar que a obra de Maia “herda” e atualiza características dessas correntes estéticas mais recentes. Para isso, trabalharemos o conceito de fragmentação nesse tipo de arte/literatura. Como a literatura pop e a *pulp fiction* permitem a criação de um anti-herói fragmentado, elaborado a partir de diversas referências e em construção permanente durante a narrativa, conferindo o caráter experimental que a narrativa possui. Além do caráter experimental, a linguagem dinâmica lembra o ritmo da escrita para o cinema. Nesse sentido, estabeleceremos um paralelo entre Maia e o diretor de cinema norte americano Quentin Tarantino, célebre por utilizar a estética *pulp* em seus filmes, nos quais a abundância de violência e sangue chama atenção para o uso apelativo das imagens como meio de catarse, algo parecido ao que ocorre na narração da trilogia dos brutos. Em suma, o objetivo é entender a correspondência que os anti-heróis de Maia mantêm com esta corrente estética e como ela se articula com as influências mais antigas que identificamos no capítulo dois.

No quarto capítulo retomaremos o romance final da trilogia, *Carvão animal*, para abordar a figura de Ronivon, o anti-herói cremador de corpos que corporifica a noção romântica da *negatividade*. Personagem nebuloso, de estrutura física deformada, Ronivon espelha no próprio corpo a ausência de beleza do crematório onde trabalha. Como se constrói esse corpo que funciona como extensão da “cúpula da morte”, tétrica e vazia de vida? Premissas como a transitoriedade da vida, a fragilidade da existência humana, iminência da destruição e devoção à morte são recorrentes na estética romântica e na novela da autora. São essas concepções que formam o que Cândido (2006) chama de *negatividade e sentimento das ruínas*, em seu estudo sobre as características do Romantismo. Nesse sentido, destrincharemos esses traços nos

últimos anti-heróis da trilogia dos brutos. Também será discutida a noção de *sublime* presente na obra de Edmund Burke. Qual a relação da concepção de sublime e sentimentos como o espanto. De que modo o medo, enquanto recurso estético provocador de catarse, é usado como ferramenta de elaboração do anti-herói. Aqui as considerações de Lovecraft sobre o estranho na literatura serão de grande valia. Procuraremos demonstrar que, assim como diversos personagens românticos do passado, as faces brutalizadas de hoje também são apostas no lado obscuro do ser humano, preferência pelo proibido, pelo feio, impronunciável, pelo que resta escondido e recalcado dentro de nós. Surge daí a importância da estética do feio, do socialmente rejeitado como repulsivo. Nesse sentido, o estudo de Eco (2007) sobre a história da feiura traz dados históricos e ricas reflexões sobre a dualidade belo e feio, superior e inferior na história da arte ocidental.

Com base na percepção de que os romances aqui apresentados contêm relevância na compreensão de diferentes aspectos da literatura contemporânea brasileira, tomaremos tais obras como fundamentos de análise para investigar o caráter anti-heroico de seus personagens, considerando a formulação estética destas faces brutalizadas como obra de arte. De que modo os heróis marginais apresentados na trilogia dos brutos são a reconfiguração e o resgate de valores estéticos românticos e naturalistas e como estes são relidos segundo a proposta da literatura “*pulp*” de Ana Paula Maia: a brutalização e animalização do homem, idealização da individualidade, o valor do grotesco reaparecem na produção ficcional brasileira reelaborados pela autora carioca a partir de padrões da cultura *pop*.

## **1. SOBRE O ANTI-HERÓI E SUAS POSSIBILIDADES: UMA CONCEPÇÃO CRÍTICA NA LITERATURA.**

*Deus pôs a beleza no mundo para ser roubada*  
Ortega y Gasset

Bem como a afirmação hamletiana de que entre o céu e a terra há mais mistérios do que supõe a vã filosofia de Horácio, é possível afirmar que entre o herói clássico e o anti-herói moderno encontram-se mais enigmas, contradições, oposições e complementações do que pode identificar o estudioso de literatura. Há aqui a necessidade de um olhar como aquele dos personagens de Baudelaire ou Blake ao caminhar pelas ruas e cidades enquanto encaram as profundas transformações sofridas ao longo do tempo. Um olhar carregado de espanto, curiosidade e sobretudo admiração pela arte literária, que possa ser capaz de reconhecer as

características distintivas desses dois construtos artísticos claramente tão contrários entre si e que marcam épocas diferentes na história da literatura do Ocidente. É com este olhar fascinado, repleto da intensa capacidade dos escritores românticos de encontrar analogias entre a literatura e o mundo, que a relação entre ambos precisa ser compreendida no presente recorte investigativo. Assim, com este modo de contemplar o fazer literário buscaremos compreender como se dá a relação entre o modelo do herói clássico e o modelo anti-heroico, quais são as principais dessemelhanças entre os dois e como se constituiu a transição do primeiro para o segundo.

Ao estabelecermos uma comparação entre o modelo clássico de herói e o “modelo” anti-heroico, podemos sublinhar as peculiaridades de cada um desses construtos literários. Criação estética inversa à imagem dos heróis clássicos reinante, por exemplo, na mitologia greco-romana, em que homens eram capazes de feitos extraordinários, portadores de força e características de semideuses, a figura do anti-herói surge como contra-modelo em relação ao herói épico. Entretanto, há que se ter cuidado ao lançar mão de delimitação muito precisa entre os dois, uma vez que o limiar entre esses modelos artísticos parece conter uma região cinzenta que pode frustrar conceituações muito rígidas:

As linhas de demarcação que separam o heroico do não heroico estão borradas. Há uns quarenta anos Raymond Giraud observou com razão que os “heróis não-heroicos” de Stendhal, Balzac e Flaubert foram os protótipos de heróis da inação como Swan de Proust e Leopold Bloom de Joyce. (BROMBERT, 2002, p.14).

Se, de fato parece ser difícil conceituar restritamente o que seria cada um dos dois tipos de personagem e delimitá-los em quadros classificatórios, não é impossível identificar constantes próprias de cada modelo que podem servir como parâmetro de diferenciação de um em relação ao outro, o que torna viável o tipo de comparação por contraste de que lançamos mão. Por exemplo, ainda no âmbito do herói grego, especialmente no que diz respeito à sua natureza divina ou semidivina: “[...] No quinto século a.c. o culto dos heróis havia surgido e se tornara uma espécie de fenômeno religioso. Heróis eram homenageados e reverenciados. Eram associados a uma era mítica em que se dizia que homens e deuses entraram em íntimo contato.” (BROMBERT, 2002, p.15). Tem-se aí uma conexão quase religiosa entre a entidade do herói e as divindades que com ele porventura teriam alguma ligação:

Heróis eram seres excepcionais inscritos na lenda, cantados na poesia épica, representados no teatro trágico. Suas características, por trás da multiplicidade de tipos individuais, são constantes: eles vivem segundo um código pessoal feroz, são

obstinados diante da adversidade; seu forte não é a moderação, mas sim a ousadia e mesmo a temeridade. Heróis são desafiadoramente comprometidos com honra e orgulho. (BROMBERT, 2002, p. 15-16).

Os heróis eram como relíquias vivas ou lembranças de um passado em que a humanidade lograva estar menos distante da dimensão divina, conseguia estar mais próxima, por vezes mantendo explícitas relações íntimas, com os deuses. Eles eram os perpetuadores, a “prova” da noção de que os grandes e especiais eram escolhidos de algum deus e, assim, detentores de uma personalidade mítica que os diferenciava do resto dos homens. A noção de diferenciação na cultura grega era de suma importância. A crença de que havia seres selecionados pelos deuses para feitos extraordinários era importantíssima nesta cultura amante da hierarquia na beleza, nos esportes e na força. A fraqueza, a feiura, ou defeitos físicos eram tidos como defeitos quase morais, e não havia misericórdia (uma noção cristã, portanto inexistente na Grécia antiga) como valor reconfortante para os que não se encaixavam na competição pelas virtudes gregas. (PAGLIA, 2012, p.30). A cultura grega clássica, muito influenciada pelo olhar estético sofisticado dos egípcios, era uma cultura baseada no belo, harmonioso e elegante, representado, por exemplo, na figura de Alcebiades: “Na Grécia, a beleza era sagrada, e a feiura ou deformidade, odiadas.” (PAGLIA, 2001, p. 140).

A fenda que separava o mundo dos mortais do mundo ideal das divindades de alguma forma era sabotada pela natureza híbrida do herói. Por isto, a própria existência de heróis em narrativas épicas, a noção de que homens tão próximos dos deuses existiram, conferia a eles as credenciais necessárias a qualquer figura digna de culto e adoração: “A tragédia expunha em linguagem adequadamente elevada as vicissitudes heroicas de gente melhor do que nós, enquanto o domínio da realidade cotidiana pertencia à comédia, que, num estilo adequadamente ‘vulgar’, deveria representar gente ‘inferior’ a nós.” (WATT, 2010, p.83).

Mas quem eram de fato os heróis? Na tradição antiga grega, eles poderiam ser homens ou mulheres de um passado distante, dotados de habilidades especiais e que faziam parte da genealogia de deuses imortais. Aquiles, por exemplo, o herói da *Ilíada*, era filho de Tétis, poderosa deusa conhecida por suas intervenções sobrenaturais grandiloquentes. Na narrativa épica, o pai de Aquiles é mortal, assim como o próprio Aquiles também o é. Então, como ocorrer com todos os antigos heróis gregos: Embora todos eles sejam descendentes de deuses, não importa quantas gerações tenham passado, heróis são mortais. Logo, não importa quantos imortais se tenha numa árvore genealógica, a existência de apenas um mortal fará com que todos os sucessores estejam sujeitos à morte: “Mortalidade, não imortalidade, é o gene dominante”. (NAGY, 2013, p.9). Mas por que é assim? Por que razão o simbolismo dos gregos

não entronou a imortalidade ao invés da mortalidade física para os heróis? A razão parece ser o fato de que é necessário que existam os fatores dor e sofrimento no herói. Apesar da herança divina, predomina a parcela humana que determina a mortalidade e o sacrifício. Para superar todos os obstáculos que aparecerão em seu caminho, o herói tem de ter consciência de que a morte é o maior deles, de que a vida é algo finito e que a única imortalidade que ele alcançará será a simbólica, por meio de atos heroicos: “A tristeza da canção de Aquiles é obviamente uma necessidade da tradição, assim como a morte do herói, sua mortalidade é necessária. O herói, a história do herói, não pode ser completa se ele continuar vivo.” (NAGY, 2013, p.23). Há que se levar em consideração aqui o modo diferente com que os antigos gregos encaravam a morte, com menor pavor e mais admiração do que nossa época contemporânea: “Pois na morte o herói alcança o prêmio final de uma vida eternizada num poema. O próprio Aquiles declara que sua morte heroica irá transcender a beleza fugaz da vida terrena: minha mãe, Tétis, deusa dos passos prateados, me diz que eu carrego o fardo de dois diferentes caminhos que levam ao momento final.” A noção da vida terrena como algo transitório e, portanto, menos valoroso que a existência eterna é central para o entendimento do herói: “Se eu ficar aqui e lutar nos muros da cidade de Troia, então meu retorno ao lar não será possível, mas eu terei uma glória que será imperecível. Enquanto que se eu voltar para a querida terra de meus ancestrais, então será minha glória, genuína como ela é, que será aniquilada.”<sup>23</sup> (NAGY, 2013, p.23).

Na verdade, isso existe como um incentivo: estando no meio do caminho, sendo metade homem e metade deus, o herói tende a esforçar-se o máximo para se aproximar do lado divino. A porção humana permanece como uma sombra sempre presente, mas a ser afastada pelas grandes empreitadas do herói. Sem essa limitação, o herói não teria o que superar, portanto seria menos admirável:

Mortalidade é o tema dominante nas histórias dos antigos heróis gregos, e a *Iliada* e a *Odisseia* não são exceções. Mortalidade é a questão excruciante para os heróis desses épicos, e para Aquiles e Odisseu em particular. A condição humana da mortalidade, com todas as suas provações, define a própria vida heroica. A certeza de que um dia você morrerá te faz humano, distinto de todos os animais que estão inconscientes de sua futura morte, assim como os deuses imortais. Todas as provações da condição humana culminam na provação final na morte do herói guerreiro em

<sup>2</sup> The sadness of Achille’s song is of course a necessity of tradition, just as the hero’s death, his mortality is necessary. The hero, the story of the hero cannot be complete if he lives on. For in death the hero wins the ultimate prize of life eternal in song. (Tradução nossa).

<sup>3</sup> As Achilles himself declares, his heroic death will transcend the fleeting beauty of earthbound life: My mother Thetis, goddess with silver steps, tells me that I carry the burden of two different ways [keres] leading to the final moment [telos] of death. If I stay here and fight at the walls of the city of Trojan, then my safe homecoming [nostos] will be destroyed for me, but I will have a glory [kleos] that is imperishable [aphthiton]. Whereas if I go back home, returning to the dear land of my forefathers, then it is my glory [kleos], genuine [esthlon] as it is, that will be destroyed for me. (Tradução nossa).

batalha, detalhada em toda sua variedade mais assombrosa pela poesia da *Iliada*.<sup>4</sup> (NAGY, 2013, p.9)

Quanto à formação moral do herói, diferentes autores a viram de modo distinto. Há um conjunto de visões conflitantes quando se reúnem as tentativas de compreender a “natureza moral do herói”. Diversas opiniões divergentes defendem que o heroísmo atende de modo desinteressado a um clamor, uma espécie de obrigação moral: “Friedrich Schiller acreditava que o herói encarna um ideal de perfeição moral e enobrecimento (‘Veredlung’). Thomas Carlyle via os heróis como modelos espirituais guiando a humanidade, e, portanto, merecedores do “culto do herói”. Já Joseph Campbell, no século passado, usou o termo *herói de mil faces* como aquele que possuía a habilidade da “autoconquistada submissão”, ao estar determinado a dar a vida em nome de uma causa maior que ele. Já para Johan Huizinga, o herói deve ser visto como mais um modelo de *homo ludens*,<sup>5</sup> “projetando em seus esforços o impulso humano para sobressair em competição, e ilustrando o desejo “ludicamente” apaixonado de dominar o ego, enfrentar obstáculos e provas, e ser vitorioso.” (BROMBERT, 2002, p.18). Freud, diferente de Huizinga, não investiu tanto numa interpretação da ludicidade para compreender o herói. Em *Moisés e o Monoteísmo* (1939) o herói é conceituado como aquele entra em conflito com o pai e acaba por derrotá-lo. E, como não poderia faltar ao pensamento do pai da psicanálise, o fator dramático se faz presente: o herói está envolvido diretamente com o parricídio, pois é aquele que precisa derrotar a grande figura de autoridade que de alguma forma o oprime. É preciso desbancá-la e, como é certo no pensamento freudiano, não existe vazio de autoridade. O rebelde então irá tomar o seu lugar de poder. Assim o herói se insurge contra o pai e “mata-o de um modo ou de outro”. Na literatura, amiúde o herói é alguém associado a um mundo de sombras e escuridão. Em *Coração das trevas* (1902), Joseph Conrad retrata a figura do explorador imerso em um mundo de escuridão num continente estrangeiro, a África. A alma heroica do protagonista adentra de forma irreversível um plano de acontecimentos que o levam a uma nova e reveladora compreensão do mundo. A floresta no Congo, sombria, cheia de “trevas”,

---

<sup>4</sup> Mortality is the dominant theme in the stories of ancient Greek heroes, and the *Iliad* and the *Odyssey* are no exceptions. Mortality is the burning question for the heroes of these epics, and for Achilles and Odysseus in particular. The human condition of mortality, with all its ordeals, defines heroic itself. The certainty that one day you will die makes you human, distinct from animals who are unaware of their future death, and from the immortal gods. All the ordeals of the human condition culminate in the ultimate ordeal of a warrior hero’s violent death in battle, detailed in all its ghastly varieties by the poetry of *Iliad*. (Tradução nossa).

<sup>5</sup> Termo usado por Huizinga e que é o título de um dos seus livros mais conhecidos. O autor recorre ao termo *homo ludens* para tentar explicar o caráter lúdico como um dos mais relevantes na formação humana. É com base no instinto do jogo que o ser humano faz aflorar a própria civilização, sua complexidade e seus imbricados mecanismos de sofisticação. Assim, a lei, a ciência, a poesia, a guerra, arte e filosofia seriam realizações possíveis graças ao instinto da ludicidade.

desconhecida, hostil e perigosa para o invasor europeu, pode ser vista como uma projeção da alma do protagonista do romance. Nesse sentido, o enigmático título pode ser lido como o “coração das trevas” que habita a personagem principal e que vai sendo desvendado a partir do relato feito pelo narrador Marlow, alter ego de Conrad, ao contar suas aventuras no mundo colonial enquanto navegava pelo rio Tâmisia.

Vê-se assim que não se pode falar sobre uma moral heroica única, um código de conduta ou ética que abarque os personagens heroicos. Entretanto, pode-se afirmar que eles destoam claramente das personagens anti-heroicas que se estabelecem, por exemplo, na literatura do século XIX. O que todos esses grandes heróis tinham em comum, enquanto trunfo moral, era a noção de que suas ações eram imbuídas de algum sentido. Precisavam agir de um certo modo para que uma causa ou algo fosse alcançado. Tais ações possuíam alguma correspondência com o mundo e poderiam influenciar a ordem das coisas em nome de um propósito maior. No mundo antigo, por exemplo, a noção de que a realidade pudesse não possuir sentido era absurda. O pensamento grego, repleto de ordem, clareza, equilíbrio e harmonia, prezava por uma cosmovisão em que prevalecia a certeza de que o mundo era o palco de atores, agentes cujos gestos e ações sempre existiriam em razão de algum objetivo. Na *Ilíada*, Ulisses se movimenta e guia suas atitudes para ir à guerra; na *Odisseia*, para retornar ao lar. Tudo pode ser um sinal: deuses que se disfarçam, o próprio Ulisses ao se disfarçar de mendigo, toda a astúcia do herói para sobreviver. Em tudo há a certeza de que precisa vencer e o leitor é posto a todo tempo diante de uma personagem que não conta com a possibilidade da derrota ou resignação e, principalmente, com a falta de propósito. Não há espaço para a hesitação. Assim que o herói de Homero é um arquétipo do que deveria ser o homem grego, a junção de diversas qualidades e características a serem admiradas e imitadas.

Por força da exaltação da vontade, da ação e da bravura os heróis estavam fadados a ser exemplares mesmo quando ligados a forças tenebrosas e incontroláveis. Eram vistos pairando muito acima dos seres humanos comuns, quase num pedestal, destinados a ser reverenciados como efigies ou monumentos por toda a posteridade. As imagens da estátua e do pedestal podem também, pelo menos em parte, explicar o impulso para solapar e derrubar a figura enaltecida. (BROMBERT, 2002, p. 19).

Para entender como a noção dos divinamente selecionados era relevante no imaginário grego, vale sublinhar como ela alcançava não necessariamente apenas o herói das epopeias, mas se estendia também a homens vivos que se destacavam em grandes feitos, sobretudo vencedores de competições esportivas. Um exemplo disto, imortalizado pela arte, é uma

escultura que data de 475 a.c. Trata-se de o *Auriga de Delfos*, imagem em bronze de um jovem condutor de carro ou carruagem de guerra puxada por cavalos, usada em competições de força, velocidade e habilidades de condução nos Jogos Pitianos, realizadas na cidade de Delfos. Essa escultura é um dos poucos casos de obra que resistiu ao poder destrutivo do tempo, datando desde da antiguidade clássica. A maior parte do que sabemos sobre as esculturas de bronze gregas vem de cópias de mármore romanas feitas sob inspiração grega. À medida que a repressão decaiu na Roma imperial durante seu declínio, o vandalismo se recrudescceu e fez das esculturas de metal seu alvo principal, já que o bronze era valiosíssimo. Milhares de esculturas de bronze foram despedaçadas, derretidas e vendidas por bandidos ou camponeses empobrecidos. As poucas que sobraram hoje em museus foram resgatadas por intervenção da sorte ou mero acidente. (PAGLIA, 2012, p. 30). Acabou descoberto por uma equipe de arqueólogos da França em 1896, que trabalhavam próximo às ruínas do templo de Apolo, em Delfos, um monte sagrado que era o ponto mais sagrado na Grécia antiga. Peregrinos e embaixadores iam a Delfos para consultar o célebre oráculo, sacerdotisa do deus do Sol Apolo, que falava por meio da sua voz em enigmas poéticos. Reis, generais, magnatas construíram estátuas, altares e santuários território considerado neutro, onde as cidades-estados em guerra faziam uma trégua. A cada quatro anos, os jogos pitianos ocorriam em Delfos. A corridas de carruagem, que vem dos exercícios militares assim como descritos em Homero, eram encenadas num hipódromo abaixo da planície de Krisa, ao lado do mar. (PAGLIA, 2012, p. 30).

A escultura, que é marcada pelo nomeado estilo severo na arte grega, representa aquele que deverá receber homenagens pela sua vitória. Poetas escreverão odes sobre ele, louvando seu desempenho, narrando seus feitos e exaltando-lhe a grandeza. Isso fica evidente num dos cantos de Píndaro: “Mesmo quando ele [Aquiles] morreu, os cantos não o abandonaram, pois as Musas de Helicon ficaram diante de sua pira e no monte de seu funeral e, enquanto lá permaneceram, entoaram cânticos de lamentação que se tornaram célebres por toda parte”. (NAGY, 2013, p. 13). O herói se imortaliza na poesia, serve como inspiração para as deusas da lira e adentram a arcação da cultura como referência. De sua morte gloriosa para frente, eles deixam o transitório para existir no mundo dos símbolos perenes. A paga por entregar-se à guerra e à morte física é o reconhecimento das musas e conseqüentemente do povo que o admirará para sempre: “E é isso o que os deuses imortais decidiram, entregar o homem, genuíno merecedor mesmo após haver perecido na morte, às canções das deusas. (NAGY, 2013, p. 22).

6

---

<sup>6</sup> And so it was that the immortal gods decided to hand over the man, genuine [esthlos] as he was even after he had perished in death, to the songs of the goddesses. (Tradução nossa).

Escultores moldarão no bronze os traços da sua figura, criando cópias eternas do belo rapaz de corpo soberbamente condicionado e rosto efebo (beleza idealizada pelo padrão estético homoerótico grego):

O rosto de efebo do auriga é singularmente grego, aparência que viria a tornar-se canônica para deuses e heróis na tradição clássica. Suas sobrancelhas são altas e largas e seu nariz reto e estreito, com o cavalete sem quebras. Sua boca e bochechas são cheias, com um pequeno lábio superior e um proeminente queixo carnudo. Sua cabeleira é tratada esquematicamente, como se emaranhada com suor, mas costeletas e cachos rebeldes transmitem uma expressão mais lúdica e insinuante.<sup>7</sup> (PAGLIA, 2012, p.32).

O desenho físico é parte indissociável da figura do herói. Em uma cultura em que a beleza era particularmente idealizada e valor de distinção, o herói é, por excelência, o representante dos padrões estéticos mais valorizados. O corpo e o rosto são dois indispensáveis componentes do todo representado pelo herói. Este é um importante fato a se destacar, pois que se diferencia sobremaneira do modo como se manifesta a representação física do anti-herói no período moderno, tópico que abordaremos mais detalhadamente a posteriori. Nesse sentido, há uma coerência estética (física) na representação do herói clássico presente nos textos e esculturas, desde os registros de Ulisses, nas lendas gregas, até a célebre figura sobejamente esculpida do catamita Antínoo, jovem amante do imperador Adriano<sup>8</sup>, e Hércules (Héraclès), no Império Romano. Esta coerência se dá com algumas variações, sobretudo em relação à formatação do rosto, por vezes mais juvenil, por vezes mais viril. Um bom exemplo dessa variação são os célebres bustos dos césares.

Retomando a imagem do jovem cocheiro, a própria escultura do *Auriga de Delfos* contém diversos elementos que reforçam o tipo da representação do herói clássico e dialogam com outras manifestações semelhantes:

A túnica do cocheiro, expondo apenas seus braços musculosos, pés descalços e fortes, com veias e tendões realisticamente desenhados, é um quíton com pregas no estilo jônico [...] Se as pernas do cocheiro parecem longas demais é porque, elevado em seu pedestal, ele era visto a partir de baixo, de onde a visão seria parcialmente bloqueada pela carruagem. (PAGLIA, 2012, p. 32).

---

<sup>7</sup> The Charioteer's ephebic face is uniquely Greek, a look that would become canonical for gods and heroes in the classical tradition. His brow is high and wide, and his nose straight and narrow, with an unbroken bridge. His mouth and beardless cheeks are full, with a short upper lip and a prominent, fleshy chin. His crown of hair is treated schematically, as if matted with sweat, but his sideburns and escaping curls have a playful, even flirtatious expressiveness. (Tradução nossa).

<sup>8</sup> Na literatura, a intensa relação entre Adriano e Antínoo foi magistralmente representada no romance *Memórias de Adriano* (1951), de Marguerite Yourcenar.

A noção de virilidade e força, equilíbrio, aptidão para o movimento e, sobretudo, a capacidade para vencer estão moldadas no corpo de bronze levemente coberto pela vestimenta unissex. Sabe-se que a noção de beleza e o erotismo gregos idealizavam a homossexualidade por meio do louvor à beleza de jovens rapazes. Influenciados sobretudo pela visão de eros de Platão, a beleza do jovem masculino era algo a ser apenas admirado a distância, jamais consumado sexualmente.<sup>9</sup> A vestimenta do auriga, repleta de dobras desenhadas ao corpo conota seu distanciamento e castidade: grande parte das esculturas masculinas do período arcaico era de nus. A harmoniosa distribuição de peso entre os pés do auriga representa o equilíbrio espiritual. (PAGLIA, 2012, p. 32). O *Auriga de Delfos* representa a quietude da percepção, um momento decisivo em que uma pessoa excepcional se converte em obra de arte, objeto de todos os olhares, humano e divino. Centrado na própria grandeza, mas tranquilo e ciente do papel importante que exerce, aceita sua posição e a exerce com sabedoria. A sobriedade que ele deixa transparecer é fundamental para inspirar em quem o vê o conjunto de valores e virtudes que a cultura grega pretendia perpetuar, uma vez que grande parte das manifestações da cultura tinha um caráter pedagógico. Não se trata de um esteticismo puro ou vazio, as representações do herói na cultura grega possuíam o intuito sobretudo de construir modelos a serem imitados.

A aura de grandeza e confiança é sustentada pelas sobrancelhas arqueadas, claro símbolo de determinação, e pelo par de olhos castanhos de pedras ônix, luminosos, fixos e resolutos, como se mirando um alvo ou meta já alcançada ou a ser conquistada. “O auriga tem o ar grave e digno. Cabeça e ombros levemente inclinados para os lados, ele é mostrado controlando sua carruagem durante a corrida vitoriosa, enquanto seu time de cavalos é guiado a passos lentos diante da multidão eufórica.” (PAGLIA, 2012, p.32). Ele dá concretude ao caro princípio grego da *kalokagathia* (o belo e o bom), que pregava a relação de correspondência entre beleza física e virtude. Ser o melhor na competição grega era também uma questão moral. A vida era enxergada como uma constante corrida ou competição, na qual era necessário lutar permanentemente.

Diante de meio tão competitivo, a gravidade desenhada na face é essencial para conferir respeito e confiança ao herói clássico. Qualquer vestígio de descontração ou deslumbramento com a vitória deve ser reprimido. Não existe espaço para o deboche ou desdém para com os

---

<sup>9</sup> Não era sobre o sexo e a diferença sexual tal qual os entendemos hoje que Platão escrevia, mas sobre o *eros*, aquele impulso devastador que, segundo ele, se mostra de maneira mais significativa entre pessoas do mesmo sexo e é experimentado especialmente por um homem mais velho que se vê motivado pela beleza de um (a)jovem. (SCRUTON, 2013, p. 48).

vencidos. A elevação da alma é possível também por meio da postura corporal. O estado apolíneo, luminoso, centrado e equilibrado, diferente do dionisíaco, deve ser buscado:

Mas o auriga, ele mesmo, não demonstra extravagância ou orgulho excessivo (húbris). Segurando delicadamente as rédeas com suas mãos estendidas, ele mantém o ar digno e o autocontrole, dominando suas emoções assim como domina os cavalos – um cenário simbólico no mito grego das paixões e impulsos disciplinados pela mente racional de Apolo. (PAGLIA, 2012, p. 32)<sup>10</sup>.

Após terem odes e esculturas inspiradas em sua figura, o jovem tinha sua ligação com os deuses reconhecida e imortalizada, alçando-o do meio dos muitos ao plano dos poucos. Relevante notar que os jovens lançados a esta condição excepcional não eram aristocratas ou competidores profissionais, mas jovens amadores e desconhecidos: “Os atletas gregos não eram especialistas, mas amadores que treinavam para muitos eventos.”<sup>11</sup> (PAGLIA, 2012, p.32). A condição de mero mortal sofrerá uma transformação e seu rosto será associado àquele de alguém preferido pelos deuses<sup>12</sup>. O jovem dotado de talentos beberá do prestígio reservado os vencedores no altamente competitivo sistema de esportes grego e será mais um representante vivo do arquétipo do herói. Citando a poesia de Píndaro, Otto Maria Carpeaux nos diz:

Píndaro canta o mito para estabelecer uma ligação entre os feitos dos deuses e dos heróis de outrora e o feito esportivo do dia: para demonstrar que os homens são capazes de grandes coisas, mas que o deus é sempre superior à mais elevada condição humana. (CARPEAUX, 2011, p. 174).

Outras duas esculturas, de períodos diferentes, que simbolizam a grandiosidade do feito heroico e que, portanto, poderiam ser usadas como exemplos, pois partilham de uma representação similar com o *Auriga de Delfos*, são o *Perseu com cabeça de Medusa* (1545 –

<sup>10</sup> Charioteer is grave and dignified. Head and shoulders turned slightly to one side, he is shown riding his chariot during the victory lap, as his team of horses is led at a slow walk around the track past the cheering crowd. But he himself displays no exuberance or excessive pride (hubris). Holding the reins lightly in his extended hands, he is sober and self-controlled, mastering his emotions as he mastered the horses—a symbolic scenario in Greek myth of passions and impulses disciplined by the rational Apollonian mind. (Tradução nossa).

<sup>11</sup> Greek athletes were not specialists but talented amateurs who trained for many events. (Tradução nossa).

<sup>12</sup> Do ponto de vista mais antropológico, a relação entre deuses e homens é uma antiquíssima constante religiosa em diversas culturas, como demonstrado no clássico de James Frazer *O ramo de ouro*: “The notion of a man-god or of a human endowed with divine or supernatural powers, belongs essentially to that earlier period of religious history in which gods and men are still viewed as being of much the same order [...] The belief in inspiration or incarnation is world-wide.” (FRAZER, 1894, p. 32-33). Em outro estudo clássico, este por Fustel de Coulanges, o autor demonstra como os primeiros traços de religião na tradição greco-romana, e do povo ariano na Índia, estavam ligados à divinização de um parente morto. Ao falecer, o ente familiar passava a representar caráter sobrenatural e em torno dele se dava o culto religioso da família a qual tinha pertencido.

1554), do renascentista Benvenuto Cellini, e o *David* (1440), de Donatello. Ambos retratam o herói em seu momento de apoteose, de glória inquestionável. Síntese da vitória sobre o poderoso inimigo, tanto a cabeça decepada da medusa pendente da mão direita de Perseu, como a cabeça de Golias sob os pés do efeminado David, atestam a vitória ostensiva. A vitória inquestionável comprova o caráter superior do herói. Sua identidade se consolidava ao exibir um pedaço do inimigo vencido e subjogado.

Essas obras plásticas demonstram como o imaginário grego e do Renascimento dividiam com a literatura características estéticas quanto à imagem do herói. Como já afirmamos, a sua representação na Antiguidade não estava restrita a manifestações e textos literários. Seus traços podem ser melhor assimilados se compreendidos em diferentes desdobramentos do imaginário do povo grego. A sua construção se espriava pela cultura grega, unindo diferentes expressões artísticas. Basta pensar que a própria literatura, durante esse período, por exemplo, era cantada: “Homero, Hesíodo e os demais *aedos* ofereceram o material tradicional que, cantado e recitado pelos rapsodos, exibia ao grupo os temas de escopo pan-helênico [...]” (MORAES, 2012). Os *cânticos* de Homero reúnem a tradição de mitos e histórias do povo grego cantados pelos rapsodos: “O qualitativo lírico etimologicamente significa ‘cantar ao som da lira’. Assinalava, portanto, a aliança entre o poema e a música. De origem grega, a *lírica* permanece até a Renascença, quando seu significado entra em desuso.” (MORAES, 2012). Sabidamente esta confluência entre música e poesia se devia ao domínio da oralidade como modo principal de produção literária, em um tempo em que a escrita ainda não possuía proeminência: “A posição mais comumente aceita é a de que a escrita se consolidou lentamente, e com bastante resistência. A despeito do que se considerou por muito tempo, o alfabeto não é o algoz da oralidade.” (MORAES, 2012). Nesse sentido, literatura e música, narrativa e musicalidade, se confundem como uma só expressão ou como expressões complementares, a depender de como se encare a natureza de ambas. E como não identificar a presença do herói nos cânticos, nos mitos, na lírica, enfim, na literatura grega? Campo tão profícuo quanto as artes plásticas para a configuração do herói clássico, a arte da palavra oferece exemplos suficientes deste construto artístico. O alcance é vasto e eclético, compreendendo textos de diferentes naturezas. Alguns exemplos desta presença, em sua forma tanto masculina quanto feminina, podem ser encontrados nas tragédias de Sófocles, Ésquilo e Eurípedes, em diálogos de Platão, em partes da obra de Heródoto, nos cânticos de Safo e Píndaro, em *Ērōikos* de Filostrato. Assim, como escrever sobre o herói grego sem recorrer a um dos exemplos literários mais eloquentes em termos de heroísmo e sua representação artística: a *Iliada* e a *Odisseia*.

A obra de Homero ilustra a relevância da figura do herói e sua centralidade no imaginário do povo grego e na sua vida cotidiana. O que hoje pode parecer lendas e histórias mitológicas elaboradas há 2.600 anos, era nas cidades-estados gregas obra de referência na educação, conjunto de valores e princípios morais a serem imitados, o que ajuda a explicar em parte a valorização do herói nesta cultura. (NAGY, 2013, p.6). Há que se destacar a carga ética presente nos textos homéricos: “Os gregos de todos os tempos encontraram em Homero respostas quanto à conduta da vida; o conteúdo e a arte perderam a importância principal, considerando-se a força superior da tradição ética.” (CARPEAUX, 2011, p. 168). Contudo, não se deve inferir que o culto ao herói provém primeiramente de textos como a *Iliada* e *Odisseia*:

Há uma vasta evidência cultural indicando que o culto ao herói na Grécia antiga não foi criado a partir de histórias como *Iliada* e a *Odisseia*, mas existia independente delas. As histórias, por sua vez, eram baseadas em sacrifícios religiosos, embora nem sempre diretamente. Alguns mitos chegam a estabelecer um paralelo explícito entre a morte violenta do herói e a imolação de um animal<sup>13</sup>. (NAGY, 2013, p.11).

Tem-se um novo elemento na compreensão da figura do herói clássico: a religiosidade. Entender as motivações da literatura grega clássica e seus arquétipos é inevitavelmente tentar compreender os anseios metafísicos de uma cultura que idealizava seus deuses e os moldava segundo as características que nela eram mais representativas (neste sentido, pode-se dizer que o herói grego existe como uma emanção desses anseios). É ter clara a noção de que a figura do herói, através do mito, integrava uma representação e compreensão de mundo muito mais ampla e séria do que o olhar cético contemporâneo pode facilmente conceber; de que era fonte não apenas de fruição estética, mas uma conceituação em relação à existência, um elemento de concepção cósmica. Nesse sentido, os estudos de Eliade (1972) sobre o mito são esclarecedores:

As cerimônias religiosas são, por conseguinte, festas rememorativas. Saber significa aprender o mito central (o homicídio da divindade e suas consequências) e esforçar-se por jamais esquecê-lo. O verdadeiro sacrilégio é o esquecimento do ato divino. A “falta”, o “pecado”, o “sacrilégio” consistem em não haver lembrado de que a forma atual da existência humana é o resultado de uma ação divina. (ELIADE, 1972, p. 97).

O mito, nesse sentido, tem sempre um caráter coletivo. Não é a criação individual ou de apenas um membro de determinada comunidade, mas a soma de todas as consciências que formam um certo grupo, interpretado pelas suas especificidades culturais, ensinado

---

<sup>13</sup> There is a broad cultural evidence suggesting that hero worship in Ancient Greece was not created out of stories like *Iliad* and *Odyssey*. But was in fact independent of them. The stories, for their part, were based on religious practices, though not always directly. Some myths draw into an explicit parallel the violent death of a hero and the sacrificial slaughter of an animal. (Tradução nossa).

continuamente aos novos membros e reassimilados pelos mais velhos: “O fogo da mitologia não se extingue facilmente, pois sua chama é alimentada pela fonte inexaurível da psique humana [...] O mito é um sonho coletivo; o sonho, um mito pessoal.” (FORD, 1999, p. 46).

Pesquisas concernentes às origens da tragédia levaram pesquisadores a se debruçarem sobre a adoração ao herói, tentando identificar a fonte de inspiração trágica em ritos fúnebres que aconteciam diante dos túmulos de figuras heroicas. (CARPEAUX, 2011, p. 175). Prova disto é a adoração ao herói que se materializava por meio da prática do sacrifício: “De particular interesse é o bem documentado costume grego de adoração de um herói através, precisamente, do abatimento de um animal sacrificial, comumente um carneiro”. (NAGY, 2013, p. 11). Em seu estudo sobre o sacrifício ritual, René Girard identifica um paralelo pertinente entre a história de Isaac<sup>14</sup> e a de Odisseu: “Uma comparação de duas cenas, uma do Gênesis, outra da *Odisseia* confere credibilidade a suas origens sacrificiais. Em cada caso um animal intervém no momento crucial para prevenir a violência de alcançar a vítima designada.”<sup>15</sup> (GIRARD, 2013).<sup>16</sup> Confirma também o caráter fortemente religioso do imaginário grego o teatro nele inspirado: “O teatro grego é de origem religiosa; nunca houve dúvidas a esse respeito. As tragédias – e, em certo sentido, também as comédias – foram representadas assim como se realizam festas litúrgicas [...] A tragédia grega nasceu de atos litúrgicos do culto a Dioniso.” (CARPEAUX, 2011, p. 175). Ainda neste sentido, em seu clássico estudo sobre o herói, Joseph Campbell também ressalta a raiz religiosa presente na origem do teatro grego:

Como afirmou Gilbert Murray em seu prefácio à tradução da *Poética* de Aristóteles, feita por Ingram Bywater, a *katharsis* trágica (isto é, a “purificação” ou “purgação” das emoções do espectador da tragédia através da experiência de piedade e terror) corresponde a uma *katharsis* ritual anterior (“uma purificação da comunidade das contaminações e venenos do ano anterior, do velho contágio do pecado e da morte”), que era a função do festival e da representação de mistérios do touro-deus desmembrado, Dionísio. (CAMPBELL, 1989, p. 18)

<sup>14</sup> Para uma poderosa representação visual desta passagem, o quadro de Rembrandt, *O sacrifício de Isaque* (1635), o qual possui como mote a narrativa do sacrifício de Isaque por seu pai Abraão, traz a dramática aura sacrificial num jogo de luz e sombras. A luz da composição incide diretamente no corpo da oferenda, no rosto do patriarca e na figura do anjo que interrompe o holocausto.

<sup>15</sup> A comparison of two scenes, one from genesis and the other from the *Odyssey*, lends credence to the theory of their sacrificial origins. In each case, an animal intervenes at the crucial moment to prevent violence from attaining its designated victim. (Tradução nossa).

<sup>16</sup> “Segundo Girard, todas as sociedades estão envolvidas em conflito devido ao ‘desejo mimético’ de seus membros. Essa rivalidade por meio da imitação ameaça dilacerar a comunidade, prendendo seus membros em ciclos de vingança [...]. Ao selecionar essa pessoa como vítima e condená-la à morte, a comunidade consegue escapar ao ciclo de vinganças.” (SCRUTON, 2015, p. 212). A abordagem de Girard é mais antropológica e filosófica que literária. Entretanto, abundam em seu livro exemplos retirados da tragédia grega e da Bíblia, como os personagens Isaque, Jacó e Medeia.

Um herói apresentado como vítima sacrificial é Pátroclo. A descrição da sua morte presente na *Iliada*, canto XVI, encontra rica correspondência de detalhes em um trecho de outra obra homérica, precisamente no canto III da *Odisseia*, onde se tem a descrição estilizada do sacrifício de uma novilha. Em ambos os casos, a vítima primeiro é apedrejada e desorientada por um golpe por trás, então atingida frontalmente por um outro golpe para, só então, finalmente, receber o *coup de grâce*. (NAGY, 2013, p. 11). Uma segunda característica inerente à representação do herói e que também remete ao aspecto transcendental é a imortalidade. Esta condição, no caso do herói, é ambivalente, vez que o herói nasce mortal e só alcança a imortalidade após atravessar determinadas experiências, com determinado desempenho, que lhe garantirão a condição de imortal. Contudo é fato doloroso e irrevogável que sua origem permanece mortal, pois que não nasce livre da marca da morte, mas *torna-se* imortal: “Somente após a mais excruciante dor, culminando na sua morte em uma pira funerária no topo do Monte Eta, Hércules é finalmente admitido na companhia dos imortais.” (NAGY, 2013, p. 10).<sup>17</sup> Vê-se que a morte e a respectiva peculiar estetização são fundamentais para caracterizar o arquétipo do herói. Homens comuns morrem de modo banal, mas o herói passa a imortalizar-se pelo modo como padece. Seu caráter trágico e humano é potencializado pela maneira como a morte é narrada na poesia de Homero. A representação da morte do herói na narrativa homérica é regida por descrição em minúcias, por um tom moroso e ritmo lento. Como o desfilar de uma procissão, a narração de tal acontecimento deve oferecer à contemplação todos os detalhes possíveis, o que demonstra quão significativa era a sua morte. Em *Mimesis: a representação da realidade na literatura Ocidental*, Erich Auerbach discorre sobre como a representação na narrativa homérica, precisamente no texto *A cicatriz de Ulisses*, é pormenorizada. Os detalhes, ao contrário do que acontece na narrativa judaica de Gênesis, por exemplo, assumem proeminência no fluxo narrativo. Assim, detalhe aparentemente banal no corpo do herói, como uma cicatriz, é a chave para o desvelamento do seu passado e para a ratificação da sua identidade. Processo de descrição semelhante ocorre com a morte do herói. Nenhuma informação deve ficar fora do primeiro plano da narrativa. Ao leitor é oferecido o quadro imagético na sua integralidade, sobretudo porque a epopeia encara o momento da morte do herói como o grande selamento da sua existência terrena, o instante de confirmação da sua grandiosidade e diferenciação dos demais humanos. É o rito de passagem depois do qual virá a imortalização.

---

<sup>17</sup> Only after the most excruciating pain, culminating in his death on a funeral pyre on the peak of Mount Oeta, is Herakles at long last admitted to the company of immortals. (Tradução nossa).

O sofrimento na epopeia também é desenhado como uma iluminura viva, ornado de pormenores e em cadência excruciante, o que faz recordar as descrições narrativas e visuais dos suplícios dos mártires cristãos na Idade Média: “Se tradicionalmente o herói épico era um paradigma de virtudes aristocráticas e militares, Ulisses é tudo isso e muito mais, é o homem que suporta as experiências mais duras, as fadigas, a dor e a solidão.” (CALVINO, 2010, p. 23). E como não recordar do modo como o coro narra a morte de Penteu na peça as *Bacantes* (405 a.c), de Eurípedes. Também podemos lembrar uma das figuras mais delineadas nos versos de Homero: Aquiles. Detentor de postura intransigente, dotada de valores inegociáveis e personalidade inflexível, opta pela morte violenta a fim de atingir a glória (*Kleos*)<sup>18</sup> posterior reservada aos que se sacrificam, por meio de atos heroicos, pelo reconhecimento da poesia épica. Trata-se de um homem de princípios inquebrantáveis, detentor de um coração repleto de mágoa. “Aqui está um homem, finalmente, pleno de indizível fúria, uma fúria tão intensa que a poesia da *Iliada* a descreve do mesmo modo como descreve a ira dos deuses, até do próprio Zeus<sup>19</sup>.” (NAGY, 2013, p.13). O cálice do ódio de Aquiles transborda quando da morte do amigo Pátroclo pelo seu arqui-inimigo Heitor. Através da história de Aquiles, pode-se observar o caráter passional e trágico do herói clássico grego, cujos atos seguem comandos instintivos, que beiram a animalidade:

Esta nova fase da ira de Aquiles consome o herói em um paroxismo de auto destrutividade. Esta fúria mergulha-o nas profundezas da brutalidade quando ele começa a enxergar o inimigo como o Outro definitivo a ser odiado com tal intensidade que Aquiles se permite até, num momento de fúria categórica, expressar aquele mais macabro dos desejos, comer a carne de Heitor, o homem que ele está prestes a matar<sup>20</sup>. (NAGY, 2013, p.13).

Aquiles cogita a possibilidade de comer ele mesmo a carne de Heitor, ao invés de lançá-la aos cachorros e abutres, evidenciando um exemplo da selvageria de que é capaz a natureza híbrida deste herói que, ainda que guiado na citada batalha pela deusa regente da sabedoria, Atenas, age como o mais passional dos mortais. Aquiles é talvez o mais feroz e monolítico dos heróis épicos. Prefere sempre a morte violenta à vida para, com isso, atingir a glória de ser lembrado eternamente nos versos poéticos dos textos épicos. Há registro do tipo de personalidade de Aquiles até em obras filosóficas. No diálogo contido no livro II de *A*

<sup>18</sup> *Kleos*, em grego, é o conceito de glória épica. (DOVA, 2012, p.12).

<sup>19</sup> Here is a man, finally, of unspeakable anger, an anger so intense that the poetry of *Iliad* express it the same way that it words the anger of gods, even of Zeus himself. (Tradução nossa).

<sup>20</sup> This new phase of Achilles' anger consumes the hero in a paroxysm of self-destructiveness. His fiery anger plummets him into the depths of brutality, as he begins to view the enemy as the ultimate Other, to be hated with such an intensity that Achilles can even bring himself, in a moment of ultimate fury, to express that most ghastly of desires, to eat the flesh of Hector, the man he is about to kill. (Tradução nossa).

*República*, de Platão, Sócrates condena a arrogância de Aquiles ao desafiar Apolo em uma das passagens narradas por Homero. Sócrates o cita como exemplo de por que é negativa a influência do poeta sobre a educação dos jovens. Será alvo de críticas de Platão, na mesma obra, referindo-se ao livro XX da *Iliada*, também a forma como os deuses são retratados na poesia épica, sobretudo nas batalhas, como seres passionais e maldosos. Deve-se atentar também para o fato de as divindades gregas serem acentuadamente antropomorfizadas, humanizadas, apaixonadas, vingativas, sensuais, por vezes tolas, ciumentas e, justamente por isso, não diferirem muito dos seus súditos humanos: a mitologia clássica é um catálogo de crueldades indescritíveis:

Saturno devorou seus próprios filhos<sup>21</sup>; Medeia esquartejou-os para se vingar de seu marido infiel; Tântalo cozinhou seu filho Pélopes e o serviu aos deuses [...]; Agamenon não hesitou em sacrificar sua filha Efigênia [...] É um mundo dominado pelo mal, onde até as criaturas mais bonitas cometem terríveis atrocidades.” (ECO, 2007, p. 34).<sup>22</sup>

Nada surpreendente, se imaginarmos o tempo em que as narrativas épicas foram construídas: tempos em que a guerra era o principal instrumento de resolução de conflitos, de pouca diplomacia, de glorificação do uso da força: “Embora capazes de matar o monstro, eles mesmos são frequentemente medonhos e até monstruosos. Testemunhas apavoram-se com a perversidade de suas ações violentas e a estranheza de seu destino.” (BROMBERT, 2002, p.15). Nas culturas fortemente patriarcais da Antiguidade, a figura masculina era geralmente mais ligada à agressividade e ao poder físico. A figura do herói possui tal carga de violência como signo de distinção e superioridade. Isso se estende inclusive a personagens femininos, mas que precisam gozar da brutalidade corporal típica dos homens para se impor:

Quer se chame Aquiles, Édipo, Ajax, Electra ou Antígona – pois o conceito heroico estende-se a mulheres excepcionais – o herói ou heroína é uma figura única, exemplar, cujo fado vai situá-lo no posto avançado da experiência humana, e praticamente fora do tempo. (BROMBERT, 2002, p. 15).

Nesse sentido, o modelo clássico do herói, existindo em um mundo de narrativas onde sobram guerras e grandes combates, pode ser, muitas vezes, muito mais violento que o modelo

<sup>21</sup> Para uma representação plástica que capta o terror deste mito: *Saturno devorando seu filho* (1819-1823), de Francisco de Goya.

<sup>22</sup> Saturn devoured his own children; Medea slaughtered them to revenge herself on her faithless husband; Tantalus cooked his son Pelops and served him to the gods [...]; Agamenon did not hesitate to sacrifice his daughter Ifigenia in order to propitiate the gods [...]. It's a world dominated by evil, where even the most beautiful beings carry out “ugly” atrocities. (Tradução nossa).

do anti-herói moderno, o qual é frequentemente tendente à passividade e ao conflito internalizado, como será evidenciado no decorrer do estudo: “A afinidade entre o herói e as zonas obscuras tem sido exposta muitas vezes. Paul Valéry afirmou que tudo o que é “nobre” ou “heroico” está forçosamente vinculado à obscuridade e ao mistério do incomensurável[...]” (BROMBERT, 2002, p.19). Isso se deve à arguta observação grega sobre os limites do humano: quanto mais tentarmos ultrapassar nossas limitações humanas, mais chances teremos de cair na brutalidade, aumentando nossa capacidade destrutiva:

[...]ecoando a observação de Victor Hugo a respeito do obscurecimento legendário (*obscurissement légendaire*) que cerca a figura do herói. Embora nostálgico dos valores heroicos relacionados com a literatura épica, Hugo mais uma vez pregou a extinção do herói tradicional e a superação do culto ao herói. (BROMBERT, 2002, p.19).

Há muito que o traço violento dos heróis clássicos foi apontado na literatura e filosofia. *O Cândido* de Voltaire, além de apresentar a guerra como algo desprezível, um massacre desnecessário, “carnificina heroica”, na qual um bando de homens lança mão dos atos os mais brutais possíveis, oferece uma crítica literária da têmpera heroica: “O nobre veneziano Pococurante explica a Cândido por que antipatiza tanto com a *Iliada* de Homero. A recitação ininterrupta de lutas e batalhas, o relato aparentemente infundável do cerco de Troia, tudo isso lhe soa absolutamente intolerável.” (BROMBERT, 2002, p. 17). Há que se levar em conta, obviamente, também o caráter satírico da obra de Voltaire. As hipérboles servem para destacar o ponto de vista crítico. Condenação nesse sentido surge na obra *As aventuras do bom soldado* (1921), de Jaroslav Hasek, que utiliza o anti-heroísmo para condenar os valores violentos do militarismo, do herói, e o culto à violência que o envolve:

No romance de Hasek, o anti-heroísmo não é uma simples questão de tipologia dos personagens. O objetivo não é somente questionar o heroísmo individual sublinhando as virtudes da resistência passiva. Está em jogo uma denúncia radical dos valores que, ao longo dos séculos, tornaram possível glorificar a guerra. Essa denúncia não pode ser feita de maneira mais contundente do que pelo chamado voluntário que Schweik encontra na cela da cadeia na guarnição de Marinské: ‘Heróis não existem, só gados para o abate e os açougueiros para os estados-maiores.’” (BROMBERT, 2002, p.107).

Max Frisch, também, foi um ferrenho crítico do herói clássico e os ataques a esse tipo de heroísmo foram muito bem marcados em sua obra. Conhecedor da tradição trágica e épica, sabia que os heróis possibilitam ao homem projetar-se nessas grandes figuras e imaginar-se vivendo “o exercício do livre arbítrio e o grandioso drama de destino e ação” (BROMBERT, 2002, p. 23). Frisch explora os males advindos do delírio de se crer em grandes heróis. Seu

posicionamento anti-heroico, seja na dramaturgia, diários literários ou romances, tem razões morais e políticas. Para ele, a concepção de herói oferece maus exemplos de uma liberdade viciada e danosos modelos na história. Indivíduos, medíocres ou não, maldosos e corrompidos, se aproveitam dessas grandes imagens para se projetar às massas desesperadas, homens e mulheres em busca de certezas e sentido para suas existências. Para se contrapor a isso, Frisch costura a obra com virtudes não-heroicas através das personagens. São figuras resignadas, humilhadas e inseguras que, por meio de sequências de insucessos e fracassos, esbarrando sempre em suas limitações exteriores e interiores, precisam atingir elevados níveis de consciência. Tem-se aí na verdade uma ode à fragilidade humana e a delicada compreensão de como somos seres vulneráveis e assustados. Diante de ilusões de grandeza e megalomania, é preciso recuperar a consciência da fraqueza humana. Em *A muralha chinesa* (1965), por exemplo, defendeu a morte dos heróis, por estes fomentarem sempre ações violentas e mentiras. Para Frisch, o verdadeiro valor reside em não ceder ao encanto das conquistas brutais e sanguinolentas, com o intuito de realmente tornar-se o que é mais difícil: tornar-se ser humano.

Mas o tédio mortal não é a principal razão para rebaixar o herói à classe dos incendiários, carneiros e estupradores. A indignação moral e a esperança de que seu pessimismo a respeito do comportamento humano ao longo da história pudesse servir à causa da tolerância e da justiça estão na origem da atitude anti-heroica de Voltaire. Primo Levi, em nossa época, também detestou a *Iliada*, e pela mesma razão: “Acho a leitura da *Iliada* quase intolerável: esta orgia de batalhas, feridas e cadáveres, esta guerra estúpida e interminável, a cólera infantil de Aquiles”. O ódio de Levi ao militarismo explica sua admiração pelo *Woyzcek* de Buchner, que ele considerava uma obra-prima da literatura universal. Caracteristicamente Levi preferia a *Odisseia*, à epopeia da volta ao lar, à inexoravelmente heroica *Iliada*. (BROMBERT, 2002, p. 17).

A desconfiança de Primo Levi talvez advenha do fato de ter conhecido bem de perto os limites extremos a que se pode chegar quando o culto da força e do poder desmensurados imperam. Ao rejeitar o culto ao herói, o autor italiano deve ter tido em mente o que passou, como prisioneiro, nos campos de concentração nazista durante a Segunda Guerra. O culto à juventude eterna, à força física, virilidade, a um susposto passado mítico de heróis arianos da “grande pátria germânica” louvados pela mitologia nazista, o desprezo pelos mais fracos e vulneráveis, a noção de que o futuro pertencia a “homens e mulheres superiores” conduziu a humanidade a um dos períodos mais degradantes e bárbaros: Primo Levi ilustra quanto a testemunha passou a ter prioridade sobre o herói. Uma pergunta importante paira sobre o conjunto da obra de Levi: “O que afinal pode significar o heroísmo numa época de ideologias totalitárias e campos de extermínio, onde corpos nus são tangidos para câmaras de gás? Modelos heroicos e expectativas heroicas revelam-se ilusórios e enganadores.” (BROMBERT,

2002, p. 21). O desencantamento com a ideologias redentoras no século XX teve enorme impacto sobre a consciência de intelectuais e literatos, que, diante do espanto frente a megalomaniacos projetos imperialistas e opressão de seu próprio povo, passaram a nutrir repulsa por filosofias ou propostas sociais que tivessem como ponta de lança a existência de um homem investido de qualidades heroicas e habilidades quase sobre-humanas. Basta resgatar a propaganda dos regimes totalitários no século passado para perceber tal apelo. De Soljenítsin, na antiga União soviética e seus Gulags, com Stálin, até Levi na Europa e os algozes nazistas, liderados por Hitler, houve a denúncia da figura do herói disfarçado de figura paterna e autoritária que supostamente regeria a nação rumo ao futuro utópico, em que a fraqueza seria exterminada e atributos espartanos como força, coragem, masculinidade, juventude, belicismo, militarização da vida, intransigência com o divergente seriam tornados virtude. Se, por um lado, os intelectuais tiveram grande participação na elaboração e legitimação de tiranias calcadas em figuras redentoras (vide o apoio de parte da intelectualidade europeia a tiranos asiáticos como Mao ou Pol Pot, ou os filmes da cineasta Leni Riefenstahl, com sua iconografia de jovens “arianos” a exaltar a virilidade e potência do regime nazista, ao tomar emprestado ícones da Grécia Antiga, sobretudo no documentário *Olympia* (1938), com cenas de arremessadores de discos de corpos perfeitos e estatura heroica, que abriu os jogos olímpicos de 1936); por outro, foram de extrema importância na formação de consensos para resistir às mentiras contadas por governos e mídias, aparelhados por tiranos, para ludibriar as massas. De um lado ou do outro desse labirinto, a figura do herói no século XX surge como algo a ser adorado ou repudiado com igual intensidade. “Ofendido por toda e qualquer retórica que apresente a vítima como herói, Levi se interessa mais pelo que chama de zona cinzenta de contaminação moral, bem como pela dificuldade e vergonha da sobrevivência.” (BROMBERT, 2002, p. 24). É necessário preservar a dignidade, mesmo que o corpo pereça na tragédia ou na humilhação imposta por circunstâncias adversas: “Sua principal preocupação é a sobrevivência moral, e não física. Em sua tentativa de salvação, escrever e testemunhar assumem um valor de redenção.” (BROMBERT, 2004, p. 24). Levi faz do testemunho o maior trunfo do sobrevivente, e sua literatura mais relevante repousa em bases testemunhais. Além de sobrevivente da tragédia do holocausto, é escritor. Portanto, mais que uma testemunha, é uma testemunha com olhar diferenciado: “Aspirações heroicas podem ter induzido Levi a escrever um romance premiado sobre grupos da resistência judia na Segunda Guerra Mundial, mas seus guerrilheiros e guerrilheiras estão cansados de guerra e heroísmo.” (BROMBERT, 2004, p. 24). Os guerreiros resistem almejando a paz, acreditando que o tormento irá passar, basta que esperem a calma, que a loucura de seus algozes seja apaziguada e as coisas voltem à ordem normal. Não à toa a

grande maioria dos judeus pereceu sem resistir ao ataque nazista: “A principal esperança de Levi se relaciona com a metáfora de uma volta para casa (daí seu apego à figura de Ulisses) e com a busca da coragem necessária para enfrentar a luta diária contra o desespero”. (BROMBERT, 2002, p. 24). De fato, a *Odisseia* é uma narrativa de retorno ao lar. Diferente da *Iliada*, a ansiedade presente nela é o anseio de, depois das conflagrações, voltar ao lar, ao repouso do *oikos* grego.

Levi prefere os modelos mais “realistas” como tipos literários, aqueles que deixam espaço para ironia e remetem mais facilmente a pessoas banais que ele conheceu e foram aniquiladas nos fornos por homens que se criam superiores. Pessoas multifacetadas, que escapam à fácil identificação e fogem a categorizações simplificadoras. A humanidade real é aquela que permite a zona nebulosa da incompreensão, da incerteza, que não pode ser facilmente compreendida como mal ou boa, certa ou errada. Maniqueísmos não são bons companheiros quando se trata de perscrutar a alma humana e seus vincos, reentrâncias e esconderijos; e o rol imenso de personagens anti-heroicos do século XIX até hoje oferece gama riquíssima de personas a serem escrutinadas em diferentes níveis. Os homens e mulheres que Levi quer exaltar são aqueles que permanecem entre a margem e o mar, no entre-lugar da dúvida, com linhas que se confundem e driblam o olhar do escritor, visto que são ambíguos e difíceis de decifrar. Ao tentar imaginar a experiência extrema do autor num campo de concentração, não é difícil perceber como ele veio a desprezar qualquer noção de grandeza vã em relação ao ser humano, preferindo, ao contrário, os tipos humanos ao mesmo tempo tão frágeis e tão fortes que resistiram ou sucumbiram à traumática experiência de serem tratados como sub-humanos. O herói clássico é certo demais, perfeito demais para os séculos XIX e XX. Seria como um gigante desajeitado, perdido e meio patético num mundo que já não o reconhece:

Primo Levi exalta o anti-herói – o *eroe e rovescio* – por sua fidelidade à dimensão rigorosamente humana. Levi não é o único a desconfiar do culto ao herói e denunciá-lo por alimentar falsas ilusões, desonestidade e inércia moral que advêm da confiança depositada em modelos ideais e inimitáveis. Mas esta crítica à vicariedade subentende o diagnóstico de um vazio moral bem como a nostalgia paradoxal dos valores e modelos heroicos não mais tidos como relevantes.” (BROMBERT, 2002, p. 20).

Para estender um pouco a busca pela caracterização do herói em tradições diferentes da grega, apenas com o propósito de comparação e sem nenhuma pretensão de traçar um panorama exaustivo delas, pode-se perceber que a exploração da violência exacerbada e o uso hiperbólico da força pelos personagens heroicos são recorrentes não apenas na mitologia grega. Rustam,

um dos heróis presentes na coletânea mitológica persa *Shahnameh* (O livro dos reis), escrita pelo poeta Ferdusi no século X, e que narra a história do povo persa desde a criação do mundo até a conquista dos persas pelos árabes. Apesar da preocupação de Ferdusi em destacar a natureza do “homem bom”, do “herói bom,” mimetizando personagens que não se perguntam “como eu venço?”, mas “como eu ajo bem?”, o herói Rustam não hesita em dar a sua demonstração de crueldade ao cortar as orelhas de um camponês após este tentar matá-lo enquanto ele dormia. (OMIDSALAR, 2011, p.15). Outras características em comum entre o herói épico grego e o persa são a beleza, a gravidade moral, a certeza de que suas vidas estão diretamente em sintonia com uma intervenção divina e as provações que terão de suportar para confirmar sua condição heroica. Rustam, por exemplo, além de matar incontáveis inimigos humanos, aniquila demônios e dragões. Vivendo por mais de cinco séculos, ele é submetido a sete julgamentos que põem em teste a sua força, inteligência e resistência, situando-o no mesmo patamar de Hércules e seus doze trabalhos. (DAVIS, 2007).

Uma das contribuições dos estudos antropológicos e culturais mais recentes tem sido a de descobrir vozes e símbolos historicamente silenciados. Mesmo no clássico livro de Campbell, *O herói de mil faces* (1949), há uma gritante omissão quanto à contribuição africana para a construção mítica do herói. Em uma das poucas passagens em que a África aparece, o leitor se depara com esse tipo de frase: “Quer ouçamos com o divertimento a mistificação onírica de algum feiticeiro no Congo, quer leiamos com um arrebatamento apurado as traduções dos sonetos de Lao Tsé[...].” (CAMPBELL, 1989). Chama atenção e causa espécie o fato de o autor não se referir a nenhum outro tipo de tradição desse modo, como se fosse “uma mistificação onírica de algum feiticeiro”. Sobre o tratamento que Campbell dá ao tema:

Todavia, se o herói tem mil faces, muitas devem ser africanas, embora raramente se veja um herói com rosto africano. Passaram-se muitos meses antes que eu juntasse coragem para enfrentar Campbell de novo; desta vez me apeguei à ideia de que, se as introspecções mitológicas eram realmente universais, como afirmava Campbell, então deveriam necessariamente conter a mitologia africana, muito embora ele tivesse reduzido as contribuições africanas a mistificações. Minha persistência me recompensou. A miopia de Campbell com relação à África não poderia empanar sua imensa contribuição à mitologia, e a omissão dele me deu a oportunidade de examinar a mitologia africana de uma forma original e significativa (FORD, 1999, p.40).

A citação de Ford reforça uma tendência atual de extrema importância na academia: repensar nossas heranças a fim de adicionar ao seu arcabouço contribuições de povos historicamente negligenciados. Neste caso, especificamente, os estudos sobre o arquétipo do herói por muito tempo não conferiram a devida importância à herança africana em tal terreno discursivo. Bastaria, para não cair em tal armadilha, observar a mitologia africana ou a

respectiva e vasta produção visual artística para notar as correspondências do herói africano com os outros modelos da Antiguidade. Se estendermos o olhar para o enorme e variado continente negro, ficará evidente que este não deixa a desejar quando se trata de imaginação mítica ou poética, de grandes narrativas, poderosos personagens, cantos, grandes figuras míticas e arquétipos heroicos:

A sabedoria da África abrange um campo amplo. Aí se encontram epopeias tão grandiosas quanto Gilgamesh, heróis tão intrépidos quanto Hércules, heroínas tão perturbadoras quanto Vênus, aventureiros tão notáveis quanto Ulisses e deuses e deusas tão prolíferos quanto os deuses da Índia e da Grécia antiga. (FORD, 1999, p.43).

O imaginário africano está repleto de heróis que, assim como em outras tradições culturais, precisam se submeter a provações terríveis, a jornadas de merecimento para alcançar a glória, um estágio de compreensão superior da vida e o reconhecimento dos outros homens e mulheres. Essa é uma constante no herói clássico especialmente instigante nos mitos e narrativas, e pode ser identificada numa gama extensa de personagens de diferentes tradições: Jasão percorreu o mar desviando de rochedos, esquivou-se do dragão guardião do Velocino de ouro, o que lhe permitiu recuperar seu trono, o qual se encontrava dominado por um usurpador. Prometeu ascendeu aos céus, apropriou-se do fogo divino e retornou para junto dos mortais. Enéias empreendeu a descida (*kathabasis*) ao mundo de Hades, atravessou o tenebroso rio dos mortos, ludibriou com alimentos envenenados o pavoroso cão Cérbero e logrou, enfim, encontrar a sombra do pai morto. Como recompensa, teve acesso à revelação sobre Roma e a sorte dos espíritos. Já uma das muitas e bem ornamentadas narrativas que ilustram a vida de Buda apresenta sublime representação da trajetória de dificuldades a que se submete o Iluminado, assim como a consequente e edificadora compreensão do seu sentido pelo herói. Isto pode ser encontrado no relato tradicional da Grande Luta do Buda:

O jovem príncipe Gautama Sakyamuni escapou secretamente do palácio [...] Vestindo roupas de monge, viveu como um mendigo pelo mundo e, no decorrer desses anos em que vagou aparentemente sem destino, alcançou e transcendeu os oito estágios de meditação. (CAMPBELL, 1989, p. 21).<sup>23</sup>

Um dos conceitos que mais ajuda a explicar, em parte, o herói clássico, especialmente o herói grego, é o conceito de *hubris*, esta uma palavra grega que pode ser traduzida como

---

<sup>23</sup> “[...] Quer se apresente nos termos das vastas imagens, quase abismais, do Oriente, nas vigorosas narrativas dos gregos ou nas lendas majestosas da Bíblia, a aventura do herói costuma seguir o padrão da unidade nuclear acima descrita: um afastamento do mundo, uma penetração em alguma fonte de poder e um retorno que enriquece a vida.” (CAMPBELL, 1989, p. 23).

orgulho em demasia ou autoconfiança exagerada que beira a arrogância. *Hubris* ou desmedida, em sua concepção original, designava um ato ultrajante contra os deuses, representava o pecado mais grave porque a *hubris* seria o oposto do conceito de *diké*, a justiça. Visto que *diké*<sup>24</sup> era a noção que incorporava Zeus, o pai dos deuses era a principal vítima da *hubris* e, portanto, o responsável pelo castigo ao desrespeito contra os habitantes do Olimpo. (PARADA, 2012). E quem mais apropriado para manifestar a *hubris* que o herói com sua pulsão por superar-se, transcender sua condição humana ou semi-humana e aproximar-se dos deuses? Nietzsche, falando de si mesmo, poeticamente ilustrou o caráter da *húbris* quando disse: “Se os deuses existissem, como suportaria eu não ser um deus?” (NIETZSCHE, 2002).

Na modernidade, o escritor Thomas Carlyle teve a figura do herói como um dos pontos referenciais na abordagem da história presente em seus estudos históricos. Declarou a importância de se preservar a capacidade de adoração dos “grandes homens”, sendo essa uma das características mais especiais do ser humano. Ao observar a presença do arquétipo do herói em diferentes culturas, tempo e lugar, ele identifica como a sua constância, com as devidas diferenças contextuais, é um fator relevante. De fato, é admirável a quantidade e variedade de mitos, representações e narrativas fundadoras que se sustentam na figura do herói, reiteram sua importância e immortalizam a noção do ser diferenciado, do indivíduo capaz de grandes feitos. Cada civilização se ergue sobre os ombros dele ao mesmo tempo que o sustenta, ele defende, e recomenda olhar em volta para encarar os feitos provenientes das grandes mentes e personalidades, em contraste com a massa de homens que apenas podem sonhar com tais realizações. Esses intelectos proeminentes são líderes cujas ações formam um padrão a ser seguido. São referência e fonte de inspiração:

[...]Sim, da mitologia nórdica ao inglês Samuel Johnson, do divino Fundador da cristandade ao pontífice definhado do enciclopedismo, em todas as épocas e lugares, o herói tem sido adorado. E assim será para sempre. Todos nós amamos os grandes homens; amamos, veneramos e nos curvamos submissos diante de grandes homens, porventura nos curvaríamos diante de qualquer outra coisa? Ah, não é fato que todo homem de verdade se sente elevado ao fazer reverência ao que está situado acima dele? Não há sentimento mais nobre e abençoado que habite o coração do homem. (CARLYLE, 2014, p. 21)<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> “Com sólon, a *diké* é transformada em virtude cívica – *dikaiosyne* – associada a uma justa inteligência, a um justo entendimento. A alta medida era a exigência para que a *diké* e o *nomos* não ficassem desmoralizados pela farsa das aparências já que o saber humano era essencialmente enganoso.” (PARADA, 2012).

<sup>25</sup> Yes, from Norse Odin to English Samuel Johnson, from the divine Founder of Christianity to the withered Pontiff of Encyclopedism, in all times and places, the Hero has been worshipped. It will ever be so. We all love great men; love, venerate and bow down submissive before great men: nay can we honestly bow down to anything else? Ah, does not every true man feel that he is himself made higher by doing reverence to what is really above him? No nobler or more blessed feeling dwells in man's heart. (Tradução nossa).

Mas mesmo o vitoriano Carlyle, tomado pela sua flagrante e romântica devoção aos grandes homens (mesmo que a sua grandeza residisse na criação de guerras) da história, já identificava uma transformação profunda na forma como as pessoas passaram a encarar o rosto do herói em seu tempo, o século XIX. Provavelmente também por influência de Hegel, a devoção passa gradualmente a dar lugar a um olhar mais historicista e “impessoal” em relação a este tipo de personagem histórico, e o tempo passa a ser visto como o grande responsável pelo comportamento dos homens, assumindo assim proeminência. Logo a noção de que os homens, como indivíduos, estão na dianteira da história esmaece. Em seu lugar, surge a noção de tempo ou o espírito da época (*Zeitgeist*) “agindo” como fator determinante de comportamentos e movimentos históricos. Em suma, o homem surge como criatura do seu tempo. Sem se aprofundar na argumentação contrária a esta noção apresentada no texto do escritor escocês, o que importa aqui é ressaltar a percepção do historiador segundo a qual uma mudança de ventos já era perceptível e o imaginário se movimentava, de tal forma que até um apaixonado admirador dos “grandes homens” não pôde ignorá-la: “Estou bem consciente de que nestes dias a adoração ao herói, o que eu chamo de *Hero-worship*, é dita acabada e finalmente desaparecida.” (CARLYLE, 2014, p. 19)<sup>26</sup>. O autor percebe não apenas o discurso do enfraquecimento do herói, como também um fastio, uma diminuição do anseio geral por figuras heroicas, e lamenta tal panorama: “Não há sintoma mais triste de uma geração do que esta cegueira geral para a iluminação espiritual”. (CARLYLE, 2014, p. 20).<sup>27</sup> Sem a preocupação de discutir o mérito desta visão negativa de tal transformação, não podemos deixar de concordar com Carlyle sobre como esta mudança de percepção foi significativa e afetou o nosso objeto de reflexão naquele momento: a gradual transição do herói clássico para o anti-herói na representação literária Ocidental.

---

<sup>26</sup> I'm well aware that in these days Hero-worship, the thing I call Hero-worship, professes to have gone out, and finally ceased. (Tradução nossa).

<sup>27</sup> There is no sadder symptom of a generation than such a general blindness to the spiritual lightness. (Tradução nossa).

## 1.1 NO COMEÇO ERA O HOMEM: A GÊNESE DO ANTI-HERÓI.

Ligada demasiadamente à condição humana e suas limitações, a figura do anti-herói tem há muito ocupado as narrativas literárias e pode-se cogitar que seria impossível contar o número de obras que trazem à luz personagens problemáticos, desajustados socialmente, inaptos ou vítimas de retumbante fracasso. “[...] Uma tendência muito difundida e complexa na literatura moderna. É claro que não basta uma única descrição ou definição. Mas evitar o enfoque dogmático e sublinhar diversidade e variação não impedem a procura de padrões subjacentes e tendências comuns” (BROMBERT, 2002, p. 14). Se certamente não há um modelo padrão de anti-herói que o crítico possa apontar, é possível ao menos identificar constantes que ajudem a localizar esse tipo de personagem e reconhecer-lhe uma série de características que o diferenciam do herói clássico. O próprio nome anti-herói pressupõe a negação de uma entidade positiva: o herói. Para ser anti-alguma coisa, é necessário que tal coisa exista, que possa ser definida e sofrer algum tipo de contradição ou contraste. Assim, é possível tentar compreender o que seria o anti-heroísmo na literatura ou quais são os traços mais relevantes dessas construções literárias: traços psicológicos, vocabulário, forma de encarar a realidade, interação com as outras personagens, com o próprio desenrolar da narração, etc. Esse conjunto de variáveis pode ser estudado a fim de delinear mais claramente o que seria o anti-herói e como ele se apresenta em diferentes obras.

Cronologicamente, pode-se afirmar que o fortalecimento desse novo modelo de herói nasce com o advento do romance no século XVIII, que trouxe à cena representantes das mais diversas classes sociais. Com o passar do tempo e sua incorporação pela burguesia como representação artística (WATT, 2010, p. 65), o romance posicionou o homem em meio à multidão, pulverizando, dessa forma, a sua singularidade divina, destituindo-lhe de qualquer carga de especialidade ou predileção. Nesse sentido, exerceu forte influência a ética protestante, fator de preponderância nos países onde nasceu o gênero romance, representado, por exemplo, por livros como *Robinson Crusóé* (1719), *Moll Flanders* (1722) e *Pamela* (1740). É provável que tal momento possa ser considerado o “nascimento” do anti-herói. Se a predileção divina, tão cara à epopeia clássica, sai de cena, aparece com protagonismo a noção de individualismo, então vigente e em desenvolvimento nos países onde foram criadas as condições socioeconômicas necessárias para o seu surgimento. Os três romances citados demonstram uma série de características desta visão mais individualista do mundo, apresentando protagonistas que “se fazem a si mesmos” numa nova ordem econômica, a qual valoriza a competição acirrada por recursos escassos, materiais e simbólicos. Seja como o desbravador Crusóé ou como a ladra

Moll Flanders, essas personagens se debatem e se articulam numa configuração socioeconômica em nome do sucesso ou apenas da própria sobrevivência. Os crimes que cometem, de modo semelhante às viagens de *Crusóe*, podem ser compreendidos dentro da dinâmica do individualismo econômico então em voga<sup>28</sup>: “Como Rastignac e Julien Sorel, Moll Flanders é um produto característico do individualismo moderno na medida em que se julga na obrigação e no direito de obter as maiores recompensas econômicas e sociais, lançando mão, para tanto, de todos os recursos disponíveis.” (WATT, 2010, p. 101). Com foco especialmente no surgimento do contexto socioeconômico, o estudo de Watt (1957) aborda as raízes do individualismo ao refletir sobre o nascimento do capitalismo, este como chave explicativa do fenômeno do indivíduo refletido na literatura. Ao diluir a generalidade e propiciar a multiplicação da especialização econômica, o livre mercado, aliado a um sistema político mais liberal e a teia social mais heterogênea, alargou o leque das escolhas individuais. De forma semelhante, eventos ocorridos na Europa como a Reforma, bem como aparecimento dos Estados nacionais fragmentaram a homogênea configuração cristã medieval (WATT, 2010, p.64). Costuma-se tomar como ponto decisivo para a nova ordem o período que se seguiu à Revolução Gloriosa (1686), com o conseqüente fortalecimento do poder das classes comerciais e industriais, as quais passaram a influenciar de modo significativa a esfera cultural, especialmente a literatura. Por terem como público leitor basicamente uma classe média urbana, as produções literárias começaram a representar de forma benevolente o comércio, a indústria e a livre iniciativa. Esta mudança pode ser identificada se olharmos para a forma como gerações de escritores encaravam os novos valores do individualismo. Enquanto autores como Shakespeare, Ben Jonson, Dryden e John Donne, por exemplo, tendiam a condenar os acenos de uma ordem mais estritamente individualista, advogando pela defesa da ordem antiga; nomes como Defoe, Steele e Addison, situados no começo do século XVIII, portavam o estandarte da nova ordem, ratificando a força e, para eles, a superioridade de uma concepção de mundo fincada nos pressupostos do individualismo. (WATT, 2010, p. 65). Sobre esta nova ordem, que também podemos invocar pelo nome de modernidade: “Em certo sentido, talvez se pudesse dizer que a história da modernidade é a história de determinado tipo de *self*: o indivíduo basicamente racional, a pessoa singular, no controle de suas ações e responsável por elas [...]” (BAUMAN;RAUD, 2017).

Ao recuarmos um pouco no tempo, além do romance era possível, já no começo do século XVI, identificar em outro gênero a influência dos novos tempos, em que a escolha do

---

<sup>28</sup> Ítalo Calvino, em *Por que ler os clássicos*, refere-se a *Robinson Crusóe* como “a epopeia da iniciativa individual.”

indivíduo (da personagem) ganha um peso jamais visto. O teatro elisabetano, encabeçado por Shakespeare, contrasta com o modelo clássico e anuncia as sementes de uma nova tendência na concepção da personagem: a Antiguidade apresentava os eventos dramáticos ocorridos na existência humana geralmente como resultados de alterações da sorte ou do destino, sempre destilados de uma fonte exterior ao ser humano, sobre a qual ele não tinha nenhum comando, dando pouca ou quase nenhuma margem de escolha ao personagem representado. Os deuses, por meio de sonhos ou de oráculos, enviavam mensagens. Estas mensagens emblemáticas deveriam ser decifradas por sacerdotes ou profetas para que servissem como bússola para as ações dos humanos. Célebre nesse sentido é o mito do rei Creso da Lídia, e as consequências drásticas da sua consulta ao oráculo de Apolo, em Delfos. Ao contrário, na tragédia elisabetana reluz vivamente “o papel desempenhado pelo caráter singular do herói como fonte do seu destino”. (AUERBACH, 2004, p.283). A visão que temos de Hamlet se deve à sua performance enquanto sujeito capaz de escolher e duvidar quando confrontado por acontecimentos que o impelem a optar por uma decisão. Não queremos dizer com isso que não existe uma noção de destino em Shakespeare, o que seria altamente temerário. Mas a concepção que o autor elisabetano tem dele difere daquela predominante na Antiguidade: “A concepção do destino na tragédia elisabetana é, ao mesmo tempo, concebida com maior amplitude e mais estreitamente ligada ao caráter da personagem do que na tragédia antiga.” (AUERBACH, 2004, p. 284). Mas, em Shakespeare, não há um deus movendo as cordas de títeres, forçando-os a agir de forma definida para chocar-se com um fim trágico divinamente pré-determinado. Contudo, não é interessante criar uma dicotomia estrita entre as duas épocas, visto que no teatro grego também podem-se identificar exemplos em que as personagens possuem e demonstram poder de escolha. Exemplos disto são a *Medeia* de Eurípedes e *Antígona* de Sófocles. Ambas apresentam personagens com “liberdade de ação e de luta contra a própria e horrenda paixão” (AUERBACH, 2004, p. 283). Entretanto, se não uma dicotomia absoluta, a diferenciação entre os dois momentos, calcada na questão da singularidade da personagem, é válida. A liberdade de ação de *Medeia* e *Antígona* são erupções localizadas num arranjo mais amplo: “O caráter do herói é muito mais exata e multiplamente formulado na tragédia elisabetana, sobretudo em Shakespeare, do que nas tragédias antigas, e tem uma parte mais ativa na formação do seu destino.” (AUERBACH, 2004, p. 284). Quanto a isso, faz-se necessária uma observação quanto ao uso da obra de Shakespeare como exemplo, quando refletimos sobre a noção de individualidade na literatura. Afirmamos anteriormente que Shakespeare fazia parte de um grupo de escritores que destoava de autores como Defoe (nascido um século depois do inglês), por exemplo, no que concernia à valorização ou repúdio aos valores de uma nova ordem mais

individualista, mais burguesa, a qual começava a surgir na Europa moderna, já fruto dos valores fermentados no cadinho do Renascimento, originado na cidade de Florença. Nesse sentido, o exemplo de Shakespeare se justifica pelo fato de ter, junto com outros nomes do teatro elisabetano, criado o teatro moderno<sup>29</sup>, trazendo como uma de suas principais características uma maior complexidade psicológica e autonomia da personagem, o que, conseqüentemente, contribuiu para a gênese de personagens mais “autônomos”, mais impelidos a escolher e, por isso mesmo, mais solitários na condução da própria trajetória.

Em sintonia com a configuração intelectual da época, outro campo altamente influenciado pelos signos do individualismo<sup>30</sup> foi a filosofia, sobretudo o trabalho daqueles filósofos conhecidos como empiristas, no século XVII, os quais eram decididamente individualistas na sua concepção de ética, política e epistemologia. Bacon, por meio de seu método indutivo, partia de um acúmulo de dados factuais relacionados a um extenso número de indivíduos particulares para reconfigurar a teoria social. Hobbes, grande teórico da opressiva comunidade-leviatã, considerou a formatação psicológica egocêntrica do indivíduo (como exemplifica a sua máxima de que o homem é o lobo do homem) para sublinhar a natureza má do ser humano e fundamentar sua teoria ética e política. Locke, principal farol do iluminismo inglês, erigiu um sistema de pensamento baseado na irrevogabilidade dos direitos individuais em conflito com aqueles mais ligados ao campo da propriedade, familiar, régio ou religioso. Quanto a estes pensadores, interessa aqui sua posição precursora na formatação de uma epistemologia individualista<sup>31</sup>, e a relação existente entre os traços essencialmente individualistas das suas formulações intelectuais e as inovações do romance.

Retomemos o elemento grego como meio de comparação: “Pois, assim como há uma coerência básica entre a natureza não realista das formas literárias dos gregos, sua posição moral altamente social ou cívica e sua preferência pelo universal [...]” (WATT, 2010, p.67), somos remetidos a um quadro inevitável de comparação entre dois horizontes luminosamente distintos. Vimos que a literatura grega possuía uma carga e um propósito acentuadamente pedagógicos através da reencenação e atualização dos mitos, evidente no pensamento de Platão quanto à educação dos jovens na sua *pólis* ideal imaginada em *A República*. A literatura moderna, por sua vez, está ligada aos valores sociais historicamente priorizados: “[...] Assim

<sup>29</sup> Uma exposição da relação do teatro elisabetano com a Idade Média e com a Antiguidade pode ser encontrada no estudo de Auerbach citado nas referências do nosso trabalho.

<sup>30</sup> Para uma abordagem contemporânea do conceito de individualidade, ver: BAUMAN, Zygmunt; RAUD, Rein: **A individualidade numa época de incertezas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

<sup>31</sup> Para uma reflexão sociológica sobre como se dá o processo de criação de tendências através do tempo, considerando o conflito entre indivíduos e coletividade, ver: ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

também o romance moderno está intimamente associado à epistemologia realista da era moderna e, por outro lado, ao individualismo de sua estrutura social.” (WATT, 2010, p. 67). Se traçarmos uma linha imagética, teremos dois polos de representação que se afastam consideravelmente entre si por estarem justamente ligados, cada um, a seu respectivo contexto temporal.

Pode-se afirmar que o desenvolvimento do anti-herói está expressivamente ligado ao contexto que deu origem ao romance e ao individualismo. O anti-herói, a priori, ao contrário dos arquétipos gregos, não busca “ensinar” nada, pelo menos não no sentido pedagógico do herói clássico<sup>32</sup>. Os livros de Defoe, por exemplo, possuem uma carga moralizante e podem ser vistos como portadores de “lições” a serem absorvidas pelos leitores. Entretanto, já não há a preocupação com a transmissão de ideais universais platônicos, de verdades perenes, corporificadas pelos heróis clássicos. A “lição” que esses primeiros anti-heróis, ou heróis modernos, do romance pretendem passar parece ter um caráter mais imediato. Portanto, se a existência do anti-herói se baseia na sua própria individualidade, ainda que possa ser imitada, ele é uma experiência irreproduzível, uma quebra no tempo das repetições, no tempo sempre retornável e ritualístico da representação clássica. Aqui vale recordar como a noção de tempo de cada povo influencia de modo decisivo a produção literária de uma determinada época e cultura. Como bem distingue Octavio Paz em *Os filhos do barro* (1974), um estudo sobre a tradição autocrítica da poesia moderna, a concepção temporal para os antigos é um eterno retomar-se, um “agora que repete o ontem”, enquanto que para os modernos é reafirmar-se do agora para negar o passado. Abramos um parêntese aqui para algumas considerações sobre o termo “moderno”. Cientes do problema inerente ao falarmos sobre “modernidade”, termo amplo e, a princípio, genérico, sublinhamos que Octavio Paz utiliza o termo moderno para se referir principalmente aos movimentos e tendências artísticas que se iniciam no século XIX e chegam ao século XX, como deixa bem claro o subtítulo do seu estudo: *do romantismo às vanguardas*. Nossa discussão, até agora, como busca do nascimento, continuidade e influência das ideias, tem como escopo um período mais amplo. Ao considerarmos a modernidade como habitualmente esta é datada no campo da filosofia e da ciência, a partir do epílogo da Idade Média, da suplantação da escolástica pelo pensamento de Descartes, procuramos fios deste *continuum* entre autores de lugares e tempos distintos neste vasto, heterogêneo e complexo

---

<sup>32</sup>Os livros de Defoe possuem “uma ossatura moral”, uma carga moralizante, e podem ser vistos como portadores de lições para a vida prática: “[...] Mesmo visando reforçar os gostos do público, tal literatura tinha sempre um escrúpulo, talvez não completamente hipócrita, de promover a educação moral, e Defoe não era de modo algum indiferente a esta exigência”. (CALVINO, 2004, p. 103)

afresco a que se chama modernidade. A tese de Paz, neste sentido, trata de ideias e concepções estéticas nutridas em um tempo anterior e diferente daquele em que são apresentadas e floresceram plenamente.

Na Antiguidade, desvios e irregularidades são a exceção de uma regra religiosamente sacramentada. Na idade moderna, uma “teia de irregularidades”, um mosaico de disjunções se torna a própria regra, leigamente tornada sacramento por homens sem religião. Encaramos a face do tempo como manifestação fugaz, cada século como único, ato de uma peça jamais repetível, cada momento é suspiro irrecuperável num contexto em que a crítica artística, pretendendo-se livre, fez-se dogma, estabelecendo a transgressão, a ruptura e a originalidade como a santíssima tríade da nova tradição. (PAZ, 1974, p. 21). Ao dissertar sobre as “sociedades primitivas”, o poeta mexicano ressalta o labirinto circular e ritualístico em que estas sociedades guardavam sua noção de tempo. Nela, um passado imemorial existe para ser atualizado, recuperado das brumas primevas que deram origem a tais coletividades. Este se torna presente sempre que invocado nos ritos e nas festas, é o arquétipo imutável que frustra qualquer tentativa de mudança, ratificando a identidade grupal e “dissolvendo as contradições entre o que se passou e o que se passa agora<sup>33</sup>”. Traços semelhantes a esta noção de tempo podem ser encontrados nas formulações de filósofos pagãos<sup>34</sup> e sua concepção de tempo circular, de volta a uma Idade de Ouro, na qual era preponderante a noção da coletividade, característica esta que pode ser encontrada no teatro grego: “O teatro de Ésquilo trata de destinos coletivos, não de indivíduos [...] Não falam indivíduos pela boca de seus personagens, e sim céus e infernos, raças e eras.” (CARPEAUX, 2011, p. 177-178). Comparemos isto então à noção temporal construída pelo cristianismo: “O cristianismo prometia uma salvação e, desta forma, sua vinda produziu uma mudança essencial: o protagonista do drama cósmico já não era o mundo, mas o homem. Melhor dizendo, cada um dos homens.” (PAZ, 1974, p. 31). A visão milenarista cristã, envolta na sua noção de finalidade temporal, procura dissolver o tempo num processo de fases: começo, meio e fim, partindo da criação da vida até a sua completa transformação no juízo final, quando o tempo será abolido e reinará a eternidade. Esta noção de tempo é fundamental para se compreender sobretudo os anti-heróis do século XIX. Ao compará-los com as personagens da tragédia grega, com aqueles do teatro cristão da Idade Média, com os pícaros das cantigas medievais ou os heróis dos romances de cavalaria, percebemos que a noção de

---

<sup>33</sup> O problema da tirânica mutabilidade do tempo e do seu contínuo desmanchar-se como fator gerador de angústia é um dos motes da filosofia de Nietzsche. Em seu conceito do “eterno-retorno” ele articula esta inquietação humana ao tomar consciência dessas características inexoráveis.

<sup>34</sup> Em *A cidade de Deus*, Santo Agostinho faz referência a estes pensadores, repudiando sua noção de tempo: “Cristo morreu *uma* vez pelos nossos pecados”.

tempo em que se articula o anti-herói na literatura ocidental, especialmente no romance, conduziu a um caminho representacional sem volta. Estabelecida uma linha cronológica e comparativa entre, por exemplo, Woyzcek, de Georg Buchner, Akáki Akákievitch, de Gógol, Félicité, de Flaubert, o homem do subsolo e Raskólnikov, de Dostoiévski, o Sr. K, de Kafka e o Mersault, de Camus, sentimos uma eletrizante intensificação da individualidade na construção destes personagens, ao mesmo tempo em que estabelecem uma relação subjetivamente violenta com o tempo. Seja a inércia e pessimismo mórbido de um Woyzcek, chorando as mágoas do perdedor, que vive até o fim um destino de vítima, Buchner consegue “desmantelar o idioma da tragédia” e resgatá-la num contexto não-heroico; seja a passividade agressiva do angustiado Raskólnikov, o desespero de um Sr. K perdido nos fios da burocracia, o pitoresco *O capote* de Gógol, também aborda temas preocupantes quando a humildade e ridicularia do protagonista, uma espécie de bode expiatório, “um indivíduo tiranizado cuja história levanta problemas sociais, morais e até espirituais, mas em termos inquietantes, sob o efeito da sátira, do patos, da paródia, de instabilidades narrativas e ironias que mutuamente se anulam.” (BROMBERT, 2002, p. 21). No crônico ressentimento do homem do subsolo marcado pelo pecado original ou na alucinada resignação de Mersault, vemos que a relação destas personagens com o tempo é de completa revolta. Elas subvertem o tempo, anulam a mudança e alcançam a eternidade. A representação desses indivíduos determina uma suspensão no fluxo temporal porque o processo de criação delas é uma recusa à linearidade e uma aposta na circularidade. Entretanto, os autores destas personas estão conscientes de que pertencem a um mundo cuja noção temporal rejeita a circularidade e enaltece a história como finalidade (*telos*), progresso, avanço. Reside sobretudo nesse contraste e paradoxo a força estética de tais homens e mulheres ficcionais desajustados. Ao mesmo tempo que são filhos de uma nova ordem, resistem a ela. Todas, em um determinado ponto da história que protagonizam passam por um instante de ruptura do tempo linear, sofrem uma cisão que os aparta das outras personagens e até mesmo dos próprios acontecimentos. Paradoxalmente estão e não estão ao mesmo tempo nos eventos que compõem a narrativa. Seres irremediavelmente caídos, todos encenam, de alguma forma, a sua própria expulsão do Éden e a assustadora consciência da partida. Piglia (2004) percebeu esse distanciamento da estabilidade ao escrever sobre a literatura de Poe e de como ela constrói a figura do protagonista detetive: “Como falar de uma sociedade que por sua vez nos determina, de que lugar externo julgá-la, se também nós estamos dentro dela?” (PIGLIA, pág.58). Faltaria aí a perspectiva que vem de fora, não depende de quem está vivendo os eventos, mas de quem apenas os observa: “O gênero policial dá uma resposta que é externa: o detetive, ainda que faça parte do universo que analisa, pode interpretá-lo porque não tem relação com nenhuma instituição, nem sequer

com o casamento.” (PIGLIA, pág. 58). Assim, a condição de *outsider* do detetive lhe daria a vantagem de enxergar os eventos com a distância necessária para melhor compreendê-los:

É solteiro, é marginal, está isolado. O detetive não pode incluir-se em nenhuma instituição social, nem mesmo na mais microscópica, a célula básica da família, porque, uma vez incluído, não poderá dizer o que tem de dizer, não poderá ver, não terá distância suficiente para receber as tensões sociais. (PIGLIA, pág. 58).

Dentre os exemplares de personagens solitários que nascem com o fortalecimento do anti-herói no século XIX, o exemplo de Poe trazido por Freud talvez seja o mais eloquente do sujeito individualizado, repellido da sociedade, mas ainda assim contagiado por ela ao ponto de interagir com a sua complexa gama de conflitos e contradições:

Há um elemento alheio a toda instituição no sistema interpretativo que o detetive encarna: ele está fora, e muitos de seus traços marcam essa distância (a vida noturna e algo perversa de Dupin, a cocaína de Sherlock Holmes, o álcool e a solidão de Marlowe), suas manias são formas de sublinhar a diferença. Na tragédia, o sujeito recebe uma mensagem que lhe é dirigida, interpreta-a mal, e a tragédia é o percurso dessa interpretação. No policial, quem interpreta pôde se desligar e fala de uma história que não é a dele, se ocupa de um crime e de uma verdade da qual está à parte, mas na qual se acha estranhamente implicado. Parece-me que a psicanálise tem algum parentesco com essas formas. (PIGLIA, pág. 59).

A solidão como traço central desse anti-herói o faz viver uma história que não lhe pertence, algo impensável para um herói clássico, por exemplo. Imiscuir-se em uma trama que não diz respeito a si mesmo ou àqueles que compartilham seu sangue ou sua pátria. A fragmentação psicológica e emocional do anti-herói se consolida na distância existente entre ele e o fato que o aflige, precisando ser desvendado. Nesse sentido, a fala de Freud deixa claro o confronto do sujeito estranho que precisa se esforçar para elucidar uma verdade que não lhe fala diretamente.

Fruto da nova ordem moderna, enfeitado com vícios e virtudes intransferíveis, o anti-herói, como uma representação individualista acabada em si mesma, não está injustificadamente presente de modo mais sensível nos romances. Enquanto gênero por excelência ligado ao individualismo moderno, o romance traz ao centro da representação literária tipos de personagens estranhos à concepção clássica. Por ser um gênero mais voltado ao cotidiano, o romance retrata homens e mulheres da vida diária, seres “rebaixados” no papel de protagonistas, sem a hierarquia entre personagens tão cara à distinção hierárquica aristotélica: “Certamente *Robinson Crusoe* é o primeiro romance no sentido de que é a primeira narrativa de ficção na qual as atividades cotidianas de uma pessoa constituem o centro da

atenção”. (WATT, 2010, p.78). Notam-se neles as características que o Ocidente herdou do cristianismo: a noção de finitude do tempo (concepção teleológica de que já falamos), o corpo enquanto algo único e personalíssimo, a identidade singular, a crença na vida marcada pelo sofrimento, percurso de agruras inevitáveis, a responsabilidade pelo próprio destino, a responsabilização por seus atos (suas obras). Neste sentido, não negligenciamos o quanto a noção de salvação individual que o Ocidente herdou da cristandade influenciou a sedimentação destas qualidades. Importante observar que este mergulho em direção ao indivíduo não se inicia com o protestantismo, e é possível localizar o primeiro brilho destas características no cristianismo primitivo, sobretudo nas *Confissões*, de Santo Agostinho, a primeira expressão de autoexame religioso enfatizado por uma postura subjetiva e individual. O mergulho de Santo Agostinho em si mesmo indicava uma tendência primeiramente religiosa e depois literário-filosófica que marcaria definitivamente a percepção ocidental de sujeito, de autoconsciência e individualidade, com todas as consequências sociais e psicológicas desta concepção. O ato de voltar-se para si, com perguntas acerca da própria existência, do propósito da vida, do merecimento quanto à salvação faz com que o inquiridor imediatamente se aparte do resto dos homens, reconhecendo-se um entre outros, numa relação dialógica com Deus. Não se trata de um grupo ou povo em busca de uma resposta coletiva, mas de um indivíduo a questionar. Este subjetivismo tem por consequência inevitável a individualização do ser: “O subjetivismo leva-o a antecipar não só a teoria do tempo de Kant, como o cogito de Descartes. Em seus *solilóquios*, diz: ‘Tu, que queres saber, sabes quem és? Sei. Onde estás? Não sei. Sabes que pensas? Sei.’ Isto contém não apenas o *cogito* de Descartes, mas sua resposta ao *ambulo ergo sum* de Gassendi.” (RUSSEL, 1957, p. 416). Aqui o paralelo com os Evangelhos se torna inevitável. Enquanto o Velho Testamento é marcado pela centralidade do povo judeu, uma entidade coletiva, o Novo Testamento é urdido na singularidade de Cristo, o ungido, a quem todos, de forma individual e com iguais condições de sucesso, devem buscar. Entretanto, é de fato com o puritanismo de Calvino, no século XVI, que a introspecção espiritual, a contrição e a prática confessional dirigida não a um sacerdote, mas ao próprio sujeito, passam a ganhar sistematização. O movimento calvinista imprimiu imensa importância a esta “interiorização da consciência” como ritual religioso a que todos estariam submetidos se quisessem mensurar o grau de proximidade em que se encontrava o seu íntimo da graça ou da danação. (WATT, 2010, p.79). Não coincidentemente escritores de formação protestante como Pepys, Boswell e Rousseau legaram à era moderna confissões autobiográficas. Todos os três mantiveram a disciplina da introspecção mesmo quando esta já não vinha acompanhada por um casulo religioso, existindo apenas como prática secularizada. Não se pode esquecer também da

influência dos *Ensaio*s (1580) de Montaigne como tentativa de descrever a si mesmo, de “tornar-se alvo de seus próprios pensamentos”, como exemplo de escrita introspectiva, submersa em investigação subjetiva e calcada nas experiências pessoais, elaborada por um sujeito atento às vozes interiores em permanente busca pelo homem interior identificável, porém sempre em constante mudança. Nessa tradição, o autor faz de si mesmo objeto, objeto arisco, tormentoso e de difícil amestramento. Segundo registra o próprio Montaigne, trata-se de uma tarefa espinhosa seguir o rasto do espírito, “penetrar nas profundezas opacas de suas sinuosidades internas”. (AUERBACH, 2004, p. 256).

Conforme vimos, assim como o teatro grego teve raízes ritualísticas e religiosas, os gêneros literários confessionais tiveram como sopro criador a prática de falar consigo mesmo para falar com Deus. “Nas esferas literária, filosófica e social o enfoque clássico no ideal, no universal e no coletivo deslocou-se por completo e ocupam o moderno campo de visão sobretudo o particular isolado, o sentido apreendido diretamente e o indivíduo autônomo.” (WATT, 2010, p. 67).

Mas como se apresenta realmente essa figura literária? Desenha-se de modo homogêneo ou demonstra algum tipo de variação? Por meio de alguns exemplos retirados da literatura, brasileira e estrangeira, procuraremos distinguir o anti-herói nacional. Partamos pois a refletir sobre a origem registrada do uso da expressão anti-herói:

Dostoiévski pôs esse termo [o anti-herói] em circulação na parte final de *Memórias do subsolo*, obra seminal que discute a ideia do herói na vida e também na arte. As últimas páginas da narrativa de Dostoiévski associam explicitamente a palavra “anti-herói” à noção de paradoxo. O narrador, que é chamado de paradoxista, explica: ‘Um romance precisa de um herói, e todos os traços de um anti-herói estão expressamente reunidos aqui.’ A subversão deliberada do modelo literário está relacionada com a voz vinda do subsolo para contestar opiniões aceitas. (BROMBERT, 2004, p.13).

A obra de Dostoiévski na citação de Brombert, *Memórias do Subsolo* (1864), apresenta uma personagem de grande relevância para a compreensão do anti-herói e da sua configuração psicológica. Nesse sentido, Maria Rita Kehl afirma: “O homem do subsolo aperfeiçoa ‘a tonalidade psicológica moderna’ que caracteriza os atormentados personagens de Dostoiévski. Protagonista de um drama psicológico, extrai de seu ressentimento uma gama de vícios privados que exhibe ao leitor de suas memórias.” (KEHL, 2004, p. 234). Há na reflexão da autora um ponto, especificamente, que dialoga diretamente com a conceituação de anti-herói que estamos tentando compreender. Discorremos aqui sobre o que ela denomina de “tonalidade psicológica moderna”. Ou seja, o fator psicológico ganha um espaço e peso muito maiores em obras modernas que apresentam um anti-herói. O espaço físico, propriamente dito, pode ser preterido,

dispensado em nome de um preenchimento não físico. A narrativa pode realizar-se totalmente na dimensão psicológica, na qual os deslocamentos, ações e iniciativas da personagem se dão de maneira plenamente satisfatória apenas no plano abstrato, aquele das memórias ou reminiscências. É justamente esse o caso de *Memórias do Subsolo*, monólogo de um homem enfermo que, tomado pelo veneno de suas lembranças, vomita sua vida de infelicidades e imperfeições do fundo de um subsolo. Abandonado, sozinho, tal personagem, de caráter quase que exclusivamente psicológico, pode ser visto como o homem caído, o herói derrotado, imerso em escuridão e em silêncio amedrontadores. Entretanto, apesar de sua condição de baixaza, alça-se a falar, pois tem a necessidade de verbalizar a consciência desse novo ser que nasce como a representação viva da angústia e incerteza.

Quanto à origem da figura do anti-herói, ao período do seu aparecimento nas obras literárias, poderíamos identificar um determinado livro como primeiro a apresentar a figura anti-heroica? Uma espécie de precursor do que viria a se tornar o tipo de protagonista mais presente na literatura moderna? Esta hipótese é um tanto remota, e o mais correto seria falarmos sobre processo gradual ou desenvolvimento, ao invés de surgimento. Ou seja, como normalmente ocorre no mundo literário, tendências e transformações se dão de forma processual, levam tempo para se sedimentarem e serem percebidas. Daí que a opção mais provável seria buscar obras que apresentem embriões, indícios iniciais do anti-herói. Nesse sentido, seria razoável buscar uma interpretação cronológica e progressiva segundo a qual a figura anti-heroica que passou a ganhar força na modernidade tem raízes em obras que antecedem tal período. Por exemplo, em *Dom Quixote*, há a imagem de um ordinário e irrelevante fidalgo que, influenciado pelos heróis literários das histórias que lia, parte com o objetivo de imitar as aventuras empreendidas por seus ídolos ficcionais. Para tanto, montado no pangaré Rocinante e levando consigo, posteriormente, seu fiel escudeiro, o cômico Sancho Pança, parte para transformar-se no Cavaleiro da Figura Triste. Enquanto Dom Quixote representa o idealista, aquele cuja sanidade foi devastada pela bagagem de leituras que possui, Sancho Pança é aquele que tenta fazer com que seu companheiro recoloca os pés nos chãos, sendo chamado constantemente de volta à razão, o lembrete da impossibilidade de se realizar todos os anseios heroicos, “quixotescos” de Dom Quixote. O enredo criado por Cervantes poderia ser considerado uma crítica ao modelo heroico clássico? Há na obra um tom de paródia, quando um estereótipo é retomado de maneira crítica, irônica, bem-humorada e que pode levar ao riso. Bakhtin (1987) refletiu sobre o caráter paródico de *Dom Quixote*, o qual possui como figuras centrais duas personagens contrárias entre si: “Assim, o caráter paródico de Dom Quixote de la Mancha se evidencia, para Bakhtin, pela presença do baixo corporal, do contraste

entre os altos ideias do esquálido cavaleiro louco e a baixa realidade corporal e grotesca do barrigudo Sancho Pança.” (PINEZI, 2011, p. 2).

Ao refletir acerca do nome de sua obra *Em louvor de anti-heróis* (2002), Victor Brombert explica o plural do substantivo presente no título:

O título do meu estudo talvez tenha sido determinado pelo pretense anti-herói de Dostoiévski, mas só até certo ponto. O plural “anti-heróis” quer sugerir que o protagonista de Dostoiévski não é o contra modelo único e que meu objetivo não é definir um tipo só [...] É claro que não basta uma única descrição ou definição. Mas evitar um enfoque dogmático e sublinhar diversidade e variação não impedem a procura de padrões subjacentes e tendências comuns (BROMBERT, 2002, p. 14).

Em contraposição ao estudo comparativo de Brombert, que consiste em encontrar semelhanças entre personagens literários tidos com anti-heróis, o propósito dessa seção é, num primeiro momento, tentar apresentar a figura do anti-herói. Porém é necessário salientar que não se trata de uma figura única, constante, mas multifacetada, como defende a citação do teórico inglês: “O modo anti-heróico, como veremos, implica a presença negativa do modelo subvertido ou ausente. Mas é ao mesmo tempo uma questão de modo e de ânimo.” (BROMBERT, 2002, p. 14). Ou seja, mesmo que a presença desse modelo negativo seja significativa, afirmar que um determinado personagem é um anti-herói é uma proposição subjetiva, não se trata de uma fórmula exata: “O herói negativo, mais vividamente talvez do que o herói tradicional, contesta nossas pressuposições, suscitando mais uma vez a questão de como nós nos vemos ou queremos ver.” (BROMBERT, 2002, p.14). Confronta nossas presunções e o arcabouço do conhecimento de expressões literárias que temos. Ao discorrer sobre a maneira como interpretamos pessoas reais e personagens, Antônio Cândido afirma:

A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições e conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. (CÂNDIDO, 1970, p. 3).

O que podemos encontrar relativamente em comum entre esses personagens é um conjunto de qualidades ou defeitos, a depender do ponto de vista, que são latentes:

A literatura dos séculos XIX e XX está, além disso, abarrotada de personagens fracos, incompetentes, dessorados, humilhados, inseguros, ineptos, às vezes abjetos- quase sempre atacados de envergonhada e paralisante ironia, mas às vezes capazes de inesperada resistência e firmeza. (BROMBERT, 2002, p. 14).

Ou ainda, em uma expressão mais curta e incisiva: “O anti-herói é amiúde um agitador e um perturbador” (BROMBERT, 2002, p.14-15). Seja um revolucionário, um mendigo, bêbado, estudante homicida, estrangeiro, existencialista, um sociopata ou empregada doméstica, o anti-herói traz consigo quase que invariavelmente o germe da subversão. Sempre desconfortável com a ordem das coisas, ou as enfrenta com o intuito de transformá-las ou sucumbe a elas. No campo social, por exemplo, denunciam a hipocrisia, a fragilidade do tecido social, ostentam a desigualdade, expõem a miséria dos corações, corrompem os bons, são corrompidos, são rebeldes ou resignados, quase nunca adésistas. No plano íntimo e psicológico, são geralmente perturbados, desajustados, com grande dificuldade de se enquadrar às próprias emoções e de estabelecer relações com outras pessoas. Daí a solidão que acomete a maioria das personagens anti-heroicas. Decorrente disso, não é incomum que apresentem algum quadro de doença psicológica, distúrbio mental ou mesmo físico. A agitação ou perturbação empreendidas pelo anti-herói pode fazer vítima o próprio personagem anti-heroico. Como não recordar do drama vivido por Raskolnikov ao enredar-se numa trama em que ele mesmo, o homicida da história, faz o papel de plantador de evidências e rastros contra si mesmo, ajudando a polícia a descobri-lo. Existe aí um misto de instinto autodestrutivo e desejo de redenção. Carregando um fardo de culpa na consciência, o jovem estudante de direito, com claros sinais de depressão, ansiedade e paranoia, faz uma verdadeira via crucis até encontrar um momento de repouso no final do livro, nos braços da jovem prostituta Sônia. Ela, inclusive, não menos anti-heroica que o protagonista de *Crime e castigo*. O encontro do jovem homicida arrependido com a jovem prostituta que se vende para alimentar a família concretiza na história o encontro de dois polos subversivos, dois malditos que só encontram a salvação descobrindo e aceitando os pecados um do outro. O que não é difícil de encontrar em alguma obra de Dostoiévski: “Dostoiévski prega a moralidade do pária, do escravo.” (BRANDES, 2019).

Essas seriam algumas das características mais marcantes nesse tipo de personagem, referências que podem ser usadas para compreendê-los, ainda que de maneira um tanto artificial, dentro de um círculo de personagens chamados anti-heróis. Em um estudo sobre o anti-herói na literatura norte americana, David Simmons assinala:

Como um reflexo de um novo modo de pensar, o herói é substituído por um falível, mas essencialmente e espiritualmente intacto homem ordinário que permite a valorização do indivíduo sem o elitismo problemático que marcou modelos ficcionais antecessores. De fato, é uma indicação significativa da crescente ruptura entre aqueles na sociedade americana que enquanto país é capaz de supor um consistente papel da visão heroica, seus escritores dão um giro de 180 graus, rejeitando a grandiloquência da figura heroica convencional, e optando, ao contrário, pela figura do anti-herói,

refletindo um clima em que “Por toda parte, o trágico e o anti-herói estavam ultrapassados<sup>35</sup>.” (SIMMONS, 2008, p. 12).

Entretanto, é por meio de uma relação dialógica, de negatividade e negação, que a identificação do modelo anti-heroico se faz mais reconhecível: “A lembrança irônica do anti-herói do modelo ausente ou inatingível atua como um lembrete constante e também como um incentivo. A noção mesma do ‘anti-herói’ depende de tal lembrança.” (BROMBERT, 2002, p. 20). O maniqueísmo também não é característica do anti-herói. Visto que ele não pode ser encerrado numa categoria moral precisa, torna-se difícil classificá-lo como totalmente bom ou mal: possui o dom da ambiguidade. Como não lembrar da passividade de Mersault, jovem protagonista de *O estrangeiro* (1942), do escritor franco-argelino Albert Camus, diante do desconhecido a que comumente chamamos destino, da mão invisível que o conduz durante sua trajetória, da apatia aguda face à vida e aos homens. Como determinar se um tal personagem é bom ou mau? Como atestar realmente que foi o argelino, em seu acesso de delírio, quem segurou o revólver e disparou mortalmente contra o árabe naquela fatídica praia sob sol escaldante? Qual a explicação para a falta de iniciativa do anti-herói de Camus frente a tantos infortúnios que atingem sua vida? Desde a morte da mãe até a notícia de que seria condenado à morte, a sua resposta insiste em ser o desdém, o simples descaso. Nada o atinge, nem mesmo a iminência do fim. Não levanta a voz contra a injustiça que o acomete porque acredita não valer a pena. Como afirma Brombert (2002), os temas de corajosa lucidez e fidelidade à dimensão rigorosamente humana estão no centro da obra textual de Camus. Ao insistir que o heroísmo não pode ser valorado como algo supremo e ao desconfiar de ações ou retórica heroica, o interesse do escritor argelino é muito mais averiguar como a fraqueza pode ser transmutada em força, como o negar pode tornar-se afirmar, e como os fracos são capazes de resistir à configuração dura da vida sem ter de renunciar à sua real condição de “fracos”. É por isso que o Mersault de *O estrangeiro* é tão intransigente quanto à sua alienação. Apesar de todo o esforço dos demais para trazê-lo ao jogo da vida “normal”, ele permanece no lugar que lhe parece mais natural: seu próprio interior, na renúncia e resignação:

---

<sup>35</sup> As a reflection of this new mode of thought, the hero is replaced by a flawed but essentially spiritually intact everyman figure who allows for the empowerment of the individual without the problematic elitism that marked earlier fictional models. Indeed, it is a significant indication of the growing schism between those in American society that just as the country is able to assume a role consistent with the heroic vision, its writers take a U-turn, rejecting the grandiloquence of the conventional heroic figure, and opting instead for the comic everyman, represented in the form of the anti-heroic – reflecting a climate in which “Everywhere, the tragic and heroic were out of fashion.” (Tradução nossa).

Está em jogo a debilidade de qualquer vitória no contexto de infundável derrota. Toda a obra de Camus tende para formas não-heroicas de coragem e valores baseados no horror à violência, na aversão às abstrações doutrinárias e numa recusa a procurar absolutos. (BROMBERT, 2002, p. 23).

Isso pode ser explicado pela própria vida de Camus, que ele retrata no livro póstumo: *O Primeiro Homem* (1994), especificamente a sua infância na cidade africana de Argel. Conta que, como a maioria dos meninos, se deleitava ao imaginar-se um herói glorioso, passando horas na biblioteca da escola a consumir romances de guerra e aventura com heróis guerreiros, para saciar o que o autor chama de “gosto por heroísmo e fanfarronada”. Porém, Camus acaba por perceber que a formação genuína de que precisava não estava nos livros, e passa a nutrir um forte repúdio à violência após uma briga física que teve com um colega de escola, ao atingir o garoto e perceber que: “derrotar um homem é tão amargo como ser derrotado”. (CAMUS, 2019). E conclui que: “a guerra não presta”. Além desse episódio singelo, toda a infância de Camus foi marcada por uma guerra mundial, que tragava contingentes imensos de argelinos colonizados para morrer em nome da França, a metrópole. O próprio escritor teve o pai morto em confronto quando tinha apenas um ano. Em suma, sua infância foi marcada por imagens de morticínios e conflagrações, o que sem dúvida contribuiu para cristalizar o anti-heroísmo que corre por seus romances e obras filosóficas.

O anti-heroísmo de Camus se estrutura numa circularidade de valores e premissas: não vale o esforço de lutar tanto contra os infortúnios para chegar sempre ao mesmo lugar e recomeçar tudo de novo: “Bem à maneira do Dr. Rieux, de *A Peste*, Camus desconfia da grandiloquência oracular, preferindo em todos os níveis esvaziar imagens e mitos glorificadores.” (BROMBERT, 2002, p. 147). A palavra assume um tom parcimonioso, às vezes minimalista, sempre buscando dizer o necessário, o que pode ser dito sem grandes pretensões ou floreios. Os grandes discursos dirigidos às massas não são confiáveis, não transmitem seriedade e já não podem servir de farol ao homem comum e ao intelectual: “Comenta em seus cadernos de notas que a figura de Don Juan, por exemplo, não é mais concebível nas condições contemporâneas: Nem pecado nem heroísmo parecem possíveis.” (BROMBERT, 2002, p. 147). Figuras de pompa não refletem mais nossos tempos. Entre o pecado e o heroísmo, existe o homem mediano, o homem do cotidiano, que se confunde entre milhões iguais a ele, sem grande distinção. Trata-se do homem pregado pelo humanismo trágico de Camus. O sujeito da repetição, que leva uma vida banal, na qual os dias se repetem sem grandes sobressaltos:

Encontrando desesperança e também satisfação no sentimento de mortalidade, Camus recorre à metáfora de Sísifo para justificar um compromisso com uma luta que requer

vigilância incansável precisamente porque uma vitória definitiva jamais será alcançada. O humanismo trágico de Camus, que toma o partido das vítimas (nunca de heróis ou santos), envolve o conceito de testemunhas em seu sentido mais nobre e mais engajado.” (BROMBERT, 2002, p. 23).

E quanto ao Sr. K, protagonista do romance *O processo* (1925). Processado por um estado fantasmagórico e completamente impotente diante de trâmites burocráticos absurdos, o anti-herói se torna um mero corpo a mercê de circunstâncias arbitrárias. Acuado frente a uma estrutura irreconhecível de perseguição, só resta ao Sr. K deixar-se engolir pelas teias que o cercam e embarcar em um processo pessoal de completo estranhamento. O fato de Kafka ter deixado esse romance inacabado só potencializa o sentimento de desamparo do leitor ao acompanhar o processo surreal por que passa o protagonista. Sem desfecho definitivo que conclua a encruzilhada *nonsense* em que se encontra o Sr. K, o romance potencializa a sensação de desalento, descolamento do real e alienação:

Weinberg sugere que protagonistas do romance contemporâneo estão contidos na tradição do absurdo dos personagens de Kafka, encarnando qualidades similares como ‘aprisionamento’, culpa, autovitimização, alienação e a incapacidade de usar a liberdade de maneira positiva e criativa<sup>36</sup>. (SIMMONS, 2008, p.2).

Alienado do começo ao fim da narrativa, o anti-herói se perde entre cartórios, tribunais, audiências, intimações. Acaba por sufocar entre pilhas de arquivos de processos empoeirados, à espera de uma resolução que jamais chega.

Mersault e o Sr. K encontram-se numa posição de passividade e parecem não responder aos problemas que os afligem, pois que impotentes frente ao absurdo que se apresenta como realidade banal, consequência da própria vida, semelhante ao respirar ou o dormir. Acabam por alienar-se de tudo e de si mesmo, não possuem compromisso nenhum em superar-se. São atraídos, tragados pelo fracasso e consumidos no fogo de suas aflições mais severas. A aniquilação de si próprio possui um encanto ao mesmo tempo repelente e sedutor. Para eles a liberdade é um fardo pesado demais a ser levado. Reconhecem-se como vítimas de algo não compreendido, uma força maior da qual se sentem prisioneiros. Esta característica constituiu um traço literário que seria repetido em considerável parte da literatura existencial do século XX, e que se estendeu a romances, contos, ao teatro e até cinema. Exemplo foi a considerável obra de Sartre de cunho existencialista, entre romances e filosofia. Ensaios filosóficos como *O*

---

<sup>36</sup> Weinberg suggests that protagonists of the contemporary novel are in the absurd tradition of Kafka’s characters, embodying similar qualities such as “arrest”, guilt, self-victimization, alienation, and the inability to use freedom positively and creatively. (Tradução nossa).

*existencialismo é um humanismo* (1946), *O ser e o nada* (1943), e romances como *A morte na alma* (1949) ilustram essa corrente de pensamento tão influente na literatura e filosofia. Explicitam bem a sensação de desamparo existencialista essas palavras de Roquetin, protagonista do romance filosófico *A náusea*:

Então, eu estava neste instante no jardim público. A raiz do castanheiro afundou no chão, logo acima do meu banco. Eu não lembrava mais que era uma raiz. As palavras tinham desaparecido e com elas o significado das coisas, o modo de usá-las, as marcas sinalizadoras que homens traçaram em sua superfície. Eu estava um tanto curvado, de cabeça baixa, sozinho na frente dessa massa negra e lamacenta, completamente bruta, e isso me assustou, me cortou o fôlego. Nunca, antes desses últimos dias, eu senti o que significava a palavra “existir”. (SARTRE, 2019).

Conhecer o modelo heroico da tradição é primordial para que se possa reconhecer o seu avesso, o outro polo, já que essa relação se dá por meio de um processo subversivo de um modelo antecessor: “A razão é que tal lembrança atua como bem mais do que um contraste; sugere um anseio, talvez até uma busca.” (BROMBERT, 2010, p. 23). Destronar o modelo vigente e ocupar seu lugar parece ser a “intenção” do anti-herói. A subversão do modelo heroico se dá pela apreensão do escritor dos novos tempos, de novos ares. Contrastado por um *zeitgeist* diferente, sente-se impelido a responder. Essa descrença nos valores do herói clássico gerou uma espécie de vazio na intelectualidade, mais acentuadamente no século XIX. Esse vazio precisou ser preenchido com uma nova proposta de homem. A aposta estética que fizeram os literatos foi a de entronizar o anti-herói como a figura principal da literatura ocidental (europeia):

Um vazio desse tipo clama para ser preenchido. Essa é uma das hipóteses desse estudo. A lembrança irônica do modelo ausente ou inatingível atua como um lembrete constante e também como um constante incentivo. A noção mesma de um anti-herói depende de tal lembrança. (BROMBERT, 2002, p. 20).

O contexto em que se dá tal mudança é crucial para o entendimento do porquê de o anti-herói ter assumido o protagonismo nas grandes narrativas. Em *O artista e seu tempo* (1957), Camus defende que o Ocidente produza artistas anti-Alexandres que deveriam resgatar o “nó górdio da civilização”, no sentido de consagrar a modéstia e a escrupulosa honestidade do artista, recusando totalmente a autoglorificação e os excessos da vaidade.

O século XIX, especificamente na Europa, viu uma forte solidificação do ceticismo e de um sentimento de descrença na religião, o qual ganha força a partir da revolução científica, ocorrida três séculos antes. Com o avanço da revolução científico-industrial e respectiva expansão no mesmo século, grande parte da intelectualidade passa a ver o mundo de modo

radicalmente diferente de seus antecessores, priorizando as relações econômicas, os meios de produção, o poder de domínio do estado e da burguesia, o empobrecimento ou enriquecimento de determinadas classes e respectivos conflitos. Sintoma claro disto foi o crescente alijamento da Igreja, até então muito poderosa e detentora de grande autoridade como agente de coesão social, em relação às decisões governamentais; e o fortalecimento do estado laico na Europa. O aparecimento do materialismo científico-dialético de Marx como forma de entender o desenrolar-se da história, os conceitos de superestrutura e suas implicações para a interpretação de todas as dimensões da sociedade capitalista foi um divisor de águas nesse contexto. Assim, no campo da cultura, reina a desconfiança de verdades eternas caídas do firmamento e que pousam tranquilamente nas mãos dos homens. A intervenção humana nos rumos da história se torna a pedra de toque de grande parte do pensamento ocidental na busca para compreender a realidade, e Deus vai cedendo espaço para o ser humano (homem, branco, classe média, intelectual) quando se trata de compreender os caminhos da civilização. A frase de Nietzsche de que Deus estaria morto, antes de ser um imperativo ou comando proferido por um ateu amargurado, é uma constatação angustiada, que procura traduzir o então crescente sentimento de fragilização da fé diante do mundo que se consolidou no século XIX, sobretudo entre as classes mais letradas: “Numa época de ceticismo e fé definhante, época marcada pela consciência difusa de perda e desordem, a intencional subversão da tradição heroica pode indicar uma iniciativa de recuperar ou reinventar significação.” (BROMBERT, 2002, p. 20). Como não pode haver vazio na nossa representação simbólica do mundo, mas sempre presença; ao invés de desaparecimento da figura do herói clássico na literatura, o mais correto seria falar de substituição pela figura do anti-herói: “A avaliação negativa não prova renúncia ou assentimento. Uma ausência pode ser uma forma de presença. Dito de outro modo, algumas das obras podem perfeitamente refletir um impulso moral e espiritual, assim como uma tentativa de ajustar-se responsabilmente a novos contextos” (BROMBERT, 2002, p.20). Ou ainda, o anti-herói como projeção da nossa visão de mundo:

Ao longo dos séculos, o herói refletiu, às vezes até determinou, nossa visão moral e poética quando tentamos fazer face ao sentido ou falta de sentido da vida, ainda que a tragédia, ou, de um modo geral, o espírito trágico, responda à nossa necessidade profunda de conferir dignidade e beleza ao sofrimento humano. Por isso é que a “morte da tragédia”, caracterizada por George Steiner num livro que gira em torno do famoso título de Nietzsche, representa uma tão momentosa mudança cultural. Uma coisa é clara, porém. Inflada ou desinflada, exaltada ou minimizada, não podemos passar sem uma imagem de nós mesmos” (BROMBERT, 2002, p.20).

## 2. ERNESTO WESLEY OU O PROMETEU À PROVA DE FOGO: ATUALIZAÇÕES DO ANTI-HERÓI.

*Vou revelar-te o que é o medo em um punhado de pó.*

T.S. Eliot, *A Terra Desolada*.

A transição na literatura ocidental de um modelo de herói clássico, baseado nos modelos grego e latino, para o tipo de anti-herói que dominou a representação na época moderna, se deu de modo processual. Para compreendê-lo, basta atinarmos para a pletora de movimentos literários e tendências estéticas que surgiram e desvaneceram ao longo do tempo, sobretudo a partir do advento do Romantismo. Desde a epopeia, o teatro e a poesia gregos, passando por sua imitação e reprodução pelos romanos, os hinários e teatro católicos da Idade Média, o Trovadorismo, o Renascimento, o Barroco, o Classicismo, até o Romantismo, tipos literários foram apresentados, absorvidos ou substituídos. É no epílogo de tal processo que se encontra o construto estético a que hoje nos referimos como anti-herói, e é em conjugação com as mudanças históricas, físicas e intelectuais, que a literatura foi por ora assimilando estas transformações, ora sugerindo-as.

Neste capítulo, nosso estudo tem como foco uma obra do século XXI, *Carvão Animal* (2011), e o contato que ela estabelece com o passado, especificamente com o modelo anti-heróico representado por personagens do século XIX, no Romantismo europeu e no Realismo/Naturalismo. Assim, procuraremos demonstrar que o anti-herói de Ana Paula Maia é um construto híbrido de características românticas e realistas, com linguagem e discurso *pop* contemporâneo, releitura do “herói” predominante em romances dos dois movimentos literários. A junção de diferentes estéticas é o que há de mérito, de mais distintivo na obra da autora, embora as análises críticas sobre ela tendam quase sempre a situar seus livros numa simples releitura do realismo cru, semelhante àquele de Rubem Fonseca, com quem é geralmente comparada. A comparação é apropriada, como demonstraremos em outro momento, mas não deve ser feita de modo reduutivo.

*Carvão animal* (2011), última parte a compor a trilogia<sup>37</sup> dos brutos, de Ana Paula Maia, apresenta linha de continuidade e influência com a herança literária que sobrevive às gerações

---

<sup>37</sup> A trilogia é constituída por três romances: *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009) *O trabalho sujo dos outros* (2009) e *Carvão animal* (2011).

de escritores e é preservada por meio da releitura e espelhamento de modelos literários. Portanto, a distância temporal entre a obra que analisamos e algumas do século XIX, ao invés de empecilho para os novos autores, é ocasião para amadurecimento de modelos disponíveis a gerações futuras. Assim, nossa abordagem privilegia sobretudo a influência e as correspondências como chave de compreensão do fenômeno literário aqui considerado: a atualização do personagem herói moderno ou anti-heroico.

## **2.1 O HEROÍSMO DOS BRUTOS: REMINISCÊNCIAS DO GROTESCO E DO ROMÂNTICO EM *CARVÃO ANIMAL*.**

No contexto da tenebrosa cidade de Abalurdes, ameaçada pelo fogo e excesso de cadáveres, vivem Ernesto Wesley e Ronivon, os dois principais personagens da narrativa. Nesta comunidade, “que está à margem do descobrimento e no imaginário de alguns visionários” (MAIA, 2011, p.39), vivem personagens que se destacam pela brutalidade. Dentre eles, Ernesto Wesley: “É um brutamontes de ombros largos, voz grave e queixo quadrado, porém tudo isso se torna pequeno caso se repare em seus olhos. São olhos pequenos, de cor negra e brilho intenso. Mas não é um brilho de alegria, senão do fogo admirado e confrontado diversas vezes.” (MAIA, 2011, p.11). A exemplo de Edgar Wilson e Erasmo Wagner, protagonistas nas outras novelas da trilogia, a descrição do bombeiro Wesley também remete ao tipo de anti-herói fisicamente grosseiro e esteticamente brutalizado, muito recorrente no Romantismo europeu do século XIX, exemplificados pela criatura do doutor Frankenstein, de Mary Shelley, ou Gwinplane e Quasímodo, de Victor Hugo. A estética do grotesco se faz presente em cada detalhe físico e desenho corporal das personagens.

A palavra grotesco tem origem no vocábulo italiano *grotta*, que significa gruta. Tal batismo se deu pelo fato de pesquisadores haverem descoberto desenhos e ornamentos decorativos numa gruta italiana, durante escavações arqueológicas, ocorridas no século XV. Entre pinturas, desenhos e esculturas, as representações mostravam uma mescla de criaturas animais, vegetais e minerais. A descoberta desse tipo de expressão teve grande impacto na visão dos europeus sobre o papel e forma da arte; mas a primeira reação, como era de se esperar, foi

de animosidade e desprezo. A Igreja, voz poderosa em diversos assuntos, sobretudo quanto ao que seria a verdadeira arte ou não, rejeita veementemente o grotesco como negação da herança dos antigos e como aberração pré-cristã. Ademais, o fato de os primeiros achados da arte grotesca terem ocorrido em grutas, espaços subterrâneos e escondidos, foi usado pelos religiosos como indício de que os desenhos e esculturas ali encontrados teriam alguma ligação com o submundo; símbolos de reino caído. À época, era unanimidade a visão aristotélica do que deveria ser uma obra de arte, com a prevalência de conceitos como *mimesis* e verossimilhança. Deparar-se com figuras distorcidas, fora das linhas harmônicas defendidas pela tradição clássica greco-romana foi um choque para a Europa renascentista: “foram classificadas hostilmente como quiméricas, irrealis, monstruosas e até mesmo diabólicas”. (LIMA, 2016, p.1). Intelectuais e artistas ligados a autoridades da época estavam conscientes do caráter potencialmente rebelde da estética grotesca e repudiaram o novo tipo de expressão. Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (2010), lendo Rabelais, ritos e espetáculos da idade medieval, assinala o caráter rebelde da estética grotesca, a energia subversiva que dela emana através do processo de carnavalização, e acaba por borrar os limites entre cultura oficial e cultura popular, apontando para a possibilidade da liberação de energias - até então contidas - do povo; sobretudo em festas populares de cunho cênico, como o carnaval. Ou seja, tal cenário poderia contribuir para que as pessoas passassem a questionar o poder político estabelecido, e por isso era necessário sufocar esse tipo de manifestação, ou deixá-la fluir por meio dos eventos populares, tentando “domesticá-lo” através de práticas lúdicas mais inofensivas, como o próprio carnaval, a festa por excelência do grotesco. Entretanto, mesmo com a resistência que essa nova “proposta” despertou, houve a difusão das novas formas e contornos pelo Velho Continente, provocando desejo de retorno a uma espécie de passado original, quando os desenhos respeitavam apenas as linhas da natureza e a aparente arbitrariedade do caos original: “A regressão às formas originais, o desejo de captar, antes de qualquer fixação, a livre eclosão das formas originárias estão inscritos no centro do naturalismo do Renascimento”. (JANNERET apud LIMA, 2016, p.3). Vêm à luz, entre artistas e intelectuais, temas como a multiplicidade de formas da matéria capaz de modelagens diversas, de transformar-se indefinidamente, rompendo os limites simétricos do mundo observável, ultrapassando as fronteiras entre humano, animal, vegetal. Homens-bicho, animais-folha, plantas-homem, vegetais humanos, animais antropomorfizados etc:

O hibridismo está presente nos ornamentos descobertos em Roma, no século XV, assim como nas representações artísticas ilustrando o pensamento transformista do século XVI, nas ilustrações de Jacques Callot, de Brueghel, de Goya, e nos

personagens de natureza mutante que integram o universo da literatura, desde os sátiros e centauros das obras gregas até os bufões e anões do drama romântico. Além da mistura dos reinos da natureza, o hibridismo também concerne à estética do claro-escuro e às formas heterogêneas e paradoxais do barroco e do romantismo. (LIMA, 2016, p. 17).

Ou seja, o hibridismo na arte não principia com o descobrimento dos desenhos nas grutas italianas, vez que desde a Antiguidade são evidentes os exemplos de representações híbridas; aos moldes das representações dos deuses egípcios Anúbis ou Seth, ou os lamassus<sup>38</sup> da arte mesopotâmica (antropozoomorfismo). O que parece ocorrer com o aparecimento dessa nova estética é a intencionalidade de usar o hibridismo para explorar possibilidades estéticas até então pouco utilizadas, como o retorno à natureza primeva, a confusão morfológica dos corpos naturais, o rebaixamento do humano por meio do zoomorfismo. No caso dos românticos, há a intenção de reagir contra a suposta racionalidade pregada pelos iluministas e reavivar a potência dos instintos humanos, acreditando na espontaneidade e pulsão da natureza humana. Os românticos iniciam ataque à noção defendida pelos racionalistas do iluminismo, vistos como defensores de visão de mundo restrita, que tolhe a subjetividade. A adoração à sabedoria iluminista, o desprezo que sentem pela magia e ocultismo, a devoção que nutrem à luz do dia e repulsa pelos fascínios e mistérios da Idade Média enervam os românticos, vez que afastam o homem de seu passado imemorial, perdido há muito nas sendas do tempo. O grotesco, para os românticos, é resgatado como meio para se atingir o afloramento da natureza “real” do indivíduo, livrando-o da cegueira do progresso industrial vigente no século XIX, da artificialização da vida; daí recorrerem à irracionalidade como refúgio para quem não se adaptava a esse modo de viver. Era necessário recorrer às metamorfoses ovidianas, reverter a simetria das formas: “as noções de metamorfose, inconstância, hibridismo, a oposição ser- parecer apresentam uma constante nas múltiplas manifestações do grotesco.” (LIMA, 2016. p.17)<sup>39</sup>. Exemplo são alguns desenhos de Leonardo Da Vinci, que cria a série batizada de *Cabeças Grotescas*, onde o pintor elabora uma série de crânios e rostos de homens velhos perturbadores, com protuberâncias exageradas, linhas animais, bocas rasgadas, peles que sobram. O grotesco distorce as linhas que delimitam, no mundo físico, a aparência das coisas, dando vida a novas criaturas, quimeras, deformes e assustadoras: “Nesta ruptura com relação às ordens da natureza está presente o componente lúdico, alegre e onírico do grotesco, mas também algo de sinistro e angustiante, na representação de um mundo diferente ou distorcido.”

<sup>38</sup> Grandes touros alados com cabeça humana. Talhados em pedra, eram colocados na frente dos palácios assírios para inspirar medo, proteção e guarda

<sup>39</sup> Falaremos mais sobre a reação romântica na próxima seção, quando discorrermos sobre o romance Frankenstein.

(LIMA, 2016, p. 4). A aparição do grotesco como forma de representação do mundo significou a exteriorização de um anseio, desejo de mundo primitivo, sem amarras, bestializado. A racionalidade é suplantada pela sedução dos movimentos bruscos, dos tecidos que se partem pra dar origem a um membro animal ou cabeça humana, a violar o conceito de harmonia e perfeição estética que vingou na história da arte ocidental. Aliás, antes mesmo da Grécia, pois, já no Egito antigo, é possível reconhecer o zelo pelo equilíbrio e pelos traços harmônicos como exemplos máximos de beleza.

O salto da estética grotesca das cavernas para as artes plásticas, e depois para a literatura é consolidado, dentre outros fatores, quando Montaigne, ainda no século XVI, decide utilizar o termo grotesco para se referir aos *Ensaio*s (1580), por serem algo que se assemelham a “corpos monstruosos, sem proporção ou ordem.” (LIMA, 2016, p. 7). Outro grande nome da literatura que lançou mão do grotesco no fazer literário foi Rabelais. *Gargantua e Pantagruel* (1532) apresenta com profusão símbolos do grotesco, desde o tamanho gigantesco e desproporcional de Gargantua e Pantagruel, às diversas referências a partes baixas, especificamente o ânus, a glotoneria, os excessos dionisíacos, carnavalização constante de cenários, figuras e ações. Mas foi mesmo com o surgimento do Romantismo que a estética grotesca ganhou lugar num movimento estético organizado. O amor dos românticos pela Idade Média e respectivos segredos, pela luz escassa das ruas e velas medievais, construções góticas, ocultismo e mundo subterrâneo das criaturas sombrias, levou os escritores do Romantismo a verem no grotesco um meio de resgate de símbolos do obscuro:

Ainda no século XVIII, um outro gênero literário na França, o *roman noir*, baseado no modelo do romance gótico inglês, apresenta em sua estrutura traços do grotesco monstruoso, satânico, erótico e escatológico, relacionado a zonas de representação obscuras e censuradas. (LIMA, 2016, p. 13).

Como força de subversão, a estética do grotesco vai abrindo a cena para que valores de ruptura ganhem espaço na produção artística europeia. O sol apolíneo defendido pelos gregos na arte vai cedendo lugar para as sombras do reino caótico e pluriforme de Dionísio, com o descobrimento das grutas na Itália: “O subterrâneo, lugar misterioso e propício às manifestações sobrenaturais, até então relacionado apenas ao espaço de grutas e cavernas, encontra equivalente no ambiente lúgubre e fétido de prisões e calabouços.” (LIMA, 2016, p. 7). O charme que o Romantismo encontra nessa proposta estética é explicado pelo anseio que grande parte dos românticos possuía em regressar a um tempo passado em que, acreditavam, o mundo era mais genuíno, menos artificial e se expressava somente sob as leis da natureza. Havia

também um desejo maior de liberdade criativa, menos comprometimento com formas rígidas de composição e linhas mais soltas, emancipando-se dos cânones do passado, do academicismo:

A segunda ruptura se deu a partir do fim do século XVIII e foi o Romantismo, que libertou a produção literária das normas preestabelecidas e impositivas, estimulando a experimentação ao romper a tirania das regras. Por isso, é costume dizer que o Romantismo estabeleceu a liberdade de criação literária, abolindo a servidão às tradições. O Romantismo foi, portanto, o começo de uma literatura aberta às mudanças, ao aderir ao presente, não ao passado, num momento de rápidas mudanças técnicas e sociais. Isso foi se acentuando até as vanguardas do século XX, que privilegiaram a mudança incessante, orientada por um inconformismo permanente que se manifestou pela negação de conceitos, valores e procedimentos. (CÂNDIDO, 2006, p. 1).

Não fortuitamente é durante o Romantismo que o verso livre ganha fôlego: “Na França, a partir de 1820, e na Alemanha e na Inglaterra, desde os fins do século XVII, uma nova escritura substituiu os códigos clássicos em nome da liberdade criadora do sujeito.” (BOSI, 2017, p. 101). Também não é à toa que o Romantismo tenha se desenvolvido mais rápido em países como Inglaterra e Alemanha, os quais iniciaram seu processo de industrialização primeiro, pois foi aí que a reação contra os novos valores da nova organização urbano-industrial demonstrou maior força: “As liberações fizeram-se em várias frentes. Caiu primeiro a mitologia grega [...], e caiu aos golpes do medievismo católico de Chateaubriand *et alii*.” (BOSI, 2017, p. 101). Portanto, o Romantismo, assim como o grotesco, teve impacto renovador na concepção estética do Velho Mundo. Ambos surgiram e foram assimilados pelos artistas como pontos de tensão para renovar o fazer literário. Se Rabelais, lançando mão do grotesco, subverte categorias, carnaliza e choca o clero e a aristocracia com as peripécias de Gargantua, Victor Hugo dilui as amarras estilísticas que os neoclássicos haviam ressuscitado das páginas de Aristóteles, fazendo disso uma bandeira: “O martelo, augurado por Victor Hugo no prefácio de Cromwell, põe abaixo todas as convenções, começando pela vetusta lei das três unidades que os trágicos da Renascença haviam tomado a Aristóteles.” (BOSI, 2017, p. 101).

O impacto que as transformações industriais e as revoluções científicas causaram nas cidades e no campo acendera neles o desejo de retorno a um passado-refúgio, romantizado, mitificado, que supostamente estaria distante da usura e ganância da nova estrutura econômica que veio a predominar pós Revolução Industrial:

É elucidativo considerar a interpretação do movimento romântico dada por A. N. Whithead no seu livro *A ciência e o mundo moderno*. O movimento romântico, diz ele, foi de fato uma reação contra as ideias científicas, ou melhor, contra as ideias mecanicistas a que certas descobertas científicas deram origem. (WILSON, 2004, p.29).

No campo do intelecto, o mundo ocidental ainda bebia da fonte mecanicista inaugurada por Descartes e Newton, que viam o mundo como um grande relógio e Deus como o relojoeiro a coordenar os ponteiros da grande máquina: “Os românticos haviam se tornado agudamente cômicos de aspectos de sua própria existência que de modo algum poderiam ser analisados ou explicados pela teoria de um mundo regido pelo mecanismo de uma relojoaria.” (WILSON, 2004, p. 29). Assim também, como modelo de reação, as criaturas grotescas esculpidas nas cavernas italianas, e descobertas, no século XVI, chegam até a literatura romântica no século XVII e XIX:

Na França do século XIX, Victor Hugo consolidará a importância do grotesco no campo artístico, transformando-o num elemento-chave da arte romântica. Pode-se afirmar que com a oposição do grotesco ao sublime, ilustrada no prefácio de *Cromwell* (1827), Hugo efetivou a legitimação do grotesco enquanto categoria estética. (LIMA, 2016, p. 13).

A oposição entre o sublime e o grotesco percorre quase toda a obra de Hugo: *O homem que ri* (1869), *Os miseráveis* (1862) e *O corcunda de Nôtre-Dame* (1831) são romances que opõem de modo claro o feio e o belo, sempre com alguma carga moral. A aparência desprezada pelos padrões de beleza sociais é enganosa. A “essência” de cada indivíduo e virtudes estão contidas no interior, não nos traços externos:

No referido prefácio, o “mestre dos românticos” declara que “o grotesco tem um papel imenso. Ele está em toda parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; de outro, o cômico e o bufão. Segundo Hugo, a natureza multiforme do grotesco seria mais atraente do que a unicidade do belo. A mistura do grotesco e do sublime num gênero literário é justificada pela afirmação de que o grotesco seria responsável por realçar os elementos sublimes por meio do contraste. (LIMA, 2016, p. 14).

O movimento expansivo do grotesco – e respectiva democratização – acentua-se na Europa, do século XIX, com o fortalecimento da imprensa e publicação de livros, panfletos e afins. O veículo de narrativas populares ganha espaço, e o grotesco alcança uma massa maior de leitores. Em 1844, Théophile Gautier publica *Les Grottesques*, em forte contraste com “a regularidade e a sobriedade do regime literário exaltado pelos defensores da arte clássica e sustentando o valor estético do bizarro e do grotesco.” (LIMA, 2016, p. 15).

Do século XIX à atualidade, com o progresso dos meios de comunicação, mídias diversas, televisão, cinema e mercado editorial pulsante, as ramificações da estética do grotesco podem ser percebidas em diversos tipos de linguagem e representações. A literatura pop e a *Pulp Fiction* possuem muito de grotesco no tipo de elaboração de personagens. No Brasil, o grotesco pode ser encontrado na televisão, em programas populares que exploram tipos

pitorescos, ridicularizam pessoas por algum defeito físico ou aparência diferente; expõem pessoas, geralmente de nível social humilde, a situações constrangedoras e degradantes em troca de alguma premiação. No cinema, as célebres pornochanchadas foram talvez o exemplo mais bem-acabados de como o grotesco adentrou a cultura brasileira e se tornou um documento artístico. O humor presente nesse tipo de filme era fundamentalmente grotesco: baixo orçamento, palavras de baixo calão, cenas com ar de improviso, sugestões constantes de sexo escrachado: “O riso provocado pelo cômico, quando grotesco, é, em geral, irônico, despudorado, sarcástico. Esse é o tipo de riso facilmente detectável na vida cotidiana e encontrado na pornochanchada, entendida como comédia de costumes”. (ROSSETTI, 2012). Há que se destacar aqui também o importante caráter provocador desse tipo de produção, uma vez que tais filmes eram produzidos durante o regime militar, período que tinha como valores “oficiais” o moralismo e a educação burguesas, as relações familiares e sexuais tradicionais, e aversão a qualquer insinuação sexual em obras de arte.

Na literatura contemporânea brasileira, essa influência do grotesco chegou de modo menos cômico, e mais sombrio. Pode-se afirmar que há influência do grotesco na obra de Maia, sobretudo pelo tipo de personagem que ela desenha ao dar grande enfoque à fisicalidade deformada que eles apresentam. O efeito estético almejado pela autora carioca com esse tipo de construção literária é similar ao que buscavam os autores europeus, isto é: ressaltar a humanidade da personagem, paradoxalmente, por meio de características fisicamente fantásticas, salientando excessos na dimensão corporal, distorções na estrutura da face, desproporcionalidade entre membros, cicatrizes, mutilações ou deficiência<sup>40</sup>. A atração pelo grotesco presente na obra de Maia tem o intento de destacar o espanto visual que constitui a existência de tais figuras. Construídos por pinceladas bruscas e ágeis, elas surgem diante do leitor na forma de composições rústicas, com traços grosseiros, semblante distorcido, relação não harmônica entre as partes do corpo e ausência de simetria. Nesse sentido, a antítese entre corpo monstruoso e olhos diminutos cria figura ao mesmo tempo rude e delicada. A forma rústica só é suplantada pela incandescência contida nos olhos miúdos que encaram o fogo regularmente: “Quando se atravessa a barreira de fogo que ilumina o seu olhar, não há nada além de rescaldo. Sua alma abrasa e seu hálito cheira a fuligem.” (MAIA, 2011, p.11). Eis aqui outra evidente semelhança entre este personagem de *Carvão Animal* e as outras personagens da trilogia: a assinalada caracterização da personagem a partir do meio em que ela vive. Trata-se

---

<sup>40</sup> Obviamente, mutilações, membros ausentes ou outras características físicas provenientes de acidentes ou consequência genética, fora do mundo ficcional, são prosaicamente humanos e nada fantásticos. Entretanto, nas obras aqui refletidas, por serem construções ficcionais, estes traços são apresentados de maneira idealizada.

basicamente de processo de transferência de características muito comum nos romances realistas/naturalistas do século XIX. Se Edgar Wilson (uma referência ao William Wilson de Poe), anti-herói da primeira novela da trilogia, guarda na pele muitas cicatrizes, copiando assim os cães de rinhas que admira; Erasmo Wagner conserva o cheiro do lixo que recolhe. Ernesto Wesley também absorveu no olhar as chamas dos incêndios que combate, são um sinal indelével de identidade. Os brutos conservam em si a estampa que os identifica com o mal familiar e corriqueiro. Se “sua alma abrasa e seu hálito cheira a fuligem,” considerando a intensidade em que se dá a penetração do meio no personagem, pode-se dizer que a caracterização de Wesley o apresenta como um ser anormal, e que, justamente por ser incomum, é o indivíduo ideal para lidar com a letalidade do fogo: “Com Ernesto Wesley, completa-se o quadro das monstruosidades sensoriais: Erasmo Wagner não repara, Alandelon não escuta, Ernesto Wesley não sente.” (BARBERENA, 2014). O apreço e capacidade de Maia em criar personagens-mutantes é algo notável: “Novamente evidenciamos um homem-besta que, na sua condição de humano-coisa, deve aturar/naturalizar as mais extremadas situações terrenas.” (BARBERENA, 2014). A autora demonstra preferência pela elaboração de sujeitos fisicamente bizarros, com propensão para o autoaniquilamento. Programados pela genética ou destino para submeter-se aos mais variados tipos de sofrimento, representam pouco mais que força de trabalho barata. Característica particularmente expressiva em Ernesto é a incapacidade de sentir o fogo. Portador de uma doença no sistema nervoso, a analgesia congênita<sup>41</sup>, ele não sente dores, sejam elas produzidas por queimaduras, facadas ou tiros. Seu corpo é território isento de dor, matéria que pode ser ferida e consumida até a morte sem acusar nenhum registro incômodo ou compaixão. Ernesto usa essa condição como trunfo e instrumento de trabalho: “a doença foi ocultada por ele para ingressar na corporação; talvez se soubessem dos riscos que corre nunca o admitiriam. Ele pode caminhar sobre as chamas, atravessar colunas ardentes e ser atacado por labaredas. Ele se queima, mas não sente.” (MAIA, 2011, p. 11). Ou ainda: “Ernesto Wesley é muito atento ao próprio corpo e acredita que essa doença vai além da patologia clínica; é um dom.” (MAIA, 2011, p. 11). Surpresa não haver ainda adaptações da obra para o gênero HQ. Ao ler os livros de Maia, o leitor é remetido à estética semelhante àquela de histórias em quadrinhos e seus personagens com habilidades físicas incomuns. Percebe-se, com isso, que personagens contemporâneos ainda possuem algo daqueles heróis clássicos: o dom de executar

---

<sup>41</sup> Curiosamente, na cultura pop, essa é uma característica presente em diversos personagens de animes japoneses, bem como no célebre vilão Bane da banda desenhada *Batman* (1939), monstruosamente forte e insensível à dor. Para citar exemplo em romance, especificamente Ronald Niedermann, personagem brutamonte, vilão e mentalmente retardado, da trilogia *Millenium, os homens que não amavam as mulheres* (2005), do romancista Stieg Larsson.

ações impressionantes, inacessíveis à maioria dos homens e mulheres. Este é um traço que a contemporaneidade herdou do Romantismo europeu e que se articula em diversas obras ficcionais mais de dois séculos depois. Tal fato demonstra como a literatura raramente pode ser encarada como sucessão de movimentos estanques e que existem sem relação entre si. Assim toda tentativa de estudar propostas estéticas de diferentes tempos e contextos diversos precisa respeitar uma “ancestralidade” cuja origem se perde no tempo. Semelhante ao estudo da História, o estudo de influências e atualizações literárias deve levar em consideração certas características arquetípicas. Desse modo, é mais coerente discorrer sobre qualidades preponderantes em cada época ou momento, ao invés de recortes estritos, rompimentos completos. Em *Os filhos do barro*, aqui já citado, Octávio Paz reflete sobre a “tradição da ruptura” e de que modo até as propostas mais radicais quanto à inovação estética tendem a buscar em fontes antigas sua inspiração, como no caso de Ezra Pound em *Cantos* (1925). Nesse sentido, os modernistas do século XX e sua relação com a tradição compõem grupo intrigante quando se trata de pensar a respeito da relação influência/originalidade. A comparação entre os livros de Maia e a linguagem HQ é fundamental para nossa reflexão e a retomaremos no final do capítulo.

A atitude de Ernesto de idealizar a própria doença e vê-la como talento, marca de distinção e especialidade é obviamente uma tentativa de distinguir-se, de demarcação da individualidade. A enfermidade vira uma insígnia a ser ostentada como prova da singularidade de Ernesto. Ele não possui dinheiro, distinção social ou grande beleza, mas sente-se especial por possuir algo que lhe dado pelo próprio acaso. Crê-se merecedor de distinção porque pode fazer o que outros poucos poderiam. Ernesto acredita carregar algo que o diferencia dos demais mortais e encara tal indício como uma distinção pessoal indispensável. Nesse aspecto, a personagem se aproxima mais uma vez de escritores e personagens românticos: Lord Byron e Percy Shelley, dois exemplos de artistas que se pensavam detentores de talento criativo capaz de iluminar e transformar a realidade. Grande parte de tal esforço se devia à força e valorização da personalidade, tema recorrente em suas obras. Recorrer a uma característica inerente a si próprio e tratá-la como diferencial era fonte de inspiração para a mente romântica. Em *A defence of poetry* (1821), Shelley pretendeu erigir o poeta a status diferenciado, defendendo a visão de que os poetas tinham acesso à compreensão privilegiada das coisas, e que por isso eles seriam “os legisladores não reconhecidos do mundo.” O culto à personalidade criado por Byron e a defesa feita por Shelley não se baseiam no poder econômico, sangue aristocrata ou autoridade clerical: o principal trunfo dos românticos era a sensibilidade (do espírito), o dom de ir emocionalmente aonde os outros não podiam chegar. O herói ou anti-herói românticos criado

pela geração de Byron e Shelley era a afirmação da supremacia da individualidade, do culto ao *self*: “O romantismo, como todos já ouviram dizer, foi uma revolução do indivíduo”. (WILSON, 2004, p. 28). O poeta escolhia a si mesmo pelo uso que fazia da literatura, e a sociedade seria ingrata ou obtusa se não fosse capaz de reconhecer esse valor. Dessa maneira, o conflito entre a consciência do próprio valor pessoal e a rejeição vividos pelo poeta era mote recorrente entre os românticos:

“[...] Mas em *René*, *Rolla*, em *Childe Harold*, em *O prelúdio*, o escritor, ou é seu próprio herói ou como ele se identifica inconfundivelmente, e a personalidade e as emoções do escritor são apresentadas como principal tema de interesse. [...] É sempre, como em Wordsworth, a sensibilidade individual ou, como em Byron, a vontade individual que preocupam o poeta romântico; ele inventou uma nova linguagem para exprimir-lhes o mistério, o conflito e a confusão.” (WILSON, 2004, p. 28).

A figura por excelência do Romantismo era o jovem sofredor, geralmente em condição social extremamente desfavorável e atado a contexto familiar adverso. Resumidamente, o romântico simboliza a luta da subjetividade para sobreviver às forças externas que compõem o mundo objetivo, das regras e obrigações sistemáticas: “O eu romântico, objetivamente incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, lança-se à evasão. No tempo, recriando uma Idade Média gótica e embruxada. No espaço, fugindo para ermas paragens ou para o Oriente exótico.” (BOSI, 2017, p. 97). Não à toa todos eles erigiram como poeta símbolo do movimento o inglês Thomas Chatterton, jovem poeta que se suicidou por não ter o talento reconhecido pela própria família. Sua figura, pendendo morto de uma cama num quarto decadente, foi idealizada no quadro *The Death of Chatterton* (1856) de Henry Wallis. Na poesia, o nome de Chatterton surge em alguns poemas: *Adonais* (1851), de Shelley; *Monody on the Death of Thomas Chatterton* (1790), de Coleridge e *Sonnet to Chatterton*, de John Keats: “O Chatterton! how very sad thy fate! Dear child of sorrow -- son of misery!”. Todos os protagonistas da trilogia de Maia são jovens. Como jovens românticos em fuga de suas brutais realidades, se refugiam na violência e em suas próprias rotinas de exclusão. Presos a um emaranhado de teias estranhas socialmente impostas, agarram-se à subjetividade para fortalecer a própria identidade. Ser açougueiro, ser bombeiro, ser apostador em rinhadas de cães, ser funcionário que queima corpos, ser quem apanha o lixo dos outros. É fundamental ser alguma coisa para reconhecer-se gente, não importando se somos aquilo ou algo que a maioria não gostaria de ser. Na injusta partilha das benesses sociais, foi o que lhes sobrou. Os brutos da trilogia cairiam no vazio se lhes tirassem o papel social que desempenham, não seriam reconhecidos, pois restariam sem referencial. Por isso absorvem as características de seu trabalho, confundindo-se com ele. Onde termina o homem e começa o

lixo? O importante é saber-se algo. Numa sociedade de organização capitalista, onde imperam a distinção de classes e a divisão estrita do trabalho, a subjetividade é esvaziada. Portanto reconhecer-se como um número, uma função, é parte fundamental na formação da identidade do sujeito. Por isso acabam por reter em seus corpos as marcas da labuta diária, transmutando-se em trabalho vivo. Como uma tatuagem, um carimbo de comprovação de que são quem são, o trabalho está cravado na pele surrada, nos dentes podres, no mau cheiro, nas mãos calejadas. Não precisam se apresentar verbalmente, basta que sejam vistos.

Para Ernesto, combater o fogo e o desejo de salvar vidas é pulsão imperativa: “Ernesto Wesley arrisca-se todo o tempo. Lança-se contra o fogo, atravessa a fumaça preta e densa [...] Acostumou-se aos gritos de desespero, ao sangue e à morte.” (MAIA, 2011, p. 7). Este desejo parte não do herói fisicamente perfeito, mas do sujeito de expressão deformada e repulsiva. Tem-se aqui a dissonância entre o aparente e o essencial, uma das características em que reside a força do personagem. O contraste tipicamente romântico inspira empatia no leitor, que se sente capaz de ultrapassar a feiura externa do personagem e acessar seu interior sublime. O grau de intimidade entre leitor e personagem se aprofunda, e a subjetividade do personagem vai se abrindo para ele.

O bombeiro empenha o corpo como arma contra as chamas de modo destemido, pois a vida mais importante parece ser a do outro: “Quando começou a trabalhar, descobriu que nesta profissão há uma espécie de loucura e determinação em salvar o outro.” (MAIA, 2011, p.7). A vida como ato de entrega, de abnegação em nome de uma causa maior é um dos principais tropos da poesia e narrativa românticos. Entretanto, ao mesmo tempo que podemos ter a impressão de que Ernesto simula uma máquina programada para salvar vidas, também percebemos a satisfação reconhecidamente humana com o resultado de seu trabalho/missão. Trata-se de anseio por sentir-se importante diante da vida assustadoramente desvantajosa: “Ernesto Wesley precisou de mais coragem do que havia precisado até o momento para invadir o centro da Terra incendiado, numa profundidade de mais de duzentos metros. Isto, para ele, é a certeza de que não há nada mais que não possa fazer e que sua ousadia é ilimitada.” (MAIA, 2009, p.45). O efeito é muito mais irônico do que exatamente heroico, e Ernesto oscila entre momentos de entusiasmo e desprezo por certas vítimas que socorre:

-Odeio bêbados, murmura o homem. - Eu também - concorda Ernesto Wesley. - Somos pagos pra salvar até mesmo os desgraçados, carecas e bêbados. - Eu tô cansado de tanta merda de gente irresponsável. - Vamos ter de conviver com o cheiro dessa merda. -Afinal, nos pagam pra isso – conclui Ernesto. (MAIA, 2009, p. 10).

O bombeiro, na maioria das vezes, encara o trabalho com o desgosto de quem se sente obrigado a salvar pessoas que não lhe agradam e a submeter-se a situações que despertam a ansiedade do erro: “Ernesto Wesley não gosta de atender a ocorrências de acidentes automobilísticos ou aéreos. Não gosta de ferro retorcido e muito menos de ter de serrá-lo. Um erro é fatal. Se alguém erra numa profissão como esta, torna-se maldito, um condenado.” (MAIA, 2009, p.7). Em trechos como assim, percebemos que a “besta humana” ostenta traços de subjetividade e insegurança. Entretanto, para retomar a reflexão sobre o aparente e o essencial presente em Ernesto, a despeito da aparência física bruta, a personagem demonstra possuir fragilidade incompatível com a função que exerce. E é esta característica, apesar das qualidades contraditórias que ela apresenta, que predomina ao final da leitura. Assim, em meio a corpos presos em ferragens, quartos em chamas e acidentes de carros, a narrativa apresenta a vulnerabilidade como traço principal: “É preciso arriscar-se o tempo todo. É para isso que é pago. É para isso que serve. Foi treinado para salvar, e, quando falha, os olhares de decepção dos outros fazem a sua honra arrastar-se em pó.” (MAIA, 2011, p.7). Para o leitor de *Carvão animal*, esta relação de força versus fragilidade remete a tipo muito comum em romances do passado do romantismo inglês. O drama da criatura bizarra que se sente deslocada e se lança em busca de aprovação e afeto é tema de destaque nos romances europeus da segunda metade do século XIX. Nesse ponto, o anti-herói de Maia dialoga com um representante clássico da literatura vitoriana. O romance de Mary Shelley, *Frankenstein* (1818), permanece no imaginário popular<sup>42</sup> e nos textos da crítica como o exemplo *par excellence* da aspiração romântica a flertar com o feio e sublime<sup>43</sup> simultaneamente, o que propicia o descobrimento de uma forma diferente de beleza ou, ao menos, tipo mais raro, porque oculto. Diante de tal beleza, é preciso retirar todas as camadas externas para se alcançar a gema escondida que guarda a verdade essencial. O esforço é claro na determinação com que Ernesto se debate com o fogo.

---

<sup>42</sup> A imagem que permanece do monstro nas diversas representações da história é aquela consagrada na adaptação para o cinema do romance, feita em 1931. Nela, o “demônio” é vivido pelo assombrosamente caracterizado ator Boris Karloff. Talvez se deva ao impacto desta caracterização no imaginário popular a confusão já fossilizada que se faz a respeito do nome Frankenstein, quase sempre atribuído ao monstro, e não a quem ele pertence de fato na narrativa.

<sup>43</sup> Dialogamos aqui com o conceito de sublime apresentado por Edmund Burke em *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo* (1757). Ao partir da distinção kantiana entre o belo e o sublime, Burke demonstra a diferença em cada um desses conceitos. O sublime, então, é aquilo que nos remete à nossa pequenez, insignificância. O fenômeno do sublime geralmente se dá por meio da experiência de terror e medo que reconhecemos como algo bem maior que nós mesmos. Dessa forma, pode-se dizer que os românticos estavam sempre em busca de momentos que o elevassem ao estágio sublime, retirando-os da banalidade dos dias. Percy Shelley ilustra poeticamente este sentimento em obras como *Ozymandias* (1818) e *Mont Blanc* (1816). O sujeito solitário e minúsculo diante de fenômenos gigantescos, reconhece sua existência contingente. Por trás do conceito de sublime adotado pelos românticos, relevante notar que se encontra a noção de singularidade da experiência, vista como evento único, que não se repete. Falaremos mais sobre a obra de Burke e o conceito do sublime no último capítulo, quando tratarmos da estética do assombro.

Há sempre o desejo de atingir o limite e superá-lo, entregando-se por inteiro ao momento de tensão absoluta por meio do qual o bombeiro pode surgir e ser percebido plena e integralmente.<sup>44</sup> Similarmente, para o imaginário romântico, essa beleza<sup>45</sup> escondida se confunde com a subjetividade, o talento e personalidade singulares. Força genuína e não domesticável, como ilustram, em *A peregrinação do jovem Harold* (1812), os versos de Byron: “Há um fogo /E uma concepção da alma que não será contida/ Em sua própria existência estreita, mas anseia /Por ultrapassar a acomodação medíocre do desejo.” (BYRON, 2018)<sup>46</sup>. Esse flerte se dá justamente por meio do contraste entre o ser feio que é capaz de belos sentimentos ou ações. Por isso essas personas são capazes de tal ambiguidade estética, ambivalência de duas naturezas: a mais concreta, a física; e outra mais abstrata, a psicológica.

A única coisa que gosta de enfrentar é o fogo. Desviar das labaredas e correr das chamas violentas quando encontram abundante oxigênio. Arrastar-se no chão que range sob seu ventre, sentir o calor atravessar seu uniforme, a queda de um reboco, o desabamento de um andar sobre o outro, a fiação pendurada e as paredes partidas. O crepitar das chamas que cronometram seu tempo e resistência, o iminente instante da morte e, por fim, suportar um peso maior que o seu sobre as costas e resgatar alguém que nunca mais esquecerá seu rosto embaçado pela fuligem preta. (MAIA, 2011, p.7).

Similarmente a Edgar Wilson, protagonista da primeira parte da trilogia, que extrai das rinhas de cães o mais intenso prazer pessoal, Ernesto absorve satisfação do infernal cenário dos incêndios. É um competidor, superando os obstáculos produzidos pelo fogo até chegar ao elemento mais vulnerável que deve ser salvo. O desenlace da narrativa apresenta a dureza e, até certo ponto, orgulho, na condição de subprodutos de ambiente tão árduo. O homem enquanto espelho do ambiente é premissa da trilogia: “Nesta profissão não é possível remoer as próprias tragédias. É sobremaneira uma atividade que enrijece o caráter e que o coloca de frente para as piores situações. Tudo se torna pequeno quando deparado com a morte.” (MAIA, 2011, p. 13). O conceito do sublime se aplica à forma com que ele encara a morte. Tudo se torna pequeno, inclusive o próprio Ernesto, apesar do tamanho e compleição atípicos que possui. Relevante sublinhar que a personagem encara o trabalho como processo de formação moral. O sublime, quando devidamente entendido, tem função moralizadora extremamente significativa. Não se trata de maravilhar-se por maravilhar-se, num gozo estético que termina em si mesmo, mas de

<sup>44</sup>De forma contrastante, a insaciabilidade acompanha o personagem, o que potencializa o desejo de encontrar nas tragédias dos acidentes a possível completude e justificativa para sua existência.

<sup>45</sup>Reflexão sobre valores como originalidade, novidade e subjetivismo foi antecipada pelo crítico literário Lionell Trilling, já em 1972, com *Sinceridade e Autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do eu*.

<sup>46</sup> “There is a fire/ And a notion of the soul which will not dwell/ In its own narrow being, but aspire /Beyond the fitting medium of desire.” Canto 3. (Tradução nossa)

processo que gera consequências para a compreensão da vida e do lugar devido ao ser humano no mundo.

Num processo de “explicação” do protagonista, a novela retroage no tempo e narra a infância de Ernesto Wesley, algo que não havia ocorrido nas outras duas narrativas anteriores. Tal regressão cronológica humaniza o personagem, visto que o leitor toma consciência do passado e pode, através de suposições, tentar explicar a personalidade do bombeiro a partir de sua história pregressa, quando vivia com a família em um bairro pobre, onde a escuridão era frequente: “O entretenimento limitava-se a brincadeiras de moleque e ver televisão após o jantar, porém a falta de energia elétrica era constante no bairro.” (MAIA, 2011, p.28). A descrição de momentos íntimos da infância nos aproxima de Ernesto, favorece a empatia entre o leitor e o bombeiro, já que a figura fisicamente grosseira e insensível cede lugar à versão infantil e frágil em singelos momentos familiares: A ausência de luz na infância é a causa do fascínio que Ernesto aprendeu a sentir perante a luminescência do fogo quando adulto:

Era comum ele e sua família reunirem-se num cômodo da casa, envoltos pelo brilho oscilante de uma única vela em riste sobre um pires de louça. As grandes sombras disformes produzidas nas paredes foram-lhe parecendo familiares. A luz elétrica dispersava a todos; cada um ficava numa parte da casa, mas era a luz da vela que os unia e os tornava uma família. (MAIA, 2011, p. 28).

A narrativa prossegue recuperando fatos do passado do protagonista, esclarecendo a relação que este tinha com o fogo: “Até completar dezesseis anos, Ernesto Wesley confrontou quatro incêndios nas casas em que morou. Sua família pacífica era constantemente coagida pelo fogo que começava sorrateiro em algum cômodo da casa”. (MAIA, 2011, p. 11). A elaboração do ambiente familiar conduz a narrativa para o lugar de origem, ambiente de desenvolvimento e formação da persona de Ernesto. Embora a narração não foque muito no período familiar do protagonista, essas regressões no tempo do texto indicam uma linha de continuidade, urdindo a coerência da história. Ao criar a ponte entre o passado e o presente, a narrativa pretende explicar a origem da relação íntima que Ernesto mantém com o fogo e de que modo a claridade trazida por ele está associada aos momentos mais íntimos e domésticos: “Aprendeu que essa sensação de ser iluminado por uma chama desperta certa nostalgia e uma espécie de recolhimento, o qual nunca sentiu em nenhum outro momento. O fogo iluminador acolhia e acalentava.” (MAIA, 2011, p. 28). O antagonista de Ernesto na história, o fogo, é o elemento que o conduz ao mundo dos afetos primeiros, das primeiras impressões sobre a realidade, as quais marcarão definitivamente sua personalidade. De algum modo, Ernesto é o conjunto de todas as impressões adquiridas durante a primavera da vida. Ao salvar o próprio irmão durante um destes incêndios

passados, ele sofre espécie de batismo de fogo que o liberta definitivamente do medo que possuía das chamas: “Ernesto tinha pavor do fogo e amolecia até mesmo se confrontado com uma fonte de calor ou uma lufada de ar quente. Mas quando retornou ao interior daquela casa para resgatar o irmão, foi queimado pela primeira vez.” (MAIA, 2011, p.11). Há aqui um traço caro aos romances de formação: a personagem necessita submeter-se a situações que o transformem, gerando amadurecimento e permanente transfiguração pessoal.<sup>47</sup> Após certos traumas e experiências, já não é possível ser mais o mesmo. Assim, a descrição do anti-herói de *Carvão animal* lança mão de recurso amiúde utilizado por obras ficcionais, ostensivamente pelo cinema, para humanizar personagens e apresentar possíveis causas de futuros conflitos, dilemas e paixões. A relação causal é estabelecida de modo explícito e confere à narrativa o encadeamento de causas e efeitos. Tal traço, que pode ser visto como instrumento didático na história, é de fato uma explicação. Os homens na trilogia dos brutos frequentemente são destrinchados quanto às motivações dos seus comportamentos, mesmo quando falam muito pouco ou apresentam total falta de articulação verbal. Nestas ocasiões, o discurso indireto é o recurso utilizado pela autora para explicar o comportamento ou alguns predicativos físicos das personagens. Outro paralelo que podemos estabelecer com *Frankenstein* é a relação causa-efeito que é ponto central na composição dos protagonistas. O cientista Frankenstein nos remete a momentos da infância: “Além disso, ao traçar o panorama da minha infância, sigo o roteiro dos acontecimentos que me conduziram, insensivelmente, à minha posterior história de miséria. Na verdade, busco as origens da minha obsessão, descubro que ela brotou de um fio de água remoto [...]” (SHELLEY, 1998, p. 32). De modo semelhante, o monstro anti-herói de Shelley parte numa cruzada de ressentimento e raiva motivada pelo egoísmo criador do “pai”. O anseio por ser amado e a busca pelo reconhecimento de “humanidade” são efeitos cuja causa pode ser encontrada nas circunstâncias que explicam sua criação: o delírio megalomaniaco do cientista desejoso de emular Deus<sup>48</sup>, a força criadora: “Com ansiedade que quase chegava à agonia,

---

<sup>47</sup> Esta qualidade converge com a caracterização já demonstrada no primeiro capítulo quanto às provas e privações a que os heróis clássicos precisam se submeter para alcançar o status de herói. Entretanto, ao contrário desses, o anti-herói dificilmente alcança a glória (*kleos*). E, se a alcança, é por um momento fugaz. A glória se dissipa rapidamente, como miragem, e ele se depara com a necessidade de buscá-la novamente. Este particularmente é o caso de Ernesto que, como o Sísifo, precisa reencenar repetidamente a tarefa que lhe cabe para satisfazer um ciclo de obrigações. A escrita de Maia passa a sensação que por vezes beira o determinismo, como se o bombeiro não tivesse outra escolha a não ser viver diante de incêndios. Necessário destacar que, diferente de Sísifo, Ernesto extrai prazer da sua experiência.

<sup>48</sup> “Eu seria o primeiro a romper os laços entre a vida e a morte, fazendo jorrar uma nova luz nas trevas do mundo. Seria o criador de uma nova espécie – seres felizes, puros, que iriam dever-me sua existência. Indo mais longe, desde que eu teria a faculdade de dar vida à matéria, talvez, com o correr dos tempos, me viesse a ser possível (embora agora esteja certo do contrário) restabelecer a vida nos casos em que a morte, no consenso geral, relegasse o corpo à decomposição. Ressureição! Sim, isso seria nada menos que o poder de ressurreição.” (SHELLEY, 1998, p.49).

recolhi os instrumentos em torno de mim e preparei-me para o ponto culminante do meu experimento, que seria infundir uma centelha de vida àquela coisa inanimada que jazia diante dos meus olhos.” (SHELLEY, 1998, p. 52). O elemento da ansiedade criadora na narrativa precisa estar presente para que os fatos subsequentes ganhem potência: é necessário que uma criatura feia, acidental e emocionalmente vulnerável nasça do ato de *hubris*, de paixão desmedida na busca pelo belo e bom. O paradoxo confere intensidade à narrativa. Nesse sentido, a figura do monstro de *Frankenstein* pode ser vista como alegoria da ordem semeada no Romantismo. A reação romântica à super-valorização do pensamento científico e à racionalidade (e seus consequentes perigos), à desumanização originada pela crença exagerada no progresso; a volta ao mundo em que o primitivo é preferível ao moderno, o primitivo que contém a verdade sobre as coisas, a idealização de épocas passadas. Durante grande parte do Romantismo, a época idealizada era a Idade Média, daí o retorno da estética gótica com castelos, catedrais, candelabros, fantasmas, seres obscuros, ocultismo, misticismo e religiosidade. A claridade do racionalismo iluminista é ofuscada pela névoa de colinas e vales ermos, paisagens dos romances de Ann Radcliff e Horace Walpole. É com essa visão repleta de brumas que os românticos pretendiam rebelar-se contra a técnica industrial e a fumaça expelida pelas fábricas que poluem as igrejas, sujando suas fachadas, como exemplifica Blake no poema *Londres* (1794): “How the Chimney-sweeper’s “cry/ Every black’ning Church appalls/ And the hapless Soldier’s sigh/ Runs in blood down Palace walls.” (Dos Limpachaminés o choro triste/ As negras Igrejas atormenta/ E do pobre soldado o suspiro que persiste/ Escorre pelos Palácios que sustenta). A fuligem que cobre as igrejas em *London* é parecida com aquela que cobre os homens em *Carvão animal*: “Os homens que moram na região voltam das minas irreconhecíveis, revestidos de fuligem densa. Por todo o local a fina camada de cinzas cobre as superfícies.” (MAIA, 2011, p. 40). Como não sermos remetidos também à elaboração “realista” da vida dos mineiros presente no início de *Germinal*. Ao apresentar Étienne, personagem do livro, diante da paisagem de seu país, o narrador nos faz saber que:

As trevas continuavam profundas, mas a mão do velho como que as povoara de grandes misérias, que o jovem, inconscientemente, sentia naquela hora à sua volta, por toda parte, na amplidão sem termo. Não era um grito de fome que rolava com o vento de março através destes campos nus? As rajadas do vento haviam aumentado e pareciam trazer consigo a morte do trabalho, uma escassez que mataria muitos homens. E, com os olhos errando de um ponto a outro, ele se esforçava por furar as sombras, atormentado pelo desejo e pelo medo de ver. (ZOLA, 2018).

O tema da devastação, especificamente da “terra desolada”, seria novamente o mote de uma obra seminal no século XX, *A terra desolada* (1922), de T.S. Eliot. A noção de uma

sociedade decadente é onipresente na trilogia de Maia: “A região de Abalurdes está à margem do descobrimento e no imaginário de alguns visionários.” (MAIA, 2011, p. 39). Há forte influência romântica na descrição da cidade de Abalurdes:

Abalurdes é uma cidade encravada na face alcantilada de um penhasco. O rio é morto e espelha a cor do sol. Não há peixes e as águas estão contaminadas. O céu, mesmo quando azul, torna-se carvoento nos fins de tarde. Uma região lamacenta e gelada nos dias de inverno. Nas áreas mais afastadas, ainda existem casas de alvenaria que são simples e desbotadas. A estrada principal é mal iluminada, sem sinalização e com curvas acentuadas que margeiam longos despenhadeiros (MAIA, 2011, p.39)

Elementos como cidades em penhascos, desfiladeiros, são usados pela autora para denotar isolamento e decadência. A ideia da cidade gótica, meio assombrada, cercada por solidão, é uma influência da literatura romântica. Tal qual a *Londres* de Blake, Abalurdes é cenário devastado, poluído, esvaziado de esperança. Na cidade de decadentes urbanos, sem o charme vitoriano dos poetas revoltados, o “romantismo tardio” de Abalurdes é anunciado por seus habitantes operários. Entretanto, enquanto sabemos que a Londres descrita por Blake se deteriorou por conta da Revolução Industrial e suas devastadoras consequências sociais, a causa da decadência de Abalurdes não é explícita. Ela simplesmente surge já natimorta na narrativa. Quanto ao desenvolvimento da cidade, não nos é apresentado início nem um processo de destruição que justifique o resultado que contemplamos<sup>49</sup>, o qual é simplesmente oferecido ao leitor sem maiores explicações.

Ainda no conjunto da literatura do século XIX, instigante notar também a impressionante semelhança de Abalurdes com a cidade francesa descrita em *Germinal* (1885), de Émile Zola. Uma aura de devastação cobre ambas com o mesmo alcance, transformando-as em deserto de felicidade e esperança. Condenadas a um processo de degenerescência progressivo, injetam no leitor e nos personagens a noção de que qualquer margem para otimismo foi demolida pelas circunstâncias. Ao perambular em busca de serviço no primeiro capítulo, Étienne, personagem de *Germinal*, vaga como um condenado sem rumo: “Aonde ir e em que transformar-se nesta região faminta devido ao desemprego? Esconder atrás de algum muro sua carcaça de cão vazio?” (ZOLA, 2018). Ao caminhar pelas paisagens descritas nestas narrativas o leitor tateia por horizontes que se estendem para o nada. Se devastação é a primeira palavra que melhor define as duas ambientações, desolação seria o segundo termo mais apropriado para descrever tanto o cenário quanto o caráter das personagens que nele se

---

<sup>49</sup> Trata-se de modo de representação diverso daquele a autora usa pra explicar as personagens, a relação de causa e efeito, como já apontado em nosso estudo.

desenvolvem. A construção do espaço assim elaborada favorece sobremaneira a predominância de seres miseráveis, excluídos, desajustados e alienados. Tanto a cidade de *Germinal*, sintetizada na mina de Voreux, quanto a Abalurdos de Maia, existem para conter os tipos que tomam conta da literatura romanesca e realista/naturalista, principalmente no decorrer do século XIX.<sup>50</sup> No caso de *Londres*, a própria cidade assume o caráter anti-heroico de parte do Romantismo. Tal qual uma musa estática, substantivada e observada pelo poeta místico, a cidade carece de todas aquelas características presentes na configuração do herói clássico. Suja, poluída e feia, tem bastante em comum com a criatura de *Frankenstein*, com os homens e mulheres de *Germinal* e *Carvão Animal*.

No terreno das artes plásticas, o Realismo/Naturalismo de Zola e outros escritores manteve com pintores diálogo intenso. Nomes como Jean-François Millet, com *As respigadoras* (1857) e *O semeador* (1850); Gustave Courbet<sup>51</sup>, e o célebre *Os quebradores de pedra* (1849). Se houvesse um modelo para a face dos anti-heróis, poderia ser aquelas pintadas no quadro *Os comedores de batatas*, de Van Gogh, produzido no mesmo ano da publicação de *Germinal*, 1885. De fato, ambas as obras tinham como mote retratar as classes dos excluídos, camponeses e operários. Os rostos sulcados, mergulhados em ambiente obscuro, da obra do pintor holandês, foram inspirados numa família real de camponeses, os de Groot, mas poderiam ser os da família de mineiros Maheu ou a dos irmãos Ernesto e Ronivon, com as devidas adaptações temporais. Em determinada cena, os Maheu se reúnem para uma refeição em que o prato principal são batatas:

Quando Étienne tornou a aparecer, trazia numa rodilha uma dúzia de batatas cozidas e frias.

– Aí está o que arranjei – disse ele.

Em casa da Mouquette faltava o pão também, e era o seu próprio jantar que lhe metera à força na rodilha, beijando-o, a ele, com amor.

– Obrigado – disse ele à Maheude, que lhe oferecia a sua parte – eu comi lá.

Mentia; com ar sombrio, via os pequenos a atirarem-se à comida. O pai e a mãe retinham-se também, para deixarem mais; mas o velho vorazmente, engolia tudo. Foi necessário tirarem-lhe uma batata para Alzira. Em três minutos ficou limpa a mesa. Olhavam-se todos, tinham ainda fome. (ZOLA, 2018).

<sup>50</sup> A construção do espaço na trilogia está a serviço das personagens, pois existe nos romances de Maia uma simbiose entre os brutos e o ambiente que os circunda. Humanos e coisas estabelecem uma perpétua troca de atributos.

<sup>51</sup> Para visualização ampla de obras, relatos pessoais do autor, trechos de cartas e considerações sobre o realismo na pintura, o sítio na internet do Musée d'Orsay, onde se encontram algumas obras de Courbet, oferece uma plataforma rica em informações: <http://www.musee-orsay.fr/en/collections/courbet-dossier/realism.html>

Conforme tentamos demonstrar no primeiro capítulo, a era iniciada pelo Romantismo na literatura tendeu para certos fatores: a individualidade, o fortalecimento do gênero romance com a consolidação da burguesia, a descrença no modelo clássico de herói, maior ambivalência na elaboração de personagens ficcionais, a noção da história como algo dependente do contexto temporal, a noção de tempo cíclico suplantado pelo tempo teleológico cristão, o protagonismo de personagens de origem popular que fazem a si mesmo e buscam ascensão social (Robinson Crusóe), maior autonomia e capacidade de escolhas de tipos ficcionais (a exemplo de Hamlet). Todos esses fatores contribuíram, num longo e complexo período de tempo, para a consolidação do tipo de anti-herói que prevalecerá sobretudo no romance do século XIX (predominantemente no movimento realista). O que Raskolnikov, Étienne, Eugenia Grandet, Aliocha Karamázov e Ernesto Wesley possuem em comum? São filhos da descrença. Com isso não queremos denotar ateísmo ou agnosticismo. É notória a poderosa influência cristã na obra de Dostoiévski. O próprio Aliocha é uma personagem religiosa e *Irmãos Karamázov* possui extensa e genial parte dedicada a Jesus e ao “Inquisidor”, o que insere no romance muitas considerações teológicas. Raskolnikov, que flerta com a húbri e o niilismo ao longo de quase toda a história, acaba por redimir-se no final de *Crime e castigo*, reconhecendo o valor da humildade pregada pelo cristianismo. O próprio nome Raskolnikov contém um sentido implícito: *Raskol* (adaptação para o inglês da palavra russa *раскол*) quer dizer cisma, quebra, divisão. A personagem ilustra a personalidade partida, em constante conflito pela dualidade moral e intelectual. Ela significa também a ruptura com o pensamento antigo em benefício de um novo quadro intelectual, precisamente o niilismo, utilitarismo, anarquismo e existencialismo, linhas de pensamento que chegam à Rússia a partir da Europa Ocidental e encontram na terra dos czares terreno fértil. Esses novos valores, por sua vez, serão suplantados finalmente pela redenção presente no fechamento da narrativa. Segundo René Girard em *A crítica do subsolo*, referindo-se a *Irmãos Karamázov*: “Todas as cenas do romance são fragmentos de uma verdadeira epopeia cristã.” (GIRARD, 2011, p.161).

Os anti-heróis têm em comum a predisposição para o decadente, para a noção da queda e ausência da graça. Já não acreditam numa ordem cíclica, e sim num movimento que caminha para algum ponto final. A marca do *telos*, da finalidade; e do *éskhatos* (escatologia), o último evento, a consciência do fim, existe em cada um desses personagens e não os deixa esquecer que o tempo da Era de Ouro<sup>52</sup> dos clássicos não é mais possível. Representam a perda da

---

<sup>52</sup> Os antigos gregos acreditavam na existência da Era de Ouro. Por possuírem uma visão cíclica da história, assim como diversos outros povos da antiguidade, conceituavam-na como um ir e vir de ciclos, cada um qual com um conjunto de características bem definidos. O conceito de eras que se sucedem foi primeiro registrado por Hesíodo

inocência: “Quanto a mim, em vez de um novo Adão, sou um anjo decaído que você priva do direito à alegria, sem que me caiba culpa.” (SHELLEY, 1998, p. 94). Importante ressaltar que não tratamos aqui da inocência no sentido de característica pessoal, traço de personalidade ou motivação psicológica, como a criança é inocente ao por a mão no fogo antes de saber que irá se machucar, ou aquela representada pelo Cândido de Voltaire. A inocência de que falamos é uma marca existencial, ontológica, característica própria do ser, que participa da sua substância. É justamente a perda da inocência que está diretamente ligada à concepção cristã de queda. Esta concepção é fundamental para a leitura da mais célebre obra de Shelley. O título completo, curiosamente omitido em algumas edições, é *Frankenstein, ou o moderno Prometeu*. Frankenstein é o Prometeu moderno por dar vida a um novo ser. O prometeu dos gregos, e não Zeus, foi o verdadeiro criador da humanidade. Por meio da manipulação de lama endurecida, o titã criou o ser humano e fez da matéria inanimada algo vivo. De modo semelhante, o doutor Frankenstein deu o sopro divino a uma nova forma de existência, e assim como o personagem grego será condenado pela audácia, também o cientista terá seu calvário ao lidar com sua criação. Um dos pontos centrais do romance é o conflito entre “filho” e “pai” que se estabelece entre os dois. Frankenstein será obrigado a ver como o monstro, parar vingar-se do cientista, destrói as pessoas que lhe são mais queridas, deixando um rastro de devastação por onde passa. Impotente diante do poder avassalador do “demônio”, Frankenstein sente o peso da culpa e arrependimento. Ao encontrar uma das crianças da família Frankenstein e agarrar-lhe: “Também eu posso gerar desolação! O que me fizeram com a vida, pago com a morte. Meu inimigo não é invulnerável. Esta morte há de causar-lhe desespero e mil outras desgraças o atormentarão até destruí-lo” (SHELLEY, 1998, p. 138). Paradoxalmente, na etimologia do grego antigo, o nome Prometeu quer dizer aquele que reflete antes, que é capaz de prever, prudente. É exatamente essa capacidade de prever as consequências dos próprios atos que falta ao senhor Frankenstein.

---

em *Os trabalhos e os dias*, em que o poeta descreve cinco eras distintas: A Idade de ouro, a de Prata, a de Bronze, heroica e a de Ferro. Na Era de Ouro dos gregos, o cenário predominante era o das boas condições de vida, ausência de dificuldades, abundância de alimento e de paz. Não era preciso “viver do suor do teu próprio rosto” e a vida transcorria sob o perfeito domínio de Cronos. A Era de Ouro era regida por princípios como estabilidade, harmonia, paz e prosperidade, e simboliza sobretudo a inocência, a idade de ingenuidade e perfeição cósmica em que qualquer noção de queda seria impensável: “A Era de Ouro é caracterizada pela ausência de coisas ruins, que são idênticas àquelas que Pandora introduziu no mundo; e pela presença de coisas boas, que não são muito diferentes daquelas de que a quarta geração usufrui nas Ilhas dos Abençoados. As coisas ruins são o trabalho duro, preocupações e dor; as boas são o deleite de banquetes em festivais e a abundância de alimento que a terra oferece.” (SOLMSEN, 1995, p. 84).

Semelhante ao Prometeu da mitologia grega, o titã que “desaba” por ter-se rebelado contra Zeus e oferecido o fogo à humanidade<sup>53</sup>, tanto criador como a criatura do doutor Frankenstein são seres caídos.<sup>54</sup> Existe entre os dois na verdade a relação de complementariedade, e diversas leituras críticas autorizam a interpretação de que o criador e criatura são como o deus romano Jano, duas expressões de personalidades distintas que pertencem à mesma pessoa. Algo muito parecido com a questão apresentada em outro clássico do século XIX, o qual possui também um cientista e sua experiência viva: *O estranho caso do Doutor Jekyll e do senhor Hyde* (1886). Neste tipo de abordagem da obra, a teoria de Freud sobre “o estranho” dialoga proficuamente com a temática do romance. Em *O estranho* (1919) (*Das Unheimliche*), o pai da psicanálise aponta a escassez de reflexões sobre o feio, repugnante e assustador na literatura; e tece considerações sobre o retorno do recaiado. O sentimento do estranho é despertado justamente quando aquilo que deveria ficar “oculto ou secreto” emerge, trazendo à consciência algo que deveria permanecer no subterrâneo. De modo resumido, Freud argumenta que o estranho (*Unheimliche*) e conhecido (*Heimliche*) não são duas noções completamente apartadas uma da outra, e que, aparentemente opostas, formam uma relação de ambivalência e correspondência. O estranho seria derivado do conhecido, do familiar, e reside aí o seu potencial de assustar e repelir. Sentimos repulsa pelo *Unheimliche* porque o sabemos parte de nós. O romance de Shelley ilustra magistralmente essa relação de duplicidade sugerida no texto de Freud. Sob a perspectiva mais freudiana do romance, podemos dizer que o monstro é a porção reprimida de Frankenstein, a qual finalmente acaba por vir à tona. O lado temido pelo racional, civilizado, assume proeminência e explicita o conflito. É com tal assombração perene que o doutor Frankenstein irá se debater durante toda a narrativa. Nesse sentido, Ernesto também pode ser considerado como uma dualidade. Não possui um criador específico, um cientista ambicioso que o faz nascer de alguma experiência insana. Seu criador é o sistema desumanizado que percorre toda a ambientação da trilogia dos brutos. Gestado nesse meio de brutalização sistemática, Ernesto deixa transparecer ao mesmo tempo o bom e o ruim, o agradável e o assustador, o belo e o feio.

De modo semelhante à relação do bombeiro Ernesto com o fogo, é este elemento que gera o conflito na história. A tensa relação com as labaredas é antes de tudo fator de formação

---

<sup>53</sup> As principais fontes do mito sobre Prometeu são a *Teogonia* (VIII. a.c), *Os trabalhos e os dias* (VIII a.c.), de Hesíodo, e *Prometeu acorrentado* (452 e 459 a.C. aproximadamente) de Ésquilo.

<sup>54</sup> Em estudo sobre a obra mais célebre de Mary Shelley, Harold Bloom interpreta *Frankenstein* como leitura romântica de *Paraíso Perdido*, de Milton: “Nas leituras românticas de *Paraíso Perdido*, de Milton (e *Frankenstein* é implicitamente uma dessas leituras) [...] Blake, cujo mítico revolucionário chamado Orc é outra versão de Prometeu, viu o Satã de Milton como um Prometeu que deu errado, um desejo reprimido até que se transformasse apenas em uma sombra de desejo, um duplê diminuído de energia criativa” (BLOOM, 2007, p. 4).

identitária. O fascínio desse contato se faz presente quando Maia estabelece a relação entre o humano e o fogo em uma passagem que tenta explorar as semelhanças entre os dois:

O fogo se multiplica sempre em fogo, e o que o mantém vivo é o oxigênio, a mesma coisa que mantém o homem vivo. Sem oxigênio o fogo se extingue, e o homem também. Assim como o homem, o fogo também precisa se alimentar para permanecer ardendo. Vorazmente devora tudo ao redor. Se o homem for sufocado, morre por não poder respirar. Se abafar a chama, ela também morre. (MAIA, 2009, p. 28).

Ernesto e Prometeu adentram nosso imaginário como seres ligados ao poder destruidor e criador do fogo, elemento que imprime nos dois a razão de existir. O ser mitológico tomou para si a missão de entregar a dádiva do fogo à humanidade, enquanto o bombeiro, a cada salvamento, ensaia um auto-sacrifício. Como um Prometeu caído de qualquer cidade contemporânea, Ernesto possui a mortalidade, e é a morte que o espreita sagazmente no confronto com o fogo. A analogia que Maia estabelece entre o fogo e Ernesto é central na narrativa, e são significativas as passagens empregadas para justificar uma espécie de irmandade entre os dois: “Os seres humanos são um produto inflamável que mantém o fogo crepitando por muito tempo. Ambos sobrevivem da mesma coisa, e, quando deparados, querem destruir um ao outro; consumir um ao outro.” (MAIA, 2009). Ao ler estes trechos do livro, ficamos com a impressão de que a autora deseja privilegiar o tema da destruição. De fato, a maioria dos indícios no decorrer do romance apontam para isso. Entretanto, uma segunda interpretação, mais sutil, veria não a destruição como mote central da relação entre o anti-herói Ernesto e o fogo, mas justamente o oposto: a criação. Ao refletirmos sobre o arquétipo de Prometeu e o conteúdo mítico da história criada pelos antigos, notamos que a chama roubada pelo Titã simboliza o princípio da criação, do gênio humano, da linguagem, da capacidade de dominar as ciências e desafiar os deuses. Trata-se do ato de rebeldia enquanto poder inventivo e, nessa perspectiva, podemos dizer que Prometeu<sup>55</sup> antecipou a rebeldia dos românticos quando fez dela o norte de sua ação. No caso de Ernesto, a criação diz respeito a si mesmo. A intimidade com o fogo e a luz é na verdade a busca pela própria identidade. Dono de uma existência banal, é pelo espetáculo do risco iminente que ele tenta descobrir e escrever seu verdadeiro nome: “Um incêndio é uma espécie de espetáculo. Quando pequeno Ernesto Wesley teve raras oportunidades de ver espetáculo [...] O fogo pode ser fascinante, mas é assassino”. (MAIA, 2011, p.27-28). Em sentido parecido, o relato que o homúnculo de *Frankenstein* nos apresenta, em primeira pessoa, é claramente a busca desesperada pela identidade:

---

<sup>55</sup> Um estudo exaustivo sobre o arquétipo prometeico e a poesia romântica foi desenvolvido em *Prometheus: archetype image of human existence* (1991), do classicista Carl Kerényi.

Mas onde estavam meus amigos e parentes? Nenhum pai velara meus dias de infância, nenhuma benção de mãe baixara sobre minha fronte, ou se tal havia acontecido, tudo se havia diluído no borrão, no grande vazio em que consistia minha vida passada. [...] Jamais vira um ser semelhante a mim. Quem era eu? O que eu era? A pergunta voltava constantemente ao meu espírito, sempre sem resposta. (SHELLEY, 1998, p.116).

Em longas andanças, alienado e desejoso de afeto humano, o monstro demonstra inquietação semelhante àquela de Ernesto a cada novo acidente. Entretanto, cabe uma observação ao modo como ambas as personagens são construídas, sobretudo às falas proferidas por cada um. O personagem de *Carvão animal* não possui a capacidade expressiva que vemos na criatura de *Frankenstein*. As falas do primeiro são quase sempre simplórias, sem muita elaboração, escritas em estilo seco; enquanto as do segundo apresentam elementos retóricos bem mais ricos e carga dramática melhor construídas, o que possibilita que o próprio personagem fale em primeira pessoa para expor seus conflitos e anseios. No caso de Ernesto, a situação é quase sempre exposta pelo narrador que, por sua vez, também está longe do tipo de discurso presente no livro de Shelley.

De modo similar à relação que Ernesto mantém com o fogo, a identidade de Frankenstein tem origem na interação com um elemento da natureza. Verdade que não há nenhuma passagem no romance que afirme explicitamente o uso da energia elétrica ou galvanização no processo de gerar vida dentro do cadáver que fora escolhido por Frankenstein para ser transformado em monstro, e o mais provável seria o uso de alguma substância química, dado o número de referências que o cientista Frankenstein faz do uso e domínio da química moderna. Entretanto, a biografia de Mary Shelley ajuda a esclarecer o contexto em que o romance foi criado e indica forte ligação entre ideias e experiências científicas da época em que a inglesa o escreveu. No contexto da segunda metade do século XVIII, o fascínio pelas descobertas em torno da eletricidade dominava o imaginário científico da Europa e Estados Unidos. Com a descoberta feita por Benjamin Franklin de que os raios que desciam do céu tinham a mesma natureza da eletricidade observada aqui embaixo, a noção de que o homem podia de alguma forma dominar esse fenômeno impressionante, dando-lhe usos diversos, ganhou força. Na Universidade de Bolonha, Itália, o cirurgião Luigi Galvani investigava a relação entre vida e correntes elétricas ao testar a eletricidade em animais. Acabou por observar que os músculos de sapos dissecados respondiam com espasmos a estímulos elétricos. As conclusões de Galvani foram ardentemente defendidas por seu sobrinho, Giovanni Aldini, “cuja especialidade era a animação de cadáveres, tanto animais quanto humanos, através da aplicação de correntes elétricas”. (SEYMOUR, 2011). No romance de Shelley, o clima de curiosidade

pela ciência é dominante: “A partir desse dia a ciência natural, e particularmente a química, na mais ampla acepção da palavra, tornou-se quase que minha única ocupação” (SHELLEY, 1998, p. 45), e há diversas referências ao uso da ciência e sua utilização para criar vida de matéria inanimada: “Quando constatei estar em minhas mãos um poder tão assombroso, hesitei [...] Assim como a capacidade de dar vida à matéria, o problema de preparar uma estrutura para recebê-la, com todo seu complexo de fibras, músculos e veias, exigia ainda um trabalho por demais árduo e penoso.” (SHELLEY, 1998, p.48).

O período e o local em que o *Frankenstein* foi escrito especificamente compõem um cenário poético em consonância com o livro. Shelley teve a inspiração de escrever durante uma temporada na Suíça, sob um céu pesado de chuva e em meio a paisagens lamacentas. Na companhia de Percy Shelley, à época seu amante, e Byron, amigo do casal, Mary passou o mês de junho do ano de 1816 na propriedade alugada por Byron. Numa espécie de campeonato particular à luz de velas, compartilharam noites, discutindo poesia, criando histórias de terror e refletindo sobre a possibilidade de se ressuscitar um cadáver. (SEYMOUR, 2011). De fato, no romance de Shelley, a criação do monstro se passa numa “noite de novembro em que contemplei o resultado do que poderia chamar a parte material dos meus trabalhos.” (SHELLEY, 1998, p.52).

Vê-se, portanto, diante dessas correspondências, que a trilogia dos brutos de Maia tem mais semelhanças com a estética romântica do que se poderia imaginar. Byron, Shelley, Frankenstein dialogam curiosamente com uma obra brasileira da contemporaneidade, depois de mais de um século. O fio que une temas, visões de mundo, questões filosóficas e propostas estéticas é uma das mais belas costuras proporcionadas pela literatura. Essa “amarra”, no sentido de interligação, é o que torna possível o diálogo entre obras de locais e contextos tão diferentes e temporalmente distantes.

## **2.2 O anti-herói como expurgo humano: releituras do realismo/naturalismo no século XXI.**

Outro aspecto que liga o anti-herói do século XXI àquele do XIX é o mais filosófico de todos o que já apresentamos. Citamos, no primeiro capítulo, a reflexão de René Girard sobre a vítima sacrificial e o desejo mimético. Ernesto pode ser interpretado como vítima potencial a

ser imolada, elemento necessário para a coerência e apaziguamento social conseguidos mediante o sacrifício ritual. Seu corpo, imune à dor, sugere o material perfeito a ser dado em oferenda. À semelhança de Prometeu, condenado a ter o fígado comido diariamente por uma ave de rapina, o corpo de Ernesto existe para a repetição do sofrimento que lhe cabe. O ritmo repetitivo do trabalho das personagens sugere uma espécie de carma, e os anti-heróis na trilogia possuem papel social indispensável para o funcionamento da engrenagem social. Seja como o cremador de corpos Ronivon e sua rotina repleta de cadáveres, o bombeiro Ernesto, com a vida sempre no limite; o catador de lixo Erasmo Wagner ou o matador de porcos Edgar Wilson, o arquétipo do anti-herói assume a vida e as funções indesejadas pela maioria. É exatamente esse tipo de personagem que ocupa as narrativas criadas por Zola no grande projeto de vinte romances, o ciclo *Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*.<sup>56</sup> Tanto Étienne, de *Germinal*, ao buscar trabalho nas minas desertas, ou a família Maheu, ao descer até as profundezas asfixiantes do solo, enfrentando todo tipo de obstáculo torturante no trajeto, para ganhar o sustento; como Nana, em *Nana* (1880), aceitando prostituir-se para sobreviver e alcançar status social, ilustram tal modelo de personagem, o qual se encontra dentro de um labirinto social em que as opções de sobrevivência são restritas, onde é necessário escolher entre as alternativas que sobram para aqueles que nascem em desvantagem na luta contra a pobreza e ignorância. Estes anti-heróis de tempos e contextos relativamente distantes convergem em pontos centrais quanto à composição. Diferentemente dos heróis clássicos de que tratamos no primeiro capítulo, tais figuras ou esperam pouco da vida ou precisam submeter-se a humilhações constantes para preservar a própria sobrevivência.

O estilo de Zola, realista (naturalista) e “científico”, preza rigorosamente pela narração profícua de gestos, movimentos e características físicas:

Philomène Levaque trabalhava ali, franzina e pálida, com ar resignado de moça que põe sangue pela boca. A cabeça protegida por um farrapo de lã azul, mãos e braços negros até os cotovelos, fazia a sua triagem logo depois de uma velha bruxa, a mãe da mulher de Pierron, a Queimada, como a chamavam, terrível com seus olhos de coruja e lábios comprimidos como a bolsa de um avarento. (ZOLA, 2018).

As descidas poço adentro particularmente eram riquíssimas em detalhes angustiantes. O leitor de *Germinal* é compelido a mergulhar na escuridão do complexo de galerias e conhecer

---

<sup>56</sup> Entre os anos de 1870 e 1893, o escritor publicou um ciclo de vinte romances intitulado *Os Rougon-Macquart – história natural e social de uma família no Segundo Império*, no qual buscou retratar a sociedade daquele período histórico através da história de uma família. Zola elaborou esse grande projeto literário desenvolvendo um trabalho documental no qual observou a vida de diferentes classes sociais para, através do processo criativo, manipular os fatos documentados e criar personagens que pudessem habitar esse mundo imaginário, produzindo a ilusão do real, denominada por ele de Naturalismo. (MARTINS; CATHARINA, 2019).

cada metro do percurso tortuoso feito pelos mineiros. A representação da *Via Crucis* é caprichosamente elaborada no texto, assim como o cansaço dos Maheu, a casa onde habitam e a miséria dos cenários, como indica a resenha de *Germinal* feita por Leon Allard, na revista *Vie Moderne*, de 14 de março de 1885, na qual ele compara as minas de carvão do romance ao inferno medieval de Dante:

O Sr. Émile Zola [...] conduz nossa curiosidade, que se amedronta a cada página, até o fim das estreitas passagens onde os trabalhadores das partes inferiores da mina, condenados da vida, seminus, de lado ou de costas, esmagados entre as negras muralhas, sem espaço e sem ar, aí aprisionados como na morte, sob a umidade gelada das fontes, com fortes golpes de picareta soltam os blocos de hulha. Uma visão dantesca do inferno do grisú! (citado em PAGÈS, 1989, p. 213).

O apelo emocional do romance se deve inclusive, em grande parte, a esse recurso narrativo. Paradoxalmente, a humanidade conferida aos personagens se dá pelo método “objetivo-científico” de Zola. O olhar clínico do escritor, que havia convivido com mineiros reais e vivenciado junto com eles seu martírio, destaca cada cômodo, expressão facial e pensamento das personagens. O narrador tenta abarcar toda imagem e informação que o olho puder alcançar. A literatura funciona aqui como fotografia. Todos os aspectos físicos dos mineiros são objeto de perquirição, sendo explorados a fim de criar o mosaico narrativo típico da narração naturalista. A sensação claustrofóbica, de calor e abafamento, de corpos que disputam um espaço exíguo, dá o tom nas cenas em que acompanhamos as fatídicas descidas dos infelizes às minas:

No elevador que o levava para cima, amontoado com mais quatro, Etienne resolveu voltar ao seu andarilhar faminto pelas estradas. Melhor seria morrer lá mesmo do que voltar ao fundo daquele inferno, onde nem sequer conseguia ganhar o suficiente para o pão. Catherine, encurralada acima dele, não mais estava ali, a seu lado, entorpecendo-o com o seu calor. (ZOLA, 2018).

Há, em *Carvão animal*, diversas passagens que lembram essas descidas ao inferno que encontramos no romance de Zola:

Eles descem calados. Todo o corpo sente escavar a terra e entranhar-se em suas dimensões de negrume. Nas dimensões profundas da terra os sons e sentidos se amplificam. O elevador desce por um espaço justo, e é possível esbarrar nas paredes do longo poço por onde ele passa [...] São quatro minutos de descida até atingir os duzentos metros de profundidade. Os vestígios de luz natural duram apenas vinte segundos. A partir disso, somente escuridão. [...] é uma escuridão que comprime os

sentidos. Que dificulta a respiração. Aos poucos, esses homens tornam-se parte dela; acobertados pelas trevas tóxicas do ar poluído. (MAIA, 2019, p.39-41).

*Carvão animal* apresenta recurso de descrição semelhante quando a focalização da narrativa se dirige aos momentos de ação de Ernesto. Como os mineiros de *Germinal*, a atuação do bombeiro em acidentes é descrita de modo pormenorizado, valendo-se de profusão de detalhes. A influência do romance de Zola em *Carvão animal* foi esclarecida pela própria autora em entrevista sobre a inspiração para criar uma história de operários e minas:

Maia: Sim. O naturalismo é um elemento da minha literatura.

Entrevistador: Mas acho que é um naturalismo ainda mais radical em comparação com o naturalismo do século XIX.

Maia: Também acho.

Entrevistador: Mas há também elementos desse naturalismo tradicional, por exemplo, o mundo dos obreiros, que está presente na sua obra e em Zola.

Maia: O *Germinal* é um livro que li para escrever a passagem do *Carvão*, por causa da mina. Além disso, assisti à adaptação para o cinema, porque é visualmente também importante. Foi uma referência. Você lê um livro para escrever um capítulo, uma cena.<sup>57</sup>

De fato, diversas passagens do história são descritas e conduzidas de modo semelhante àquele usado por Zola: “Quando ocorrem incêndios propagados em metais inflamáveis, como titânio, usam um pó químico com cloreto de sódio capaz de criar uma pesada crosta sobre o metal flamejante que evita seu contato com o oxigênio.” (MAIA, 2011, p.29). Fica evidente a preocupação da autora em alcançar uma descrição “científica”, mais técnica. A realidade descrita precisa conter o selo de verossimilhança com o mundo descrito cientificamente: “Um das preocupações é a liberação do gás cianídrico produzido pela queima de espumas e plásticos” (MAIA, 2011, p. 31). Ou ainda: “[...] As águas se tornaram alaranjadas devido à oxidação do ferro que compõe a pirita, material extraído das minas com o carvão [...] Quando se escava o carvão mineral, pode ocorrer a liberação do gás grisú, que é inodoro e formado por gás metano.” (MAIA, 2011, p.40-43). É necessário que a personagem ou o narrador possuam pleno conhecimento do ambiente e dos fenômenos que os cercam, dominando todos os aspectos físicos iminentes. O objetivo da autora é claramente a descrição realista/naturalista tanto da personagem Ernesto como do cenário que ele ocupa. O uso de termos mais científicos confere também um ar de pesquisa técnica para elaboração da história, o que provoca no leitor a noção de engajamento em estudo prévio e embasamento “extra-literário” para aquilo que está sendo contado. Essa era justamente uma das preocupações dos escritores realistas/naturalistas, dentre

<sup>57</sup> Entrevista de Maia ao pesquisador Cristian Grunnagel, Doutor em letras românicas e professor do Instituto de Filologia Românica da Universidade de Giessen, Giessen, Alemanha. Entrevista completa disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-40182015000100351#aff1](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182015000100351#aff1).

eles Zola. Na entrevista já citada, a autora relata que contou com o auxílio de um bombeiro real para construir de modo mais fiel as experiências desse tipo de profissional. O objetivo é transmitir para o leitor os conflitos experienciados pelas personagens com o máximo de fidelidade possível, investindo na sensação de que somos testemunhas oculares dos eventos narrados. Embora não tenha ido tão longe quanto Zola, que conviveu de fato com os mineiros, e sentiu na carne muitas penúrias, a autora demonstra o mesmo tipo de preocupação com a correspondência entre o que ela irá narrar e a experiência vivida por pessoas reais. Entretanto, é no final da novela que a influência de *Germinal* fica mais evidente, tanto na ambientação quanto na construção dos personagens, quando o cenário central passa a ser a região onde se encontram as minas: “Os homens que moram na região voltam das minas irreconhecíveis, revestidos de fuligem densa. Por todo o local a fina camada de cinzas cobre as superfícies”. (MAIA, 2011, p. 38). Neste ponto surge na narrativa o segundo anti-herói mais importante do livro: o mineiro Edgar Wilson, que “possui um tom amarelado, com a fuligem na saliva e cinzas nos olhos. Cinza é a cor do seu olhar desde que passou horas incontáveis a duzentos metros de profundidade respirando fumaça tóxica” (MAIA, 2011, p.40). O leitor é então apresentado a uma figura com todos os traços caros à proposta de *Germinal*, denunciar a animalização do homem e sua reificação: “Os jumentos são animais difíceis de dominar. Arredios, tentam derrubar quem neles monta; e, quando derrubam, eles pisam em cima e ainda tentam morder. São bestiais em muitos sentidos, esses homens e os jumentos”. (MAIA, 2011, p. 46). Esses momentos de bestialização são eventualmente quebrados por instantes de sensibilidade: “Edgar Wilson fecha os olhos e pensa no céu azul. Se morresse, morreria com esta recordação”. (MAIA, 2011, p. 44). Toda a construção de Edgar Wilson é elaborada de acordo com o cenário em que vive: os alojamentos e as minas. Seu corpo, caráter, tudo possui alguma ligação ou é determinado pelo ambiente:

Eles descem calados. Todo o corpo sente escavar a terra e entranhar-se em suas dimensões de negrume [...] Nas dimensões profundas da terra os sons e os sentidos se amplificam [...] Quanto mais profundo ele está, mais pensa nas minhocas, porém seus pensamentos tendem a ser tépidos quando está nas profundezas. (MAIA, 2011, p.).

A citação a animais e insetos estabelece um paralelo constante entre a insignificância da vida das personagens e o alto preço que elas precisam pagar para preservá-la. São vidas baratas e “em excesso”. Nesses trechos, o fetiche naturalista de enxergar o humano e o ambiente como interdependentes, numa relação de determinação, tem reflexos importantes. Se por um lado as personagens ganham em interação com os cenários construídos na narrativa, formando uma

espécie de organismo que começa e termina em si mesmo; perdem quanto a uma maior complexidade, surgindo por vezes como meros reflexos das condições em que vivem. Algo muito parecido ocorre em *Germinal*. Nesse sentido, a obra de Maia acaba por não explorar de modo mais multifacetado o caráter das personagens em *Carvão Animal*.

O determinismo evidente na trilogia diz respeito sobretudo à condição social dos heróis marginais e à ausência de perspectiva de mudança, o que talvez ajude a explicar a falta de maior empenho em trabalhar a personalidade das personagens. Assim, a prevalência de figuras economicamente pobres e exploradas na obra de Maia autoriza a interpretação da obra pelo viés realista/naturalista, o qual teve início na literatura europeia com autores como Zola, Balzac, e foi absorvido na literatura brasileira por Dyonélio Machado, Aluísio de Azevedo, Graciliano Ramos e Rubem Fonseca, por exemplo: “Maia estaria repetindo um cacoete naturalista e determinista através de uma ontologia da periferia fétida?” (BARBERENA, 2014). A representação dos pobres<sup>58</sup> na literatura brasileira é extensa e as obras que se propuseram a fazê-la guardam entre si semelhanças no tipo de abordagem escolhida. Seria a obra de Maia apenas um decalque dos vícios e virtudes do naturalismo, conforme questiona Barberena? Defendemos que não, e que o mais sensato é falar de um caso de releitura de modelos do passado, segundo tentamos demonstrar na presente reflexão. Como toda influência, ela não se dá de modo passivo, sendo cópia daquilo que procura atualizar. Essa retomada na trilogia é reconfigurada, e a proposta de Maia acaba por ser a reformulação *pop* das influências de Shelley e Zola. Do romantismo, a escrita da carioca toma sobretudo o grotesco, e do realismo/naturalismo a ambientação, discurso seco, cirúrgico e determinismo. O resultado é, curiosamente, um “homúnculo” literário, entidade híbrida que bebe de duas fontes estéticas distintas. Os traços, características, ambientações criados por ela são espelhados nessas influências passadas, mas reformuladas para um novo contexto, uma nova proposta estética, mantendo com o passado relação simultânea de absorção e reelaboração, como argumenta Eliot em *Tradição e talento individual* (1989): “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos.” (ELIOT, 1989, p. 4). Os heróis de Maia são reformulados em linguagem extremamente acessível, rápida e objetiva, própria de grande parte da literatura produzida contemporaneamente no Brasil, a exemplo dos livros de autores como Daniel Galera e João Paulo Cuenca. Dentro desse tipo de discurso, os homens deformados e “exuberantes” abundam nos livros da autora carioca e nas mais diversas representações da cultura de massa, sendo hoje

---

<sup>58</sup> SCHWARTZ, Roberto (Org.). **Os Pobres na Literatura Brasileira**. São Paulo, Editora Brasilense: 1983.

as releituras dos seres grotescos do Romantismo. Nesse sentido, para entender de que modo a proposta estética de Maia reformula a bagagem que identificamos, articulando-a com novos elementos do século XXI, é preciso compreender o que existe de original e contemporâneo na obra híbrida. Por defender que o fenômeno literário representado por *Carvão animal* e *Entre rinha de cachorros e porcos abatidos* deve ser entendido como a junção de elementos antigos e atuais, desenvolveremos no próximo capítulo a seguinte questão: como o conteúdo *pop* presente nos livros se articula com a “tradição” para criar o diferencial presente na obra, especificamente o tipo de herói marginal *pop* contemporâneo que emerge de suas páginas.

### **3. EDGAR WILSON, O BRUTO PULP/POP: O HERÓI DO REALISMO E AS CONFLUÊNCIAS DA LITERATURA POP EM ENTRE RINHAS DE CACHORROS E PORCOS ABATIDOS.**

A obra de Ana Paula Maia não tem, no conteúdo, apenas significativa semelhança estética com os autores oitocentistas aqui citados. Há outro aspecto do trabalho que converge com eles, especificamente no que diz respeito à forma e muito diz sobre como a literatura se reinventa, reelaborando meios e procedimentos. O modo de publicação de *Entre rinhas* (2013), por partes, com a disponibilização dos capítulos de maneira progressiva, lembra a prática do folhetim, prática comum entre literatos do século XIX, na Europa e no Brasil. Émile Zola, primeiro, veiculou alguns de seus romances em formato de folhetim: *L'Assomoir* (1877) e *Germinal* (1885) talvez sejam os mais célebres<sup>59</sup>. Se no passado essa forma de publicação tinha como objetivo criar uma expectativa e fidelidade leitora nos consumidores de jornais das grandes metrópoles, no século XXI tal prática tem como intuito alimentar as páginas virtuais de autores, conhecidos ou não, reter o público leitor que já os acompanha e atrair novos leitores. O formato de publicação fragmentada procura “segurar” a audiência e chamar atenção de possíveis grandes editoras, no caso de autores que não possuam vínculo comercial com o *mainstream* editorial. Entretanto, além de remeter à prática folhetinesca, a produção - especificamente a construção do romance e a estética do respectivo conteúdo - remete também a outro modo de fazer literário surgido no começo do século XX: a *pulp fiction*.

---

<sup>59</sup> *Germinal* foi publicado no folhetim *Gil Blas*, em 1884 e 1885. *Gil Blas* ou *Le Gil Blas* foi um periódico literário parisiense.

Tipo de literatura pulsante no início do século XX, a *pulp fiction*, ou ficção de polpa, foi primeiramente materializada na criação de revistas que continham histórias de ficção produzidas nos Estados Unidos, lugar onde tal formato teve impacto e relevância no desenvolvimento literário do país. Os enredos chamativos, com forte apelo popular, os preços acessíveis e a comercialização em qualquer tipo de loja, e não apenas em livrarias, fizeram das revistas *pulp* material de leitura amplamente consumido:

Ficção de polpa? Porque o horror moderno, a ficção científica como nós a conhecemos e (em menor grau) a literatura fantástica moderna devem muito a um tipo de publicação tão barata quanto desprezada: as revistas *pulp*, ou *pulp fictions*, publicadas entre as décadas de 1920 e 1950, assim chamadas por serem impressas no papel mais barato possível, feito da polpa da madeira, e vendidas por meros dez centavos. (MACHADO, 2007, p. 9).

As histórias contidas em tais revistas geralmente tinham conotação *noir*, traziam uma temática absurda ou apresentavam feições do que mais adiante viria a ser conhecido como ficção científica: “[...] Assim como foram nas páginas das *pulps* que o editor de *Amazing stories*<sup>60</sup>, Hugo Gernsback, cunhou o termo *Scientifaction* (que mais tarde virou *science fiction*) e fundou o gênero do modo como o conhecemos.” (MACHADO, 2007, p. 9). Alguns grandes nomes da literatura norte americana publicaram *pulp fictions*. Dentre eles H.P. Lovecraft que, nas páginas *pulp*, contribuiu para sedimentar o modo de se fazer o tipo de literatura tão cara às publicações *pulp*: “Foram nas páginas dos *pulps* que H.P. Lovecraft praticamente inaugurou o estilo atual de se pensar a literatura de horror”. (MACHADO, 2007, p.9). A obra de Lovecraft é repositório de personagens anti-heroicas; entre eles se encontra o assustador Herbert West, da série de *short stories* intitulada *Herbert West-The reanimator* (1922).

Não apenas Lovecraft, mas alguns outros nomes importantes da literatura estadunidense, não necessariamente nativos, mas da língua inglesa, tiveram trabalhos ligados a esse tipo de publicação, à *pulp fiction*: “Graças à literatura barata das pulps, escritores como Lovecraft, Isaac Asimov, Arthur C. Clark, Ray Bradbury, Ray Chandler e Elmore Leonard, entre dezenas de outros, desenvolveram seus estilos.” (MACHADO, 2009, p.9). Contudo, as publicações *pulp* não eram apenas constituídas por ficção científica. Histórias com conteúdo ocultista, narrativas de detetives, horror e suspense também se faziam presentes. Diferentes revistas acabaram por se dedicar a uma dessas correntes, criando assim um certo tipo de especialização em cada uma das temáticas de maneira singular. A *Amazing stories* fomenta

---

<sup>60</sup> Importante revista de ficção científica lançada por Hugo Gernsback em 1926. A *Amazing stories* foi a primeira publicação a se deter exclusivamente a esse gênero ficcional, contribuindo para fortalecer a produção da *pulp fiction*.

ficção científica. A *Black Mask*, histórias de detetive; A *Weird Tales*, enredos sobre terror e fantasia.

Apesar do presente trabalho se preocupar com uma autora e romances nacionais, a importância de se ressaltarem essas diversas publicações e produções norte americanas é justificada não somente pelo fato de a *pulp fiction* ter ganhado fôlego nos Estados Unidos da América, mas também pela influência que a literatura daquele país teve sobre Ana Paula Maia, como afirma ao comentar sobre um dos próprios livros:

*O apanhador no campo de centeio* foi um dos livros mais importantes na minha vida. O Salinger foi um revolucionário para mim, foi fundamental. *O habitante das falhas subterrâneas* (2003) faz um paralelo direto com *O apanhador*. Foi a maneira como comecei a escrever. (MAIA, 2011).

O protagonista da obra mais célebre de Salinger pode ser identificado como um anti-herói típico de um romance de formação. O cativante Holden Caulfield, expulso do colégio interno, resolve procrastinar a volta para a casa dos pais, e inicia uma jornada de autodescoberta em que seus conflitos adolescentes vêm à tona, entre eles a angustiante concretização da sexualidade, o desejo de permanecer jovem e a traumatizante entrada na vida adulta. Revoltado com o mundo e os indivíduos que o cercam, vê na irmã mais nova o único referencial de segurança em que ele pode confiar.

O notável é que a obra mais célebre de Salinger, *O apanhador no campo de centeio* (1951), também teve publicação em formato *pulp*. Entretanto, a caracterização do romance de Salinger como *pulp* se deve mesmo basicamente ao formato físico de uma das edições, à qualidade do papel usado. Nesse sentido, o livro acabou por impregnar-se da aura de marginalidade típica das *pulps*:

Eis aqui um sinal de problema. A respeitabilidade do livro não era melhorada pela aparição do romance no formato de livro de bolso, pois ele era oferecido como *pulp fiction*, um gênero que acenava com promessas de um prazer ilícito. A prática comum da década de 1950 de publicar livros sérios em polpa, culminou na aparição de muitos romances clássicos em embalagens que eram em formato de *cartoon*, sórdidas ou simplesmente absurdas<sup>61</sup>. (WHITFIELD, 2000, p.152).

---

<sup>61</sup> Here was an early sign of trouble. Nor was respectability enhanced by the novel's first appearance in paperback, for it was offered in as pulp fiction, a genre that beckoned with promises of illicit pleasure. The common 1950s practice of issuing serious books in pulp meant that "dozens of classic novels appeared in packages that were cartoonish, sordid or merely absurd". (Tradução nossa).

A referência feita por Whitfield indica a importância dessa vertente de publicação e como funcionou como a precursora dos atuais *pocket books*, ou os já tão populares e economicamente mais acessíveis livros de bolso. A literatura *pulp* não só traçou o caminho de temáticas como o horror, ficção científica, mas também exerceu influência no futuro do modo de materialização do livro, já que o formato *pulp* - ou de bolso - sendo usado para publicar literatura considerada séria, produzida por nomes carimbados pelo gosto acadêmico, contribuiu para a junção do “sagrado” e do “profano”, do *cult* e do *kitsch*. Assim, a sagacidade capitalista encontrou um meio de expandir a venda de títulos considerados sofisticados por meio de plataforma mais barata e popular.

Traspondo a reflexão para terras mais familiares, no Brasil, a literatura *pulp* não teve, nem de longe, a mesma força e expressão encontrada nos Estados Unidos. Por razões históricas, políticas e sociais, nossa literatura, no começo do século XX, no mesmo período em que a produção *pulp* explodiu no país de Mark Twain, conhecia outros caminhos e borbulhava com questões. Nesse período, a produção literária brasileira estava preocupada com a reelaboração da identidade nacional a partir das heranças nacionais e europeias, na esteira das contribuições da Semana de Arte Moderna de 1922:

Não aconteceu no nosso país um fenômeno pulp como nos Estados Unidos, mesmo que houvesse algumas tentativas pontuais de investir nesse tipo de literatura. Na época propícia para isso, éramos um país essencialmente agrário e nossa parca literatura especulativa, dominada por um pensamento eugenista (praticamente racista, como Monteiro Lobato em seu *O presidente Negro*) estava mais preocupada em educar e menos em entreter o leitor, predominando, em geral, um ranço didático. (MACHADO, 2009, p. 9-10).

Uma vez explanada a origem do termo *pulp fiction*, vale ressaltar que Ana Paula Maia, apesar de utilizá-lo para se referir à literatura que tipifica, não faz literatura *pulp* no sentido primário do vocábulo. Assim como não fez folhetim nos moldes do século XIX quando publicou sua obra, a trilogia dos brutos, em doze capítulos em blog pessoal. Observa-se, deste modo, como a autora se apropria de conceitos antigos, reformulando-os, para analisar a literatura que produz:

A minha literatura é *pulp* no sentido que estabeleci para ela. Sabemos que *pulp* é polpa. É na polpa, na carne musculosa, na importância e substância, na parte carnosa do fruto que está fincado o mundo das ideias do meu texto. O universo que tenho criado é recheado de uma espécie de polpa que mistura o valor humano, a condição do homem, a imposição do trabalho, a brutalidade, as limitações, a resignação e as várias possibilidades de investigação da alma. Eu dei um outro sentido ao termo. Dei a ele o meu sentido. (MAIA, 2009).

A história humana constrói-se por ciclos de releituras e ressignificações. Estamos sempre retomando referências antigas e reformulando representações simbólicas. No caso da literatura, em particular, o renascimento de conceitos remodelados parece constante. Diante disso, a criação na literatura, a capacidade de inventar nesse campo, sugere a habilidade de retomar referências do passado e preenchê-las com significações que respondam aos anseios atuais:

Partimos aqui dessas interrogações bem como da hipótese de que é na superposição de temporalidades, numa tensão entre presente, passado e futuro que se constitui a literatura atual. John Barth, em seu artigo “*A literatura da exaustão*”, de 1967, já apontava para o fim das possibilidades estéticas como ditadas pelas vanguardas modernistas; mas o ensaísta vislumbrava igualmente a possibilidade infinita de acessar a tradição e assim recombinar a partir do presente esse inventário interminável. De maneira semelhante, poderíamos nos perguntar se diversos autores brasileiros contemporâneos não estariam operando reapropriações de questões fundamentais dos séculos XX e XIX – no plano estético, ideológico, temático, formal, etc.-, reelaboradas a partir do presente. (CHIARELLI. Et al, 2013, p.7).

Esse raciocínio dialoga diretamente com a proposta de investigação, pois evidencia que Maia provoca um deslocamento de conceitos do passado, tanto o de literatura *pulp* quanto o do folhetim, e os reveste e/ou os completa com interpretação/intenção própria no presente. No caso da trilogia dos brutos, o plano estético, temático e ideológico remete por vezes ao Romantismo, por vezes ao Naturalismo. No plano formal, a autora responde com novo tipo de folhetim e lança mão da linguagem dos *best-sellers*, das revistas em quadrinho, documental ou cinematográfica. Todos esses fatores interpretados como releituras do passado implementam a citação de Chiarelli, há pouco delineada. Isso remete à questão de como a literatura trabalha basicamente com uma quantidade limitada de temas, que são relidos e reapresentados a cada geração de escritores. Os livros são muitos, numerosos são os romances, assim como há uma profusão de contos e os poemas contam-se quase que infinitamente. Possuem autorias distintas, origem diferentes, épocas divergentes, mas a literatura se mantém sobre alguns poucos temas. Assim como são limitadas também as variações estéticas oferecidas pela linguagem, instrumento basal da literatura. Se os românticos tratavam, dentre outros temas, de amor e nacionalidade durante o romantismo brasileiro, os autores contemporâneos podem fazer o mesmo, mas o farão através de uma língua atualizada, impregnada pela riqueza semântica do presente, assim como pela simbologia, ideias, valores e concepções da atualidade. Entretanto, continuaremos a usar o mesmo instrumento de representação simbólica a que chamamos de literatura que, por sua vez, é a linguagem.

Em *A literatura da exaustão* (1967), John Barth conceitua “exaustão” como o esgotamento das formas e modos artísticos através da história humana. (BRODBECK, 2019). Nas palavras do próprio Barth: “que as convenções artísticas estão sujeitas a serem subvertidas, transcendidas, transformadas, ou até mesmo mobilizarem-se contra si próprias a fim de gerar um trabalho novo e vivo.” (BARTH, 1997) A argumentação de Barth gerou e ainda gera calorosas discussões até hoje no seio da crítica literária, sobretudo quanto ao uso do termo “romance pós-moderno”, dentre outros. Mas difícil não concordar com o autor de que as convenções artísticas podem ser subvertidas, resgatadas ou reelaboradas contra si mesmas. Ao usar o termo exaustão para se referir ao fazer artístico, ao contrário de cair no pessimismo criativo, Barth assinala o enorme arcabouço deixado pelas vanguardas e movimentos modernistas para os autores contemporâneos. Ou seja, ao contrário de falarmos de um fim das possibilidades de criação, temos de considerar as inúmeras possibilidades de resgate da tradição. Como declarou Linda Hutcheon: “No total, pouco resta da noção modernista de ‘obra de arte’ exclusiva, simbólica e visionária; só existem textos, já escritos.” (HUTCHEON, 2019). Assim como a música, o cinema, e mesmo a moda, resgatam referências do passado para tentar reconfigurar o presente, também o faz a arte das letras:

A nossa aposta é que parte expressiva da atual literatura brasileira está caminhando nesse momento para uma releitura das tradições da modernidade, saqueando ou revisitando o passado, como sugere a expressão de Marshall McLuhan, reapropriada por nós, que serve de título a esta publicação. Em seu sentido original, a expressão dizia respeito a um olhar fixo sobre o passado, que tendia a recuperá-lo sempre da mesma maneira. (CHIARELLI. et al. 2013, p.8).<sup>62</sup>

Eis a característica mais relevante da obra de Maia para a literatura brasileira contemporânea: reler tradições da modernidade, “saquear” e visitar o passado no sentido de reelaborar esteticamente tipos e formas literárias. Ao lançar mão de tipos estéticos com traços facilmente identificáveis na literatura *pulp*, construindo-os com pinceladas de traços românticos e naturalistas, a autora tece uma rede de referências estéticas que parte de obras do século XIX e XX. A combinação de características de diferentes correntes estéticas: o Romantismo, o Naturalismo e a *pulp fiction* formam o caldo onde se desenvolve o teatro de personas da autora carioca. Além disso, para a literatura *pop*, um caleidoscópio de influências por excelência, nada mais apropriado que juntar pedaços de diferentes tecidos e costurar um maior a partir dos distintos fragmentos. Isso dialoga com uma tendência que se inicia com os movimentos de

---

<sup>62</sup> Apesar de Chiarelli usar o termo *modernidade*, acreditamos que *modernismo* seria o mais adequado. O texto dialoga com a concepção de tradição presente em *A tradição da ruptura* (1984), de Octavio Paz.

vanguarda do século XIX, se potencializa no século XX, e se consolida com o surgimento dos meios de comunicação em massa. Sobre a literatura feita por Max Frisch e a tendência à fragmentação da escrita, Brombert afirma:

A questão da modernidade é central para a obra de Frisch, embora ele a exponha de modo menos estridente e teoricamente menos provocativa do que alguns dos seus contemporâneos. Em todos os seus textos ele postula o vazio que pede para ser preenchido, uma negatividade que sinaliza a necessidade de uma plenitude ausente. (BROMBERT, 2002, p. 139).

Essa plenitude ausente que irá preencher o vazio se dará cada vez mais no modernismo pela forma fragmentária, ficando cada vez mais rara a predominância de modelos estéticos fechados, que cederão lugar à “estética do fragmento”:

No centro há a consciência da fragmentação e descontinuidade. Apesar do alcance e do fluxo da obra de Frisch, pode-se justificadamente falar de uma estética do fragmento. Em algumas páginas notáveis do primeiro caderno de rascunhos, Frisch expôs de fato uma breve teoria da modernidade baseada na preferência pelo fragmento e pelo esboço. Argumentou que uma civilização tardia como a nossa, desconfiada da esterilidade de formas fechadas, deposita confiança, em vez disso, em abertura, impulso e na dissolução de formas herdadas. (BROMBERT, 2002, p. 139).

É nessa linhagem do processo de criação, do fragmento que se inserem a literatura pop e a *pulp fiction*, subprodutos que são dessa época de diluição de fronteiras estéticas e fusão de estilos. Ao explicar seu próprio conceito de literatura *pulp*, Maia expõe o desejo de adentrar a carne dos personagens que cria, abrir cada fibra, rasgando o tecido que recobre a gema escondida nas abstrações que eles representam, a joia contida nos homens brutalizados e coisificados nas respectivas histórias. Há o anseio de penetrar na polpa que contém a escrita ou que está contida nela. A autora, por meio do narrador, se coloca como atenta observadora em relação à manifestação artística por ela elaborada, colocando-se o mais próximo possível do objeto descrito. Tem-se a impressão de que lemos o relato de um olhar cirúrgico a detalhar e descrever os acontecimentos. É a voz de quem olha as personagens de perto, conhece cada cicatriz, nuance e olhar. A voz que narra procura fazer com que o leitor se deleite com o quadro descritivo que tem como objeto principal o corpo das personagens e suas imperfeições. Essa abordagem lembra sobremaneira o método realista/naturalista de estudar o corpo e o cenário.

No ensaio *O romance experimental* (1881), Zola explicita os princípios da estética naturalista e parte da analogia médica para desenvolver seu pensamento. Logo no início do ensaio, ele deixa claro que recorrerá ao estudo do médico Claude Bernard: *Introdução ao estudo da medicina experimental* (1865) e sua preocupação com a fisiologia, ou seja, o estudo do

organismo. O escritor francês deseja aplicar o método experimental da medicina ao fazer literário, testar possibilidades como se estivesse em laboratório. A vida como experimento científico se delinea nas páginas dos romances de Zola e a observação aguda do corpo, assim como em *Maia*, assume protagonismo:

A humanidade era o produto acidental da hereditariedade e do meio ambiente, em cujos termos se tornava explicável. Esta doutrina chamou, em literatura, Naturalismo, e foi posta em prática por romancistas como Zola, que acreditava serem idênticas a composição de um romance e a realização de um experimento de laboratório: bastava apenas fornecer às personagens um meio ambiente e uma hereditariedade específicos e depois acompanhar-lhes as reações automáticas. (WILSON, 2004, p. 32).

Zola objetiva aplicar aos “seres vivos” da sua obra literária os métodos usados pelo médico em corpos de verdade, vivos ou mortos. Após fazer a distinção entre experimento e observação, o escritor conclui: “o raciocínio subsequente que pode ser aplicado será o mais simples possível: se o método experimental pode ser transposto da química para e física para a fisiologia e medicina, ele também pode ser transposto da fisiologia para o romance naturalista.” (ZOLA, 1881). Fortemente influenciado pelo determinismo e poder do método científico que predominou no século XIX, Zola acreditava que seria possível aplicar um olhar parecido às *personas* ficcionais e extrair delas experimentos sociais. E se na obra do francês o olhar naturalista serve para destrinchar e “experimentalizar” o universo dos corpos explorados nas minas, prostíbulos e ruas francesas oitocentista, *Maia* foca na construção física de tipos grotescos, marcados por cicatrizes, em meio a cenários urbanos brutais:

A minha intenção com a literatura é fazer minha política e estabelecer através da ficção uma série de códigos de ética, de conduta e investigação. Acho que a literatura tem algumas funções importantes como o autoconhecimento e a especulação do espírito humano. E é sobre esses dois alicerces que construo minha ficção. (MAIA, 2009).

A autora se coloca como, de fato, uma experimentadora, ou seja, está em busca de “um código de ética”, “conduta” e “investigação”. Para tal empreendimento, é fundamental trabalhar as personagens como seres experimentais, que se desenvolvem no decorrer do texto, com avanços e recuos, criando situações que os levem ao limite físico e emocional, como bem fica configurado nos meios em que trabalham e sobrevivem os homens brutalizados de *Maia*. Tal recurso inspira no leitor a estranha sensação de que as personagens não estão de todo acabadas, mas sempre em processo de constante elaboração. Como “homens-embriões”, estão a se desenvolver constantemente no decorrer da narrativa. Essa escolha tem como trunfo apresentar construções ficcionais que ganham substância ao mesmo tempo em que a história vai ganhando

corpo e se estruturando, o que torna impossível absorver o enredo sem tomar como pontos centrais da história as personagens fragmentárias que a ocupam.

É nesse meio experimental que a autora obtém êxito ao mesclar as três vertentes estéticas que se fundem em seus livros: reminiscências do Naturalismo, do Romantismo e forte influência da cultura *pop*, por meio da *pulp fiction*. Do Naturalismo/Realismo vêm as profissões degradantes e sub-humanas a que se submetem os “homens-coisa” da trilogia dos brutos. Elas conferem o contexto sócio-político de subjugação dos fracos pelos mais fortes, a teia econômica em que se perpetua o jogo de exploração do trabalhador, instrumentalizando-o e comprando-lhe a força de trabalho de forma barata. Como o proletário de Marx ou de Zola, os operários de Maia nada têm a oferecer além de seus músculos e prole, envoltos em faces sujas e desesperançadas. Privados de qualquer uso mais articulado da palavra, do signo linguístico, resta-lhes recorrer à imposição da truculência, da soberania da violência corporal sobre qualquer tentativa de articulação intelectual. Difícil não reconhecer, em parte, os homens e mulheres da trilogia nas ruas do Brasil atual, com milhões de entregadores sobre motocicletas ou bicicletas, mochilas em formato de casco de tartaruga, corpo curvado totalmente exposto ao perigo urbano em troca de uma comissão esdrúxula, enquanto as empresas que os exploram valem cada vez mais bilhões. Em sua maioria jovens, desperdiçam a fase mais vital e produtiva de vidas num trabalho absurdamente explorador. Peças soltas como átomos num cenário onde impera o neoliberalismo, tais sujeitos sofrem a ausência completa de proteção social e são embalados pela noção de que cada indivíduo é o empreendedor de si mesmo e do próprio sucesso, e o entregador tem as mesmas chances de enriquecer que o especulador financeiro num sistema capitalista que os “liberta” dos tentáculos opressores do Estado e os prepara para o sucesso prometido por um suposto crescimento econômico sem fim. Sentir-se em pé de igualdade com o modelo rico a ser imitado é a grande ilusão que a narrativa neoliberal inspira nos menos favorecidos. A ilusão da isonomia oprime e aleija o senso de justiça, imobilizando um possível processo de tomada de autoconsciência e conseqüente reação:

Edivardes senta-se à mesa de Erasmo Wagner e Alandelon. Comentam sobre a greve dos lixeiros que começou há poucas horas. Não se importa. Se continuar por longos dias ou se terminar dentro de algumas horas, não fará diferença. Não espera muito da vida. O que espera mesmo é saborear um bom sarrabulho carregado de carnes. (MAIA, 2009, p.77).

A apatia é a resposta dos desesperançados na trilogia de Maia. Seja no armazém de Edgar Wilson, no corpo de bombeiros de Erasmo Wagner ou no crematório de Ernesto Wesley, a opressão do meio rege mentes e atitudes. Do Romantismo, possuem a união insólita de forma

e conteúdo por vezes conflitantes. A estrutura corporal rústica e agressiva esconde corações valentes e piedosos. O jogo enganoso das aparências, quando menos se espera, surpreende o leitor com alguma ação singela advinda de um desses “brutos”. Seja uma faísca de luz no olhar cercado por cicatrizes, representando ternura; seja pela preocupação em salvar vidas pondo a própria em risco, os “românticos” de Maia apresentam a clássica oposição entre forma e conteúdo tão presente nos personagens mais significativos da produção romântica:

Edivardes lamenta a doença da mãe mais uma vez. As dores aumentaram e seu estado degenerativo arranca-lhe o sono de tanta preocupação. Erasmo Wagner gostaria de poder fazer mais por sua tia. Sabe que suas dores não têm cura e que o mal do qual sofre faz com que ela caminhe direto para o sepulcro. Sente-se impossibilitado de um gesto que possa causar de fato uma melhora na vida da tia. Quando segura sua mão frágil, sente muita vontade de chorar. A tia permanece na cama, mastigando a própria língua e emitindo ruídos produzidos pelo pulmão. (MAIA, 2009, p. 77-78).

E finalmente da cultura *pop*, a influência da *pulp fiction*, sobre a qual nos aprofundaremos na próxima subseção. É a partir da habilidosa combinação dessas três vertentes que a autora conseguiu diferenciar seu anti-herói dos outros presentes em autores da literatura brasileira contemporânea que trabalham com temáticas semelhantes.

### **3.1 ENTRE CICATRIZES E FLASHBACKS: ELEMENTOS DO CONTEMPORÂNEO NA ESTÉTICA DE ANA PAULA MAIA.**

A partir da apropriação e ressignificação do termo *pulp* por Maia, seguindo-lhe a conceituação do termo: “É na polpa, na carne musculosa, na importância e substância, na parte carnosa do fruto que está fincado o mundo das ideias do meu texto” (MAIA, 2009), pode-se explorar a ressonância que essa interpretação e, sobretudo, a estética do romance *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, encontra na linguagem cinematográfica, especialmente no cinema produzido/dirigido por Quentin Tarantino. A convergência dos dois autores, um na literatura, e outro no cinema, ilustra de modo preciso o sentido que Maia procura dar ao termo *pulp*. A linguagem da autora remete por diversas vezes à linguagem cinematográfica, sobretudo pela agilidade e rapidez na transposição das cenas, o que tem como efeito remeter o leitor a processo visual semelhante ao fílmico. As sequências se sobrepõem sem muito tempo para reflexão do narrador ou das próprias personagens, e resta ao leitor acompanhar o fluxo imagético, sintetizando o sentido da narrativa.

Influenciado pela revista *Black Mask*, Tarantino, ainda jovem, desenvolve gosto especial pela literatura *pulp*, identificação que acaba por influenciar-lhe sobremaneira a arte, imprime cores fortes e chamativas a filmografia do diretor, e confere a ela cenas repletas de apelo pop. Os personagens surgem ao mesmo tempo descontraídos, desleixados, sarcasticamente bem-humorados e violentos, sedutores e sanguinários. Aliás, o sangue, assim como no *Entre rinhas*, é elemento constante na obra de Tarantino, faz uso abundante e explícito da força conferida por essa “tinta natural” que, usada na construção de imagens, seja na tela ou no texto, imprime dramaticidade especial à cena: “Do folhetim traz um grude, um arrebatamento especial, e é *pulp* no sentido em que o cinema Tarantino é *pulp*. O volume de sangue circulando é de similar nível.” (RESENDE, 2008, p. 139). É assim que a crítica Beatriz Resende se refere à obra de Maia, reconhecendo a influência que o diretor norte-americano exerce sobre ela.

Um dos fios condutores da narrativa de Maia é um fio de sangue: “Novamente suspende o machado e acerta a cabeça do animal, que tomba para o lado soltando mais um grunhido horrível, quase definitivo, e espirrando um filete de sangue direto no olho esquerdo de Pedro, que salta para trás.” (MAIA, 2009, p.14). “Com força o facão perfura mecanicamente o coração do porco, que esguicha um pouco de sangue devido à pressão.” (MAIA, 2009, p. 15). “[...]Pedro arrasta-se no chão, gemendo, lambuzando-se no sangue morno do porco. Edgar aproxima-se.” (MAIA, 2009, p.17). “[...]Gerson desfere dois socos, é o suficiente para o sangue escorrer[...].” (MAIA, 2009, p. 37). “Sua mão está sangrando. Um dos dentes da cadela atravessou a carne com desmedida truculência e se prendeu ao osso. Um velho canino escurecido.” (MAIA, 2011, p. 70). “Estou morrendo. Mijo tanto sangue, estou anêmico, vomito quase todos os dias, estou quase pele e osso.” (MAIA, 2009, p. 12). A violência gráfica presente em tais passagens demonstra o esforço da autora em ser a mais explícita possível nas cenas de violência, na tentativa de criar quadros de incômodo e fascínio. Quando ela pensa em polpa, refere-se literalmente ao que há dentro das personagens, a matéria física: carne, tendões, órgãos, ossos. A escolha do vocabulário é feita de modo a manter o leitor dentro da anatomia corporal de suas criações. A precisão em especificar o “olho esquerdo” que recebe o esguicho de sangue mostra o valor que a autora dá à precisão da descrição nos momentos de violência. Ciente de que pretende tecer narrativa a mais próxima possível de uma sequência de quadros chamativos, esse recurso funciona perfeitamente. Válido lembrar que o ambiente onde foram publicadas originalmente as histórias contidas na trilogia dos brutos foi a internet, lugar da imagem por excelência. Difícil deixar de considerar até que ponto esse tipo de espaço narrativo onde predomina a imagem gráfica influenciou o modo de narrar de Maia. De qualquer modo, as

escolhas semânticas feitas pela autora, ritmo, sintaxe, sequência de muitas orações curtas, tudo converge para a criação de imagens concisas e afiadas:

Lava o ferimento com água corrente. Aperta bem o buraco onde o dente ficou cravado. Cospe sangue. O sangue de seus dentes podres. Erasmo Wagner sangra suavemente por dois lugares. É como estar morrendo bem lentamente. Ata o curativo novamente ao ferimento, enfia a mão dentro da boca e verifica que um dos molares podres está bambo. Movimenta o dente suavemente. A dor aumenta gradativamente e, desta maneira, anestesia a região. Tira a mão da boca. Cospe na pia [...] Gemendo abafado, arranca o molar podre. O dente fede e está escuro. Enfia um punhado de papel higiênico para conter o sangue desmedido. Erasmo Wagner retira o punhado de papel da boca. Está empapado de sangue. Toma um gole da cerveja, faz um bochecho e engole. (MAIA, 2009, p. 79).

O mundo de fluidos construído no romance contrasta com a dureza e robustez dos corpos das personagens. O mar de líquidos corporais que inunda a narrativa casa perfeitamente com o ritmo dinâmico com que ela se desenvolve. Frases coordenadas, muitas sem conjunção, se encadeiam freneticamente, como num roteiro de filme:

Edivardes liga a televisão e senta-se no sofá. Alandelon permanece tomando seu café na cozinha. A avidez com que come pode ser ouvida da sala. Em poucas horas precisa estar na empreiteira. Na semana seguinte, irá trabalhar na construção de uma autoestrada. (MAIA, 2009, p. 81).

Numa cena cheia de significado para a história, uma espécie de santa ceia marginal simboliza a aura da trilogia: “Nanico, o ajudante do bar, serve a travessa de sarrabulho à mesa. Os três homens, após benzerem-se, servem-se da comida. A quantidade de sangue numa comida como essa assemelha-se a uma espécie de sacrifício de expiação por pecados cometidos.” (MAIA, 2009, p.79). A cena da confraternização entre camaradas, homens iguais, que compartilham do mesmo nível social e confirmam ali a sua vida comum é um dos temas mais caros aos romances naturalistas, como o jantar de batatas de *Germinal*, já referendado aqui no segundo capítulo. O momento de cear é a encenação clássica da confirmação da igualdade dentre aqueles que participam desse instante. Repartir o mesmo tipo de alimento reafirma a condição social próxima e os laços afetivos existentes entre eles. Os romances mais socialistas de John Steinbeck tratam do tema do alimento e seu compartilhamento entre as personagens com maestria. Mas esse tipo de momento de confraternização é algo raro na trilogia, o que prevalece mesmo é a violência “*pulp*” que dá liga às relações humanas.

Retomando a citação da autora sobre *pulp fiction*, a polpa a que se refere Maia está escondida dentro de suas personagens, e somente a violência poderá levar o leitor a conhecê-la. É preciso cortar, furar, perfurar, estourar, destrinchar corpos e peles para que a carne dos

brutos apareça. Assim, a quantidade de menções a secreções, urina, sangue, etc, se justifica por esse desejo de oferecer personagens que se desfazem em frente ao leitor. Desmancham-se diante do comando da narrativa que procura, a todo tempo, literalmente, desmembrá-los. Unida à extrema rigidez e violência de seus corpos, há a rápida deterioração que os desfaz em líquidos e matéria destruída. O sólido dos corpos tem que se liquidificar e misturar-se ao inorgânico, espalhar-se pelo ambiente, mesclando-se a ele:

Uma vez, Erasmo Wagner encontrou uma mulher no lixão. Era um fiapo que se assemelhava a um pedaço de carne defumada. Seca e escura. Eram despojos humanos misturados a restos de lixo orgânico, embalagem tetra park e latas de ervilha. Mas com toda a imundície do mundo, sabe que ao menos um enterro decente ele, Alandelon e Edivardes podem garantir [...] (MAIA, 2009, p.78).

Como não ser remetido ao célebre poema *Uma Carniça*, de Baudelaire. O eu-lírico, em diálogo com sua amada, relembra o dia em que, ao passearem, se depararam com uma carniça no meio da rua. Após descrição extremamente sensorial da carne em decomposição, ele a compara ao material em putrefação e reflete sobre o futuro da amada, que um dia será como aquela carniça, decrépita e repugnante:

Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos/ Numa bela manhã radiante:/Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos/ Uma carniça repugnante/As pernas para cima, que mulher lasciva/A transpirar miasmas e humores/Eis que as abria desleixada e repulsiva./O ventre prenhe de livores/ Zumbiam moscas sobre o ventre e, em alvoroço,/ Dali saíam negros bandos/ De larvas, a escorrer como um líquido grosso/ Por entre esses trapos nefandos/ Sim, tal serás um dia, ó deusa da beleza!/ Após a bênção derradeira/ Quando, sob a erva e as florações da natureza/ Retornares afinal à poeira. (BAUDELAIRE, 2019).

Baudelaire é comumente “classificado” como autor simbolista, não como pertencente ao Romantismo, que é um dos temas da presente discussão. Entretanto, há entre esses dois movimentos relação de continuidade de aprofundamento estético. Para Edmund Wilson, em *O Castelo de Axel* (2004), O simbolismo representa a intensificação do movimento romântico. Além disso, Wilson considera o autor de *Flores do Mal* como “romântico tardio”, por tratar de temas claramente caros ao romantismo, mas embalados pelo casulo onírico e abstrato do simbolismo. O grotesco está presente nos versos do poeta maldito do século XIX como também na novela de Maia. É, historicamente, um dos principais responsáveis pela inserção, na literatura, desse reino das coisas baixas, vulgares. Trata-se de instigante junção da linguagem pop/*pulp fiction* com a estética que flerta com o grotesco, sobre o qual já discorremos. Maia dialoga com o romantismo de Baudelaire, sobretudo, ao fazer da visão pessimista mote

narrativo, que se espraia pelos núcleos da história e desfechos de todos os protagonistas. A vida como algo decadente e transitório, certeza tão presente no romantismo, é eixo central de leitura da trilogia dos brutos. Mas trataremos especificamente disso na última seção da nossa pesquisa.

Ainda sobre a relação de Maia e Baudelaire, a estética grotesca foi precursora em fazer de secreções elemento de composição estética na arte e na literatura: “esta representação do grotesco acaba por atingir o plano do grotesco erótico, por meio de cenas de orgia e da linguagem vulgar, referente aos órgãos genitais, e do grotesco nauseabundo” (LIMA, 2016, p. 6). Daí a passar a temas literários historicamente considerados baixos foi apenas um passo. A liberdade estética trazida pelo grotesco permitiu a artistas abordar temas até então desprezados por serem considerados como diminuidores do ser humano, empecilhos para evolução espiritual e indigno de grandes homens, como as secreções e fluidos corporais: “[...] relativo a todas as sortes de excrementos e secreções dos corpos, instaurando, assim, uma relação entre grotesco e rebaixamento dos temas literários. (LIMA, 2016, p. 6). A citação de Maia trata da decomposição do corpo humano em meio ao lixo e sucos. O corpo da personagem se desfaz, sob a ação dos demais componentes, voltando ao estado original de amorfia, de união com material inorgânico, que se integra ao corpo da mulher, formando uma só coisa. Os reinos orgânico e inorgânico se fundem, na deterioração e por meio da metamorfose, para criar uma só matéria: “A metamorfose associa-se aos monstros do gênero fantástico, à degradação dos corpos na literatura erótica, e encontra na morte, no processo de putrefação da matéria, seu representante por excelência.” (LIMA, 2016, p. 17). Ao inserir símbolos da contemporaneidade como a embalagem *tetra park* entre o material que se decompõe, Maia apresenta a sociedade do consumo, que grotescamente se decompõe na mesma velocidade em que consome, e a polpa a que se referiu a autora vai surgindo diante de nossos olhos.

O sangue, animal ou humano, como indicativo maior do desejo da autora de adentrar a polpa dos elementos da narrativa ocupa lugar de destaque. Encontra-se por quase todos os cenários e núcleos da história com o intuito de pintar o ambiente narrativo com as tintas de algo que supostamente representa a essência humana e lhe é indispensável para a sobrevivência. Humano e matéria animal e/ou inanimada se completam na crueza, no estado puro de degradação. Liquefazem-se a ponto de tornar-se a mesma substância. Maia trabalha o simbolismo do sangue de modo a banalizá-lo: está por toda parte e é necessário acostumar-se a ele. Não existe chance para o espaço asséptico da vida burguesa:

A iluminação que entra pela janela tornou-se rala devido ao avanço das horas. Cristóvão, um português de pouca conversa, corta em cubos dois pares de rim de boi numa tábua de madeira sobre a pia. Abana as moscas que insistem em rodear o graúdo osso velho de sua de porco, muito curado. Este osso consiste na espinha ou vértebra

do animal. [...] Em outras bacias sobre a pia, descansam goela e coração de porco, um fígado de boi, chouriço de sangue e bofe de porco e um pouco de galinha gorda. [...] Usa óleo de soja. Cresceu alimentando-se de porco: gordura, sangue, ossos e órgãos. Com tanto de porco em si, sente-se parte do animal. Prepara o alimenta com respeito ao suíno e a si mesmo. (MAIA, 2009, p.76-77).

Os brutos no espaço urbano compartilham a vida que fermenta na sujeira, odores e calor: “O cheiro de sarrabulho ganha corpo dentro do bar. Envolve as mesas, cadeiras, balcão, sinuca. O cheiro do sangue coagulado do porco e seus miúdos adornam as imaginações e aguçam os apetites.” (MAIA, 2009, p.78). Sujando o ambiente, pesando a atmosfera dos cenários, ele evapora, sobe ao ar e suspenso permanece. Escorre pelas frestas, cantos e ocupa tanto espaço quanto as personagens: “Desce da caminhonete e vai até o carro com a mulher já desfalecendo. Tem sangue na boca, saindo dos ouvidos, e muito mesmo escorrendo da cabeça.” (MAIA, 2009, p. 31). Como se fora a “essência” das personagens, é o elemento a denunciar a iminência da tragédia, da morte, a fragilidade dos corpos brutos e adoecidos: “Toma mais um gole de café e vai até ao banheiro. Sente um imenso ardor, suas entranhas incendeiam e urina sangue. Edgar suspira ao escutar seus gemidos.” (MAIA, 2009, p. 17). Ou ainda: “Estou sim, Edgar Wilson. Eu estou morrendo. Mijo tanto sangue, estou anêmico, vomito quase todos os dias, estou quase pele e osso. Não consigo mais matar os porcos direito. Sinto dores o dia todo.” (MAIA, 2009, p. 48). A presença constante de sangue nos recorda a todo instante da fragilidade da vida e que ela evanesce quando o perdemos.

No mundo desses anti-heróis não apenas o sangue, mas a dor e a violência são componentes ostensivos na narrativa, fazendo-se presentes nos momentos mais ordinários de um indivíduo. Não se trata da dor provocada por uma perda, alguma causa maior ou sofrimento existencial: “[...] Toma mais um gole de café e vai até o banheiro. Sente um imenso ardor, suas entranhas incendeiam, urina sangue [...]” (MAIA, 2009, p. 48). “Vou picá-lo. Vou cozinhar seu sangue. Vou fazer linguíça com suas tripas e preparar um sarrabulho com seus miúdos[...].” (MAIA, 2009, p. 70). Devido à riqueza visual da escrita, é como se a plasticidade provocada pelas frases mergulhasse o leitor nos humores, líquidos das vísceras desses homens, na (in)humanidade; remete a quadro desolador de brutalidade normalizada, no qual a norma é conseguir exteriorizar o máximo de crueldade possível. Assim, o ato de fazer linguíça com as tripas de alguém se torna algo cotidiano, de drama vivido como se não mais drama fosse:

Quando Erasmo Wagner estava com idade e força suficientes, cravou uma lasca de ferro pontiaguda no pescoço do velho. O velho Mendes havia acabado de acordar e foi receber o rapaz da padaria que trazia uma encomenda de leite, pão, bolo de laranja e torradas. Só deu tempo de dar duas passadas para trás. Caiu de joelho com a lasca enferrujada atravessada no pescoço. (MAIA, 2009, p. 71).

Enquanto se vingava do Mendes, o velho pedófilo que havia molestado Alandelon enquanto criança e matado os pais de Erasmo por tê-lo pego em flagrante no ato do abuso, Erasmo Wagner permaneceu olhando profundamente nos olhos do molestador. “Ao naturalizar a violência, a novela se articula através de uma escritura excessiva que hiperboliza uma retórica do sangue e das tripas na qual imagens ignóbeis são fetichizadas como uma forma de linguagem carnalizada.” (BARBERENA, 2012). A fetichização se concretiza por meio de mortes fulminantes, golpes certos. Encadeados como ações banais, que integram o dia a dia, cair de joelhos com uma lasca enferrujada atravessada no pescoço se torna tão prosaico quanto beber um copo de cerveja. A narrativa é tão incisiva quanto os golpes ou doenças que afligem as personagens. Depreende-se o gozo do narrador ao insistir na reiteração da violência mórbida, a fim de compartilhar tal prazer com o leitor.

É a própria linguagem pop que faz com que autora trate de forma tão pouco parcimoniosa tais elementos estéticos, pois permite extropliar no uso símbolos da perversidade e crueldade: o sangue, as vísceras, a sujeira e a violência. Algo que supostamente seria símbolo de gravidade e drama converte-se em elemento mais que banal na narrativa. Perdendo sua gravidade, ganha em profusão. Há a dessacralização de símbolos cerimoniosos. Esse é um dos traços mais típicos das *pulp fictions* e da literatura *pop*, quadro em que se insere a proposta estética Maia e que é fundamental para compreendê-la. Sobre o conceito de literatura pop:

Podemos dizer que este projeto de literatura tenta captar no texto literário esta condição contemporânea de uma subjetividade cindida e, portanto, de uma individualidade que é um misto da experiência concreta do indivíduo inteiramente filtrada, mesclada, misturada e articulada com uma experiência que não é a dele e que diz respeito aos produtos e signos pré-fabricados pela indústria cultural que ele consome ou aos quais está exposto ou submetido. (OLIVEIRA, 2008, p.176).

Imersa no caldo da cultura de massa, a literatura *pop* possui os signos do consumo, do exagero e abundância. Como imensa parede de quadros luminosos, preza pela simplificação dos símbolos e acesso ao conteúdo. Assim, dentro dessa proposta cabe uma gama de recursos literários que enriquecem o texto e o dinamizam: carnavalização, paródia, mescla de gêneros e tipos de discursos; humor sarcástico, confluência entre literatura e *Art pop*, interações com contextos políticos e sócio-históricos. Válido lembrar que a *Art pop* segue o mesmo caminho de unir linguagens diferentes e unificá-las: colagem, pintura, desenho, quadrinhos, cartaz, etc. Em sentido parecido, a linguagem da literatura *pop* é incisiva, filha que é da cultura de massa e

dos meios massivos de comunicação. Curta e imperativa, assemelha-se aos comandos de consumo das propagandas, aos programas de televisão ou ao cinema documentário:

A personalidade construída a partir da generalização da mercadoria, quando entra no universo da escrita (o que é um fenômeno deste século), o faz com vistas ao destinatário, que é o leitor-massa, faminto de uma literatura que seja especular e espetacular. Autor e leitor perseguem a representação do show da vida, incrementado e amplificado. Autor-massa e leitor-massa buscam a projeção direta do prazer e do terror, do paraíso do consumo ou do inferno do crime –uma literatura transparente, no limite, sem mediações, uma literatura de efeitos imediatos e especiais, que se equipara ao cinema documentário, ao jornal televisivo, à reportagem ao vivo. (Bosi, 2002: 249).”

A reflexão de Bosi nos remete a uma séria questão: se a literatura pop, inserida nesse contexto de produção ficcional para as massas, por um lado pode ganhar em liberdade de fundir estilos e linguagem acessível, por outro corre o risco de cair na perigosa tentação de ser apenas gatilho de gozos imediatistas buscado por um público ávido por emoções fugazes, pouco preocupado com qualidade, conteúdo ou forma. Entretanto, cremos que a obra de Maia supera essa limitação e consegue ir além de texto vazio de reflexão e méritos estéticos. Nesse sentido, a liberdade da abordagem *pop* que Maia confere à sua obra possibilita dilatar as opções estéticas a serem selecionadas e a lançar mão de diferentes modos de representação. Assim, atualiza a herança estética naturalista/realista brasileiro desde Aluísio de Azevedo e seus cortiços imundos, passando por Rubem Fonseca e seus personagens furiosos, anjos vingadores habitantes de meios urbanos excludentes. Nesse sentido, Alfredo Bosi (1975) usou o termo *brutalismo* para se referir à corrente estética que teve Fonseca como precursor, com a antologia *Os prisioneiros* (1963). (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 27). Uma inovação literária na história da literatura brasileira, o *brutalismo* era:

inspirado no neorealismo americano de Truman Capote e no romance policial de Dashiell Hammett, o *brutalismo* caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 27).

Em terras brasileiras, a influência desses autores americanos se remodela na pena de Fonseca, tornando-se mais crua, mais brutal, com personagens ainda mais socialmente miseráveis do que os dos romances estrangeiros. A realidade social brasileira, mais dura e subdesenvolvida, exigia um modo de representação mais visceral: “Seu universo preferencial era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.

27). Como um escavador disposto a fazer emergir do solo todas as impurezas, Fonseca vai despejando ao ar livre o que a maioria das pessoas preferiria que permanecesse escondido:

Sem abrir mão do compromisso literário, Fonseca criou um estilo próprio, enxuto, direto, comunicativo, voltado para o submundo carioca, apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas, também, de uma linguagem coloquial que resultava inovadora pelo seu particular 'realismo cruel' (SCHOLLHAMMER, 2006, p. 28).

O estilo enxuto e direto citado por Schollhammer pode também ser identificado em toda a narração de Maia. O brutalismo se dá não apenas no conteúdo do romance, mas no formato. A sensação que se busca com esse tipo de estilo é soar seco, direto e certo, como um soco no estômago: “Outros escritores, como Ignácio de Loyola Brandão, Roberto Drummond e, mais tarde, Caio Fernando de Abreu e João Gilberto Noll, seguiam os passos de Fonseca, desnudando tipo de ‘cruza humana’ até então inédita na literatura brasileira.” (SCHOLLHAMMER, 2006, p. 28). Nesse lastro, não se pode esquecer o nome de Patrícia Melo, considerada a herdeira do brutalismo de Fonseca. Autora de *O matador* (1995) apresenta o protagonista Máiquel, uma espécie de sicário. O tipo de atmosfera que envolve o romance é parecido com aquela da trilogia de Maia. A violência é representada em ritmo veloz, por vezes estonteante, sem questionamentos morais ou considerações mais complexas acerca da brutalização que rege as ações dos personagens. Isso resulta, tanto em Melo quanto em Maia, num tipo de história que peca por apostar demais na velocidade dos acontecimentos e quase nada na ponderação deles. Tem-se a sensação de que falta tratamento mais “humano”, mais reflexivo da brutalidade, sobressaindo-se o determinismo nos comportamentos e atitudes. Além de tal semelhança entre as duas autoras, há o claro jogo com os nomes das personagens, que brinca com a tendência popular de criar nomes pitorescos, que soem diferente e inspirem alguma importância, a partir da junção de influências estrangeiras, como exemplificam bem os nomes Máiquel, de *O matador*, e Alandelon, na trilogia.

A tradição realista/naturalista brasileira vai se moldando aos novos contextos da realidade das décadas de 60 e 70, período em que o brutalismo surge e se consolida. A ditadura militar, a influência da literatura e do cinema americanos, a concentração humana nos centros urbanos com conflitos sociais cada vez mais agudos, tudo isso teve forte influência nos rumos da literatura nacional: “Além de constituir um elemento realista na literatura urbana, a exploração da violência e realidade do crime alavancava a procura de renovação da prosa nacional.” (SCHOLLHAMMER, 2006, p. 28). A solução estética para esse desafio de irrepresentabilidade foi apostar na narrativa da violência explícita, de linguagem sem

subterfúgios: “A cidade, sobretudo a vida marginal nos *bas-fonds*, oferecia uma nova e instigante paisagem para a revitalização do realismo literário, enquanto a violência, por sua extrema irrepresentabilidade, desafiava os esforços poéticos dos escritores.” (SCHOLLHAMMER, 2006, p. 28).

Exemplo da obra de Fonseca que retrata bem a proposta do brutalismo é *O cobrador* (1979), um dos seus contos mais célebres, no qual o narrador e personagem principal é um sujeito que se vê como credor da sociedade. Diante de uma elite insensível, de luxos e benefícios restritos a grupos sociais restritos, o “cobrador” se sente legitimado a subverter a ordem social, cobrando literalmente de alguns outros indivíduos a sua parcela de culpa pelo estado de coisas: “Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito.” (FONSECA, 2019). O mundo lhe deve muita coisa, e ele está disposto a consegui-las: “[...] Está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo.” (FONSECA, 2019). A brutalização das relações sociais dá o tom da narrativa, e a aura solitária, amargurada e vingativa do “cobrador” ratificam seu lugar de marginalizado:

Ele curvou. Levantei alto o facão, seguro nas duas mãos, vi as estrelas no céu, a noite imensa, o firmamento infinito e desci o facão, estrela de aço, com toda a minha força, bem no meio do pescoço dele. A cabeça não caiu e ele tentou levantar-se, se debatendo como se fosse uma galinha tonta nas mãos de uma cozinheira. Dei-lhe outro golpe e mais outro e outro e a cabeça não rolava.” (FONCESA, 2019).

O tipo de anti-herói presente na história é muito próximo daqueles da trilogia dos brutos. São homens que querem o conforto material, inserir-se na metrópole, fazer-se notar como individualidades que foram negadas pelas classes privilegiadas. Além disso, as menções à podridão, à decadência física e à violência explícitas em seus discursos é uma recorrente. Os símbolos da crueza também são latentes:

Vou ter que// arrancar, ele disse, o senhor já tem poucos dentes e se não fizer um tratamento rápido vai perder todos os outros, inclusive estes aqui – e deu uma pancada estridente nos meus dentes da frente. Uma injeção de anestesia na gengiva. Mostrou o dente na ponta do boticão: a raiz está podre, vê? (FONSECA, 2019).

Pode-se dizer que a obra de Maia se insere nessa corrente de leitura do realismo batizada de *brutalismo* por Bosi, pela aposta na violência explícita e recorrente, pela brutalização dos corpos e das relações humanas, pela apresentação do ambiente corrompido como incentivador e mantenedor da barbárie, assim como pela mácula da exclusão e da divisão bem delimitada de classes. Entretanto, há algumas diferenças, sobretudo no trato dos personagens, que merecem

ser lembradas. Os anti-heróis de Maia apresentam dimensão mais lúdica, que de modo algum se encontra nos personagens de Fonseca. Isso se deve basicamente à influência da literatura pop e da estética *pulp* presentes na trilogia. Se em alguns momentos os brutos de Maia nos remetem a criaturas no limite do sobrenatural, é justamente devido a essa dimensão.

Uma das características mais marcantes da trilogia de Maia enquanto literatura *pop* é o jogo com os nomes das personagens. Ao beber em fontes populares e eruditas, as três narrativas nos apresentam nomes compostos que claramente apostam em mosaico de referências populares: Edgar Wilson, Erasmo Wagner, Alandelon, Edivardes. Elementos da literatura e da cultura popular se misturam para batizar as personagens centrais. Seja o William Wilson, de Poe, o Erasmo Carlos, da mpb, ou o Alandelon, do cinema, o elenco de nomes joga com a referência tão cara à literatura *pop*. Isso é significativo não apenas dos jogos criativos da autora quanto ao “batismo” de suas criaturas, mas sobretudo de como sua proposta estética está disposta a apontar em diferentes direções, recorrendo a distintas fontes. É justamente isso o que ocorre com a junção que a autora promove com as vertentes aqui apontadas: a miserabilidade econômica das personagens se une a uma vitalidade individual indispensável para sobrevivência. Enquanto as influências do Naturalismo e do Romantismo podem ser facilmente identificadas na construção dos cenários, a caracterização dos corpos, o detalhamento físico das personagens, com suas respectivas interações entre si, são claramente fruto da estética *pulp*. Apesar da pobreza que os cerca, das profissões exercidas pelos personagens, a altivez desses homens os impede de se prostrarem ou permanecerem numa situação de resignação permanente. São ousados, por vezes arrogantes, corporalmente revestidos em dramaticidade. Entretanto, não se trata de dramaticidade piegas, chorona, mas provocação quase debochada, acompanhada pela banalidade, despreocupação e exagero próprios das narrativas em quadrinhos, com linguagem direta, sem espaço para rodeios, subterfúgios, impiedosa como a vida dos homens que não conhecem a sutileza, certa como a dura realidade fora das páginas ficcionais. Esse caráter despojado do livro de Maia e de filmes de Tarantino como *Kill Bill* (2003), *Reservoir dogs* (1992), *Django* (2012) ou o próprio *Pulp Fiction* (1994), fazem com que os personagens surjam como que arrancados de um HQ direto para a tela de cinema:

Al director le atraían de las pulp, sus conotaciones residuales, sus diálogos rápidos y repletos de slang, su atención al lenguaje y el comportamiento humano y sus interés por describir el paisaje urbano moderno.” Su idea era trasladar el espíritu de Black Mask a la pantalla. (GISBERT, 2002, p.80).<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> O que atraía o diretor nas *pulps* “eram as conotações residuais, os diálogos rápidos e repletos de gírias, sua atenção com a linguagem e o comportamento humano e seus interesses em descrever a paisagem urbana moderna”. Sua ideia era trasladar o comportamento da *Black Mask* para a tela. (Tradução nossa).

Estética saturada, saturada não no sentido do desgaste, mas da força que tanto a caracterização, expressões, personalidades, a construção mesma dessas personagens, confere a essas criações o “direito” de fazer esguichar sangue aos borbotões, decepar cabeças, escarpelar nazistas, matar a sangue frio, decepar orelhas, ser enterrado vivo, vingar-se de maneira cruel; sem causar espanto em quem contempla tais cenas de carga tão pesada. Tudo corre num fio de naturalidade. Como rotina banal. A abordagem dos personagens se parece bem ao modo como procura fazer Maia, trabalhar com polpa, com aquilo que há de mais consistente, simbolicamente rentável, trabalhável nos personagens:

Enfia os dois dedos na boca e, gemendo abafado, arranca o molar podre. O dente fede e está escuro. Enfia um punhado de papel higiênico para conter o sangue desmedido. Volta para a mesa. Sua cerveja está quente. Sua boca cheia de papel. Erasmo Wagner retira o punhado de papel da boca. Está empapado de sangue. Toma um gole de cerveja, faz um bochecho e engole. (MAIA, 2009, p. 79).

A metáfora do dente sugere a imagem da polpa a que se refere a autora, a massa de trabalho que tanto lhe atrai a escrever sobre o miolo que procura destrinchar em sua narrativa a fim de trazer à luz personagens verossímeis. O ato desesperado, solitário, bruto e determinado de enfiar os dois dedos na boca e arrancar o próprio dente podre sugere o trabalho do escritor ao debruçar-se sobre a matéria humana, essa polpa apodrecida que é o sujeito representado no romance de Maia, assim como simboliza também a natureza do homem bestializado que protagoniza a história contada. Acometido pelas imundícies da situação social, esse homem precisa, é obrigado a remover de si, pelas próprias mãos, aquilo que o torna enfermo, que está infecto dentro de si: “Ele [Erasmo Wagner] engole um pouco de sangue que sai de seu dente podre e dolorido.” (MAIA, 2009, p. 71). Mais uma vez a ideia de banalidade está contida na cena descrita, constituindo-se apenas em mais um detalhe. A solução eficaz e possível é encher a boca com papel, na tentativa de estancar o sangue, preencher o vazio deixado pela extração do elemento podre. É o que procura fazer Maia ao mexer com as mazelas desses homens. Ao manusear essa matéria de composição “inflamada”, dolorida e descobrir o vazio, é necessário preenchê-lo com o papel, a escrita. Nesse sentido, acreditamos que a citação do romance bem descreve o que a autora quis dizer ao falar que procura trabalhar com a polpa: “Seu Zé ouve tudo enquanto tira uma casca de feijão do dente, levando o dedo até o fundo da boca. Constata que a casca está dura e que sua mulher não o cozinhou por tempo suficiente.” (MAIA, 2009, p. 30).

O artesanato feito com as imagens através dessas narrativas confere aos dois autores - Maia e Tarantino - o trunfo de poder explorar uma carga imagética potente. Eles dispõem a narrativa a serviço da imagem, ao mesmo tempo em que lançam mão da imagem como reforço para a linguagem, criando a junção de impulso entre os dois elementos que funciona como eficiente apelo nos tempos atuais, época em que a imagem reina absoluta.

### 3.2 A LITERATURA POP NA TRILOGIA DOS BRUTOS: O ANTI-HERÓISMO COMO CRÍTICA SOCIAL.

Não se pode afirmar que Maia, ao modo de Tarantino, teve a mesma experiência com revistas em quadrinhos, mas resta claro que há uma sintonia entre o trabalho de ambos, bem como sugerem as resenhas sobre o trabalho dela, como o fazem também as frases de apresentação na capa de seus romances, quase sempre associando-a a Tarantino. O fato é que a construção da narrativa nos dois autores possui grau de semelhança significativa. Entretanto, a ficção de Maia possui características peculiares, traços que a distanciam em certos aspectos do diretor norte americano. O trabalho da brasileira, tratando-se especificamente de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, possui crueza no desenvolvimento da história, modo enxuto de disparar as frases que compõem a história como socos no estômago do leitor, sem qualquer preparação prévia. A ideia é a do impacto imediato, com a velocidade de quem pretende contar a dor instantânea, buscando imediatamente efeito e purgação:

Dans un style brut et sans fioritures, Ana Paula Maia les décrit. Elle extrait, de chacun, ses qualités les plus humaines. Subvertit une attitude condamnable en action rédemptrice. Il n'y a aucune lumière dans cet héroïsme – mais il n'y a pas de ténèbres non plus. La bulle est pleine de cendres, de couleurs intermédiaires, suspendue dans le temps – dans une atmosphère claustrophobe, qui enveloppe et hypnotise le lecteur (ANACAONA, 2014).<sup>64</sup>

Nota-se como o heroísmo clássico é completamente subvertido na escrita contemporânea de Maia. As ações nada admiráveis dos anti-heróis descritas com frases econômicas, escassas em descrições do ambiente, focadas especialmente na própria ação,

---

<sup>64</sup> Com um estilo bruto e sem firulas, Ana Paula Maia os descreve [Os personagens, os homens do seu romance]. Ela extrai, de cada um, suas qualidades mais humanas. Subverte uma atitude condenável em uma ação redentora. Não há nenhuma luz nesse heroísmo. Mas também não há trevas. A bolha é cheia de cinzas, de cores intermediárias, suspensa no tempo, em uma atmosfera claustrofóbica, que envolve e hipnotiza o leitor. (Tradução nossa).

imprimem força e velocidade ao texto, expondo o leitor a um ringue onde a escrita surge como inimiga a ser encarada, enfrentada e vencida, se possível. As explosões de violência explícita e situações escatológicas convidam ou repelem, a depender da sensibilidade do leitor, a algum tipo de reação que não seja a indiferença. Maia também demonstra interesse peculiar quanto à construção de modelo determinado de personagem:

Gosto muito de ir mostrando e pautando. Minhas frases são secas, concisas. É como se eu pegasse uma colher e fosse cavando mais, e o leitor vai entrando na alma dos personagens. Mas não dessa maneira de ser guiado pelo autor: “Olha, vou construir aqui um parágrafo e você vai entrando na alma do personagem. Ele pensa isso, deseja aquilo, a alma dele arde por aquilo”. Não. Vou mostrando, descrevendo, pautando e o leitor vai tirando as suas conclusões e chegando até esse personagem por outros caminhos. (MAIA, 2011).

Por meio dessa “escavação” na alma dos personagens, exercendo trabalho de exploração das possibilidades oferecidas pelas personas ficcionais criadas por ela, Maia procura representar o homem destituído de qualquer característica sublime, distante de valores burgueses, tatuado com a marca das mazelas sociais que tanto pesam sobre pobres e miseráveis. A conotação político-social do livro é intensa e sugere que a autora procura fazer uma literatura que seja também altruísta, no sentido de trazer à tona, como protagonistas, indivíduos socialmente marginalizados, anti-heróis contemporâneos que se configuram como fracassados e que dificilmente teriam voz ou vez no mundo real. A obra se torna então relato literário e fictício de homens condenados ao silêncio.

O enredo de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* dá nome, na verdade, à reunião de duas histórias intituladas respectivamente de *Entre rinhas cachorros e porcos abatidos* e *O trabalho sujo dos outros*. A introdução, escrita pela própria autora, dá o tom da narrativa que se seguirá: “Este livro contém duas novelas literárias compostas de homens-bestas, que trabalham duro, sobrevivem com muito pouco, esperam o mínimo da vida e, em silêncio, carregam seus fardos e o dos outros”. (MAIA, 2009, p. 6) A primeira narrativa se inicia apresentando Edgar Wilson, empregado em um abatedor de porcos cujo cotidiano embrutecedor já tornou Edgar resignado: “Edgard Wilson de modo algum se importa com a rotina em que vive. Aqui no subúrbio, quente e abafado, esquecido e ignorado, nos fundos de um mercadinho cheirando à barata [...]”. (MAIA, 2009, p.10). Ironicamente, ele ainda é capaz de extrair prazer do trabalho e ambiente imundos: “Não existe desconforto maior do que o carregamento de porcos atrasar e expectativa maior do que vê-los, todos, pendurados por ganchos no frigorífico.” (MAIA, 2009, p.10). Os cenários de trabalho “sujo” logo se apresentam

e dão o tom da obra. O leitor, já no início, percebe que será guiado por salas e espaços insalubres.

As primeiras páginas revelam indivíduo totalmente alheio às dificuldades que o cercam, ou incorporado a ela em relação de alienação. São momentos da narrativa que mais lembram os anti-heróis da literatura existencialista francesa do século passado. Ao apresentar Edgar Wilson, surge o primeiro-homem besta do livro: “Mas não pensar muito sobre o que quer que seja faz parte de sua personalidade. Sempre acreditou que a Providência Divina se encarrega do fardo por demais pesado, e na Providência Divina Edgar deposita toda sua fé.” (MAIA, 2009, p.10). O determinismo se apresenta aqui como poder irrevogável. Edgar, ciente das próprias limitações, tenta se adequar ao conjunto de variantes que o cercam e deposita alguma fé no sobrenatural. Ou ainda: “[...] Mas se queixa silencioso do quanto vale o trabalho de um homem. A barriga de um porco é praticamente o seu salário, mas em seguida contenta-se, porque sua vida é mesmo boa.” (MAIA, 2009, p. 17). A pobreza tem o poder de tolher-lhe o senso de revolta. Quando está prestes a ultrapassar o limiar do conformismo para reconhecer-se como merecedor de mais, retrai-se e volta ao ponto de partida.

Preocupado com o atraso da entrega de alguns porcos, Edgar espera o ajudante e o responsável pela entrega, Gerson, que surge tomado de dores pela ausência de um dos rins, doado à irmã. Ele é o segundo homem besta a ser apresentado. O terceiro é Pedro, sujeito que se inspira e retira vontade de viver de uma pequena rã que salvou da morte ao encontrá-la dentro da barriga de um cachorro enquanto o desossava: “Gilda [a rã] é uma sobrevivente. Incrível como uma criaturinha tão pequena tem tanta vontade de viver. Ela me dá forças – responde Pedro, contemplativo.” (MAIA, 2009, p. 14). O paradoxo do homem que se espelha e encontra referência em um anfíbio, de existência diminuta, inverte os papéis: “Os cães não entendem que sua vez haveria de chegar, os restos e sobras seriam deles, mas cães são impacientes e, quando esfomeados, agem como qualquer um; como eu e você.” (MAIA, 2009, p. 79). O homem é rebaixado a categoria muito inferior, a consciência, enquanto homem, assim como Edgar, é comprometida pela vida animalesca que vivem. A aproximação dos personagens com animais é latente e constante no livro. Assim como as bestas, os homens retratados no romance seguem instintos próprios, “pensam” de maneira imediata, vivem para saciar suas vontades mais básicas, vez sufocados pelo sistema que os oprime:

Esses brutamontes, que pouco falam e pouco sentem, convertem-se em refugos humanos que esperam muito pouco da vida. Quanto ao ambiente do frigorífero, torna-se bastante explícita a simbologia do porco enquanto animal que vive na sujeira e nunca olha para cima. E é justamente na construção dessa alteridade animal que surge um terrível paralelismo identitário. (BARBERENA, 2012)

A interação entre homens e bestas fica latente na jocosa passagem em que Pedro faz sexo com uma porca chamando-a pelo nome de Rosemary, a noiva de Edgar: “Pedro encostado alivia-se no animal que ele chama de Rosemary entre gemidos prolongados. Enquanto ele come o porco por trás, a cada golpe, escorre um líquido amarelado do peito rasgado.” (MAIA, 2009, p. 15). Edgar Wilson flagra a cena e se vinga prontamente do colega, partindo-lhe a cabeça com um machado e ateando fogo à porca. A vida de Pedro vale tanto quanto a vida dos porcos que Edgar esfolia diariamente: “Curioso que só ele, Edgar Wilson rasga Pedro ao meio, remove seus órgãos e fica admirado pelo seu peso. Pedro vale tanto quanto a maioria dos porcos, e suas tripas, bucho, bofe, compensaria a perda do outro porco”. (MAIA, 2009, p.17). O grotesco mantém a aura de excessos, e a medida de toda a narrativa é o exagero, formas distorcidas, sobrepostas, não harmônicas, como é próprio da estética grotesca. Claro exemplo são os quadros do mestre renascentista Hieronymus Bosch (1450 -1516). Com cenas de caos apocalíptico, as obras descrevem a batalha humana contra as tentações demoníacas. Entre as representações do céu e do inferno, os humanos são representados numa miríade de formas: homens com pernas de sapo, mulheres com cabeça de peixe, peixes com pernas humanas, pernas e braços que saem de cabeças, asas, braços que brotam de árvores, homúnculos e criaturas híbridas.

A característica de animalizar o homem se apresenta amiúde na literatura contemporânea, sobretudo a latino-americana. Nesse sentido, o anti-herói de *Entre rinhas* dialoga, por exemplo, com personagens de obras contemporâneas produzidas em países vizinhos, como *Trilogia suja de Havana* (2008), de Pedro Juan Gutiérrez, e *Coisa de Negro* (2003), de Washington Cucurto. A tendência de animalizar o homem na literatura brasileira e latino-americana reflete o amálgama de graves problemas sociais vividos pelos países latinos desde o início de sua colonização e agravados pelo acirramento do capitalismo selvagem, bem como pela aglomeração humana cada vez mais desastrosa nas metrópoles desses países, o que resulta na potencialização da violência nas relações entre Estado e indivíduo. É nesse contexto que nasce o anti-herói brasileiro, nessa “Ilha urbana”, termo cunhado por Josefina Ludmer em *Aqui América Latina: uma especulação* (2010). A reflexão da autora argentina sugere que a ilha urbana é o lugar onde corpos humanos e animais interagem de forma intensa, aproximando-se e compartilhando experiências indiferenciadas. Se os homens se creem animais nesse contexto, as bestas também se confundem com homens e denunciam traços de humanidade numa das imagens mais encantadoramente mórbidas do romance: “O pequeno chihuahua de olhos esbugalhados lambuzava-se no sangue de Marineia [a dona do cão], permanecendo dentro

da grande cavidade exposta. Ele mastiga sua robusta carne com lágrimas nos olhos.” (MAIA, 2009, p.97). O caráter nefasto de cidades superpopulosas já era citado pelo visionário Rousseau no século XVIII:

Men are not made to be crowded together in ant-hills, but scattered over the earth to till it. The more they are massed together, the more corrupt they become. Disease and vice are the sure results of over-crowded cities. Of all creatures man is least fitted to live in herds. Huddled together like sheep, men would very soon die. Man's breath is fatal to his fellows. (ROUSSEAU, 2015).<sup>65</sup>

Numa abordagem marxista, Edgar Wilson - protagonista de *Entre rinhas* - poderia ser considerado um provável candidato a integrante do subproletariado, a fazer parte do lumpesinato como citado por Karl Marx, primeiramente em *A ideologia alemã* (1845). Para o autor alemão, tal subclasse é constituída por indivíduos situados abaixo do proletariado, pessoas em condição de miséria financeira, sem consciência política nem de classe, sendo, portanto, suscetíveis de serem atraídos por setores da burguesia interessados em usá-los em prol dos próprios interesses. Dentre os componentes do *lupemproletariat* estariam prostitutas, mercenários, ladrões, gente à parte do processo de produção social, não produtores de mais-valia. No livro *O 18 brumário de Luís Bonaparte* (1888), Marx retoma o conceito de lumpesinato para descrever a sociedade formada pelo governante que dá título ao livro. Trata-se da Sociedade de 10 de dezembro, grupo formado em 1849. Nas palavras de Marx:

A pretexto de fundar uma sociedade beneficente o lupemproletariado de Paris fora organizado em facções secretas, dirigidas por agentes bonapartistas e sob a chefia geral de um bonapartista. Lado a lado com *roués* decadentes, de fortuna duvidosa e de origem duvidosa, lado a lado com arruinados e rebentos aventureiros da burguesia, havia vagabundos, soldados desligados do exército, presidiários libertos, forçados foragidos das galés, chantagistas, saltimbancos, *lazzaroni*, punguistas, trapaceiros, jogadores, *maquereaus* [cafetões], donos de bordeis, carregadores, *literati*, [...] Trapeiros, soldados, mendigos – em suma, toda essa massa indefinida e desintegrada, atirada de ceca em meca, que os franceses chamam de bohème”. (MARX, 2014, p. 97).

Os integrantes do lumpesinato como citados por Marx e os personagens de Ana Paula Maia são sujeitos intimamente ligados ao contexto social de que fazem parte. As funções sociais que exercem têm sobre eles uma influência decisória, são como um parâmetro pelo qual o comportamento, o posicionamento desses indivíduos pode ser identificado ou previsto. A ideia de classe aqui tem uma presença preponderante.

---

<sup>65</sup> Homens não são feitos para serem amontoados como colônias de formigas, mas espalhados sobre a terra e ará-la. Quanto mais são massificados, mais corruptos se tornam. Doenças e vícios são o resultado de cidades superpopulosas. De todas as criaturas, o homem é o menos apto a viver em rebanhos. Espremidos como ovelhas, eles logo morreriam. A respiração do homem é fatal a seus iguais. (Tradução nossa).

Edgar Wilson é o *homo sacer*<sup>66</sup> discutido em *Homo sacer: O poder soberano e a vida nua* (1995), de Giorgio Agamben. Sujeito esvaziado de reconhecimento civil e indigno de respeito pela comunidade, pode ser assassinado sem que isso acarrete consequências para o assassinado. Sua morte não configura crime. Ao contrário, seu corpo não dispõe de valor, portanto pode ser dizimado sem muitos contratempos. Ele é o profano, o pária que, ainda que desprezado pelo poder instituído, compõe o tecido coletivo e é vital para a engrenagem social que o rejeita: “Na trajetória de Edgar Wilson se evidencia a melancólica jornada de um sujeito assujeitado pelas suas não-escolhas de existir. Crivados por amputações, o ‘homem-de-rinha’ e o cão-de-rinha são tristes espectros identitários.” (BARBERENA, 2012). Edgar Wilson tem identidade que se forma na bestialização, pois que estabelece com as rinhas de cães que realiza apreço e identificação. Os cães, assim como o protagonista, brigam para sobreviver. Fazem do ringue diário a fonte de energia vital de que precisam para seguir adiante, num caminho de violência e superação das fraquezas. Edgar talvez inconscientemente, se enxergue besta. Assim como os cães, Edgar recebeu da fortuna um leque restrito de escolhas: “Edgar sabe que é um cão de briga criado para matar porcos, coelhos e homens.” (MAIA, 2009, p. 41). Quanto aos porcos, a relação se dá no outro extremo. Deles Edgar é algoz. Os suínos são vistos como signos de fragilidade, vítimas naturais dos que, como ele, possuem mais força. A postura mais rente ao chão, a olhar quase sempre para baixo, sempre farejando, quase que raspando o focinho pela terra remete à submissão, o que soa insuportável para Edgar. Qualquer sinal de fraqueza tem de ser apagado assim que reconhecido, e os porcos são ostensivos nesse sentido. Quando de uma das rinhas, mata dexas de porcos e se sente invencível. O gozo e júbilo que alcança são inconfundíveis, e ele se sente satisfeito. É do baixo que brota a satisfação: “Edgar Wilson, o novo recordista. Ganha o troféu de ouro Porco Abatido e uma boa soma em dinheiro. Nunca pensou, sequer imaginou, que suas atitudes e investidas o transformariam em vencedor. É uma vida mesmo boa, pensou.” (MAIA, 2009, p. 40). Outra personagem que partilha com Edgar tal anelo por se dar bem na vida é Gerson, auxiliar. Para lograr algum reconhecimento, doa um dos rins para a irmã, para depois resgatá-lo, num dos momentos mais bizarros da novela. Resta evidente como tais homens, ainda que brutalizados e abjetos, anseiam por afeto e distinção. Há de haver algum tipo de recompensa por vida tão abjeta, e eles estão dispostos a busca-la.

---

<sup>66</sup> Originalmente, *homo sacer* é um termo jurídico da legislação romana arcaica usado para designar um indivíduo que, em resposta a uma transgressão grave, é expulso da cidade. A partir do momento em que se dá o ritual declarando-o um *homo sacer*, ele pode ser impunemente assassinado por qualquer um, mas não pode ser empregado em rituais de sacrifício que consistem na expiação de uma vida. (DURANTAYE, 2009, p. 206).

Há também acomodamento na narrativa de ações não tão ferozes, mais ternas, comumente explicitadas de maneira pueril: “Quando doei meu rim para minha irmã Marineia, achei que isso era uma coisa boa. Que ela ia gostar de mim. Que a família iria me tratar feito herói.” (MAIA, 2009, p. 48). Entretanto, qualquer traço mais acentuado de delicadeza esbarra nas pedras que ajudam a compor os corações: “Gerson ri nervoso. Aproxima-se de Edgar e lhe dá um abraço rápido. Eles são ásperos demais para demorar em um abraço.” (MAIA, 2009, p. 48). Edgar também transita entre polos de intensa agressividade e certo lirismo. É capaz de construir com o céu relação paradoxal, ao encarar o firmamento certa noite. Sente-se fascinado pela extensão inapreensível que o encara de volta: “às vezes, até as estrelas parecem fazer sombra. Mesmo mortas, insistem em ofuscar com seu insistente senso de infinito. E ao pensar nas estrelas, às vezes ele gostaria de ter uma escadaria para o céu. Para apagá-las com um sopro”. (MAIA, 2009, p. 50). Momentos mais poéticos na rotina como esse demonstram que a personagem atinge pontos de complexidade. Tais espamos de quase abstração demonstram o que até o mais bruto dos brutos é capaz de sentir deslizar na pele o ar do gozo desinteressado. Depois de matar e esfolar porcos, mesmo Edgar pode ser um exemplo de como a complexidade humana se manifesta nos espíritos mais embrutecidos.

A segunda novela que compõe o romance, intitulada *O trabalho sujo dos outros*, narra a vida do gari Erasmo Wagner. O imundo universo já é descrito no início da história, espaço onde reina a sujeira, dejetos e entulhos, os quais tem de ser recolhidos por quem aceite fazer o trabalho ao qual ninguém almeja: “O lixo está por todo lugar e é de várias espécies: atômico, espacial, hospitalar, industrial, radioativo, orgânico e inorgânico.” (MAIA, 2009, p. 54). A atmosfera fétida é absoluta, e impõe ao catador a opção de encará-la com a maior resistência possível. O resultado é pura resignação: “Erasmo Wagner só conhece uma espécie de lixo. Aquele que é jogado pra fora de casa. A imundície, o podre, o azedo e o estragado. O que não presta pra mais ninguém. E serve apenas para os urubus, ratos, cães, e para gente como ele.” (MAIA, 2009, p.54). No caso de Erasmo Wagner, há uma sutil separação entre ele e os animais. Diferente de Edgar, Erasmo ainda é mantido pelo narrador entre “a gente que é como ele”, aquela que mantém contato direto com o indesejado, os resíduos da sociedade: “Já teve tétano. Já teve tuberculose. Já foi mordido por rato e bicado por urubu. Conhece a peste, o espanto e o horror: por isso é ideal para a profissão que exerce.” (MAIA, 2009, p. 54-55). A personagem é apresenta tipo de simbiose com o espaço que habita. Tal como Edgar Wilson imprime desenhos animais em si mesmo, sendo uma espécie de homem cão de rinha, Erasmo é um composto orgânico de homem e sujeira. É o homem-refúgio: “Seu cheiro é azedo; suas unhas, imundas. E sua barba crespa é falhada e suja. Ninguém gosta muito de Erasmo Wagner. Dão meia-volta

quando está trabalhando e ele prefere assim.” (MAIA, 2009, p.54). Erasmo é alvo da mesma rejeição que as pessoas sentem em relação ao lixo, mas tal aversão é recíproca: “Prefere os ratos e a imundície, porque isso ele conhece. Isso o sustenta. As pessoas em geral lhe dão náusea e vontade de vomitar.” (MAIA, 2009, p.54).

Ao ser vítima dos vírus, bactérias, insetos e animais residentes no lixo, Erasmo Wagner absorve em seu próprio corpo o que há de mais podre e danoso na sociedade, é a prova viva da imundície produzida por uma sociedade consumista, egoísta e insensível em todos os níveis e classes: “Não pensa nos miseráveis dos aterros sanitários que também poderiam lucrar com o que há de melhor no lixo. Ele realmente não se importa. Assim como quem está acima dele não se importa também.” (MAIA, 2009, p. 54). Saltam aos olhos do leitor em passagens como essa a influência do Realismo/Naturalismo mais cru com a opressão da sociedade de produção em massa na qual vivemos. Assim como nas obras naturalistas, o tema do excedente, dos centros urbanos superpopulosos, surge como gerador de conflitos e tensão sociais. Ao abordar essa questão, o livro dialoga com um dos mais sérios dilemas da contemporaneidade: o “excedente humano”. Com o avanço da medicina, melhores condições de higiene, maior adaptação ao meio ambiente e controle de suas hostilidades, maior domínio sobre a produção de alimentos, o contingente humano só tende a crescer. Sobre esse sério desafio para a própria humanidade, Bauman tece algumas considerações: “Nosso planeta está cheio.” (BAUMAN, 2004, p. 11). Entretanto, o pensador esclarece que essa afirmação não vem da geografia física ou humana, mas da sociologia e da ciência política. Ou seja, o planeta em si, sua extensão geográfica continua sendo imensa e, na sua maior porcentagem, ainda inabitada. O problema reside na forma como os seres humanos residem nas áreas já ocupadas, a forma de “colonização” desses territórios é que surge como problema: “À medida que o progresso tecnológico oferece (a um custo crescente, sem dúvida), novos meios de sobrevivência em habitats, antes considerados inadequados para o povoamento, ele também corrói a capacidade de muitos habitats de sustentar as populações que antes acomodavam e alimentavam.” (BAUMAN, 2001, p. 11). O resultado de tal modo de vida inviável é o agravamento da própria inviabilidade de uma sobrevivência sustentável. As sociedades contemporâneas parecem cavar a própria cova, ao persistirem nesse modelo de exploração do meio ambiente, produzindo cada vez mais não apenas o refugio material, aquele proveniente do consumo, mas também o mais complexo deles: o refugio humano:

A produção de refugio humano, ou, mais propriamente, de seres humanos refugados (os excessivos, os redundantes, ou seja, os que não puderam ou não quiseram ser reconhecidos ou obter permissão para ficar), é um produto inevitável da modernidade.

[...] É um inescapável efeito colateral da construção da ordem [...] e do progresso econômico.” (BAUMAN, 2004, p. 12).

Certamente a solução para tal problema não será tão facilmente encontrada na realidade como foi por Ronivon em *Carvão animal*. O contingente do refugio-humano, diante da cada vez mais acirrada disputa capitalista entre nações, só tende a aumentar. Países emergentes, aqueles que antes ficavam à margem do avanço tecnológico e desenvolvimento econômico, com populações majoritariamente rurais, hoje buscam o crescimento ilimitado, tentando competir com as nações historicamente desenvolvidas. O exemplo mais significativo na atualidade é a China com sua sede por crescimento e a maior população do planeta: “Na China, a maior revolução industrial da história é a alavanca de Arquimedes que desloca uma população do tamanho da europeia das aldeias rurais para cidades cheias de fumaça e arranha-céus. Como resultado, a China deixará de ser o país predominantemente rural que foi por milênios.” (DAVIS, 2013, p. 14). Esses países aprenderam que a economia mundial se baseia em um jogo em que parte deve ganhar e a outra deve perder. As populações desses países, alguns densamente habitados, buscam as benesses consumistas propiciadas pela modernidade, e esse contingente enorme de pessoas na verdade não parece está muito preocupado com os desdobramentos do estilo de vida consumista. Bauman ressalta que uma das principais consequências dessa corrida capitalista entre nações que antes eram alijadas da competição, é a cada vez mais acentuada inexistência de territórios onde se possa depositar o “residual” das nações historicamente ricas:

Durante a maior parte da história moderna, contudo, partes imensas do planeta (“atrasadas”, “subdesenvolvidas,” quando avaliadas segundo as ambições do setor do planeta já moderno, quer dizer, obsessivamente modernizante) permaneceram total ou parcialmente inatingidas pelas pressões modernizadoras, escapando dessa forma de seu efeito superpopulacional. (BAUMAN, 2004, p. 12)

Diante de tal cenário, a passividade silenciosa é a melhor arma do impotente. Incapaz de transformar o próprio contexto, Erasmo resiste a ele, incorporando-o e dissolvendo-o em ódio generalizado: “Eu odeio cães, Valtair. Odeio tudo o tempo todo.” (MAIA, 2009, p.59). Ao modo de Edgar Wilson, demonstra resignação diante da vida, identifica-se como ser carente de sonhos e vazio de expectativas: “Erasmo Wagner nunca se sente triste e só. Não sabe o que é sofrer por amor. Não busca um sentido para a vida. Seus pensamentos são claros e objetivos. Ele cumpre seu dever e busca sobreviver.” (MAIA, 2009, p.72). O anti-herói de Maia busca sobretudo a simplicidade, a menos complexa das escolhas. Já é trabalhoso demais sobreviver, há que se preservar a energia e abster-se de aporrinhações.

Erasmus é acompanhado por mais dois personagens, dois outros habitantes do mundo subterrâneo. O primeiro é Alandelon, irmão de Erasmus. Tem como função destroçar pedras de pavimento manuseando uma britadeira, máquina que já lhe reduziu drasticamente audição: “Quebra asfaltos há seis anos. Seu corpo está tachado e rígido, assim como seu cérebro sempre foi embrutecido” (MAIA, 2009, p.60). Quase tão endurecido quanto um pedaço de concreto, também assume as características do objeto de trabalho: “Os músculos estão sempre tensos e ele se torna insensível, podendo ser espetado, perfurado, sem se dar conta. Quando termina, tudo é silêncio. Permanece surdo durante horas, por isso sempre fala alto.” (MAIA, 2009, p. 60). O segundo é Edivardes, primo dos outros dois, desentupidor de fossas, canos e latrinas:

Anônimos e invisíveis aos olhos das outridades, as três personagens constituem uma espécie de ratos-humanos que se ocupam das sobras rejeitadas e dos restos abundantes. Novamente percebemos uma brutalização humana na qual o grotesco se mostra naturalizado na própria carne do homem-refugio. (BARBERENA, 2012).

As personagens se aproximam naquilo que possuem de mais semelhante: a completa segregação humana que sofrem ao assumir o “trabalho sujo dos outros.” São os responsáveis por manusear excrementos oriundos de um mundo que os renega. Semelhante a Erasmus, sua namorada, Suzete, faxineira de banheiro público, também partilha do mundo de dejetos e sujeira. Estão interligados pelo contínuo esforço e manutenção das vidas absurdas que levam. Lutam, paradoxalmente, pela própria sobrevivência e destruição: “Como se fossem sísifos imundos e apodrecidos, os primos recomeçam a cada dia o mesmo trabalho de limpar o que foi sujado, de empurrar o que foi deixado, de retirar o que foi olvidado.” (BARBERENA, 2012). Bauman, em seu livro *Vidas desperdiçadas* (2004), analisa a questão do refugio na sociedade capitalista. Na introdução, o autor escreve sobre a cidade de Leônia, uma das “cidades invisíveis” de Ítalo Calvino, e de como os habitantes da cidade adoram consumir: “A cada manhã, eles vestem roupas novas em folha, tiram latas fechadas do mais recente modelo de geladeira, ouvindo jingles recém-lançados na estação de rádio mais quente do momento.” (BAUMAN, 2004, p. 7). A cidade de Leônia se assemelha a qualquer grande cidade da modernidade, sobretudo pelo fato de produzir muito lixo, após a satisfação proporcionada pelo consumo:

[...] Mas a cada manhã, as sobras de Leônia de ontem aguardam pelo caminhão de lixo, e um estranho como Marco Pólo, olhando, por assim dizer, pelas frestas das paredes da história de Leônia, ficaria imaginando se a verdadeira paixão dos leonianos na verdade não seria o prazer de expelir,

descartar, limpar-se de uma impureza recorrente. [...] Como os leonianos se superam na sua busca por novidades, uma fortaleza de detritos indestrutíveis cerca a cidade. (BAUMAN, 2004, p. 8).

Os habitantes da cidade imaginada por Ítalo Calvino vivem no sistema em que valores capitalistas são imperativos. A busca por novidades e o consumo intenso figurariam Leônia como local onde os lucros alcançados pelo consumismo desenfreado seriam consideravelmente grandes, mas também os resíduos gerados. A cidade está cercada por detritos, as montanhas de lixo surgem quase como cordilheiras. Bauman se pergunta se os habitantes de Leônia enxergam as montanhas peculiares: “Às vezes, sim. Em particular quando uma rara golfada de vento leva a seus lares novos em folha um odor que lembra um monte de lixo, e não os produtos plenamente frescos, reluzentes e perfumados expostos nas lojas de novidades.” (BAUMAN, 2004, p. 9). Os ávidos consumidores apenas se dão conta da muralha de lixo que produz quando são incomodados pelo odor, caso contrário permanecem alheios ao “produto final” do estilo de vida que escolheram. Os leonianos preferem seguir desprezando a portentosa ameaça, sofreriam caso se concentrassem por muito tempo no monte de resíduos:

Eles abominariam a feiura delas e as detestariam por macularem a paisagem – por serem fétidas, insossas, ofensivas e revoltantes, por abrigarem perigos conhecidos e outros, diferente de tudo que conheceram antes, por serem depósitos de obstáculos visíveis e de outros nem mesmo imagináveis.” (BAUMAN, 2004, p. 9).

Os habitantes de Leônia são como aqueles da cidade sem nome onde vive Erasmo Wagner: “Tudo se transforma em lixo. Os restos de comida, o colchão velho, a geladeira quebrada e um menino morto. Nesta cidade tenta-se disfarçar afastando para os cantos o que não é bonito de se olhar. Recolhendo os miseráveis e lançando-os às margens imundas bem distantes.” (MAIA, 2011, p. 67). Ainda que o lixo seja resultado de algo que foi prazerosamente consumido, se torna matéria estranha e ameaçadora, transmuta-se, aos olhos de quem o produziu, em objeto de repulsa. É necessário manter distância dele, pois sua existência faz recordar constantemente de que o consumo de novidades não é prática inócua e gratuita. Há preço muito maior a se pagar. Eis quando entram em cena sujeitos como Erasmo Wagner e a namorada Suzete, prepostos responsáveis em afastar o indesejado, lixo diário produzido pela sociedade insanamente consumista. Há aqui nítida crítica ao sistema capitalista, incontornável produtor de despojos e os pobres responsáveis por limpá-los. Coletores trabalham como obstáculo entre os produtores do lixo e os despojos. A presença dos lixeiros tranquiliza a todos, vez que ela demonstra quem está imbuído de lidar com o excedente social. A presença

socialmente marcada do gari, lixeiro, ou catador, transmite ao cidadão médio a certeza de que ele está isento de lidar com a imundície que ele próprio produz: há quem se encarregue da ingrata função: “O próprio volume do lixo não permitiria que ele fosse encoberto e tivesse sua existência negada. Daí a indústria de remoção de lixo ser um ramo da indústria moderna. A sobrevivência moderna depende da destreza e proficiência na remoção do lixo.” (BAUMAN, 2004, p. 39). A figura do coletor surge no contexto da modernidade como presença imprescindível. É o operário por excelência, do qual todos os outros dependem para a manutenção do sistema. O paradoxo se estabelece no momento em que, embora sujeito social de extrema relevância, o coletor é socialmente desprezado por aqueles que produzem o lixo: “Gostariam que as montanhas se desvanecessem, sumissem – dinamitadas, esmagadas, pulverizadas ou dissolvidas. Mais ainda que os próprios dejetos, os leoninos odiariam a ideia de sua indestrutibilidade.” (BAUMAN, 2004, p. 8). Incapaz de pulverizar o lixo, a convivência com ele é inevitável, a menos que se deixe de produzi-lo. Viver sem consumir torna-se impensável nas sociedades modernas:

Os coletores de lixo são os heróis não decantados da modernidade. Dia após dia, eles reavivam a fronteira entre normalidade e patologia, saúde e doença, desejável e repulsivo, aceito e rejeitado, o *comme il faut* e o *comme il ne faut pas*, o dentro e o fora do universo humano. Essa fronteira precisa de constante diligência e vigilância porque não é absolutamente uma “fronteira natural.” Não há montanhas altíssimas, oceanos profundos ou gargantas intransponíveis, separando o dentro do fora. (BAUMAN, 2004, p. 39).

A “fronteira” é de natureza social. Determinados grupos de homens e mulheres, como Erasmo Wagner, marcam-na, e explicitam o limite onde começa o indesejado. São linhas demarcadoras do “território proibido,” o depósito de excrementos de sociedade pautada na felicidade comprável, impulsionada pela propaganda onipresente, que prega o desejo de ser aceito pelo poder de compra. O vazio existencial e sensação de solidão dos grandes centros urbanos são supostamente redimidos pelo delírio consumista: “O refugio é o segredo sombrio e vergonhoso de toda uma produção. De preferência permaneceria como segredo. Os capitães da indústria prefeririam não mencioná-lo – precisam ser muito pressionados para admitir isso.” (BAUMAN, 2004, p. 38). A narrativa de Maia tem como propósito “recolher” o lixo escondido e jogá-lo contra a vitrine, expô-lo, retirá-lo do subterrâneo e despejá-lo nas avenidas principais. Assim como os romances naturalistas existem também para expor à sociedade burguesa os frutos podres produzidos que ela produz, a trilogia dos brutos procura destampar as galerias subterrâneas das cidades de hoje. O “lixo”, nesse caso, são os próprios homens e mulheres-refugio, os que sobraram na equação consumista e vivem de recolher despojos alheios.

Grosseiros, deformados, inconvenientes, mal-instruídos, porém indispensáveis. São excedentes, o incômodo necessário.

Embora o traço mais marcante da personalidade dos “brutos” seja a agressividade e intransigência, há margem para o florescimento de ternura inesperada. Assim que, apesar da acentuada brutalidade de Erasmo, a percepção desta personagem dada pelo narrador oferece faceta distinta: “Foi preso, deixou a barba crescer e cumpriu pena. Erasmo Wagner é visto como um cretino [...] Um barbudo cretino para a maioria das pessoas. E um mártir para os que conhecem sua história.” (MAIA, 2009, p.72). O anti-herói assume plasticidade que, embora sutil, evidencia a capacidade de alternância entre ser aquele que é odiado e amado. Diante disso, a personagem, ainda que marcada por construção descritiva contundente e inclinada à crueza, mostra-se capaz de boa ação ao salvar um idoso do ataque de cão feroz. Contudo, o que prevalece no homem-refúgio é mesmo a dureza dos que nasceram *gauche* na vida, sem nenhum privilégio ou direito a fazer escolhas, sendo compelido a sobreviver em meio ao lixo. Consciente da própria condição ignóbil, Erasmo tem a convicção de que não deixará resquício nenhum de sua existência: “Ele gostaria de morrer numa estrada. Quer terminar seus dias caminhando sobre a Terra e jamais deixar um rastro sequer.” (MAIA, 2009, p. 70). O oposto dos heróis clássicos que viviam para deixar algum legado de glórias após a morte, imortalizando-se através de seus feitos, Erasmo demonstra encarar a vida como algo efêmero e sem importância: “Erasmo Wagner é estéril, e assim como uma besta, sua existência consiste em carregar fardos. Erasmo Wagner nunca deixará herdeiros. Não se perpetuará. Ele se findará em si e sente uma agradável alegria de não deixar nenhum rastro.” (MAIA, 2009, p. 70). A existência se torna tão barata e sem importância, que perpetuar-se por meio dos genes seria incabível. O correto é findar-se em si mesmo. Consciente da condição de miserável, acredita que faz um favor ao mundo ao não se reproduzir. A dureza do raciocínio se explica pelo tratamento que Erasmo recebe: ter filhos seria legar a eles o mesmo tipo de vida e status social, seria oferecer mais cobaias para o experimento social que o humilha. Portanto, o pessimismo e orgulho de Erasmo não podem permiti-lo. Tal raciocínio remete ao narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) que, ao encerrar seu relato, demonstra quanto desprezo nutria pela própria existência: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria.” (MACHADO, 2008, p.270). Reformulado de modo bem mais popular e um tanto caricato, o conceito que Erasmo faz de si mesmo não deixa de ter nuances existencialistas, como a personagem machadiana. Recusar-se a deixar herdeiros pelo simples fato de não querer atualizar neles a própria existência pode ser cruel e injusto, mas sem dúvida é também sinal de gravidade e consciência profunda de si mesmo.

Em suma, o romance *Entre rinhas* apresenta como anti-herói um indivíduo renegado, o homem à margem do sucesso profissional, fracassado no amor, descrente de qualquer possibilidade positiva na vida, condenado à infelicidade e oprimido por contexto social iníquo, o qual exerce influência determinante sobre ele. Incapaz de fugir a tal realidade, aceita a condição de oprimido e marginal, respondendo ao contexto de vida absurdo por meio da violência desmedida, como ocorre no romance naturalista *A besta humana* (1890), de Zola. O anti-herói contemporâneo elaborado na tessitura de *Entre rinhas* encontra ressonância no homem de hoje, o qual integra um sistema sustentado pela acentuação das desigualdades de classes e articulado com base na segregação social e exploração capitalista. São os resquícios vivos, o “refugio”, da estrutura alicerçada sobre o princípio da não alteridade, do egoísmo e da negação da benevolência. Está-se a atualizar o darwinismo social potencializado pelas novas tecnologias de exploração do trabalho e tensão social, produzindo mais bestas humanas. Poderia o indivíduo responder a tal ferocidade contra sua condição humana senão com a hostilidade de uma besta? Edgar Wilson “pensa” que não.

O anti-herói de *Entre rinhas* apresenta apenas uma das várias facetas anti-heroicas que se destacam na atual e diversificada literatura brasileira contemporânea. A proposta de Maia é a de se debruçar sobre a estética da criminalidade, violência realçada, evidenciação escatológica, do homem socialmente submetido e massacrado. Tal vertente temática tem sido cada vez mais abordada na ficção contemporânea brasileira. Obras como *Cidade de deus* (1997) e *Elite da tropa* (2009), têm como mote a violência provocada pelo tráfico de drogas e corrupção policial, ambas chagas sociais profundas no País e difíceis de serem sanadas. Já *O cheiro do ralo* (2002) e *Amarelo manga* (2002) flertam com o escatológico em comunidades imersas na pobreza. O livro de Lourenço Mutarelli tem como protagonista um comerciante obcecado pelo cheiro do ralo que vem dos fundos da loja, enquanto o filme dirigido por Cláudio Assis apresenta um açougueiro troglodita e outras personagens que vivem e compartilham um cortiço onde fermentam diversos conflitos sociais. Qual a razão da estética da violência urbana obter tanto espaço na narrativa brasileira contemporânea? Estariam essas obras apenas sendo influenciadas pela acentuada violência que impera nas grandes cidades, com os tentáculos ultrapassando os limites das regiões pobres e negligenciadas, atingindo a todos? O fato de haver considerável número de obras que abordem tema semelhante na conjuntura atual não significa que elas existam apenas porque há grande interesse do público por esse tipo de ficção. A profusão de obras ficcionais de cunho violento diz muito sobre o atual estado de coisas no Brasil. Desde a exclusão social até a desigualdade abismal de renda, o País é palco de

atrocidades sistêmicas, nutridas por políticas intencionalmente elitistas e segregadoras.<sup>67</sup> Historicamente governado por uma elite, na sua maior parte, ignorante, racista e sem projeto civilizatório para as massas, o Brasil segue como incubadora de iniquidades. Portanto, o papel da literatura, ou da ficção em geral, é representar esse panorama trágico de variadas formas. Nisso, a obra de Maia cumpre também um papel relevante. Talvez, caso haja vasta gama de produções ficcionais e críticas das mazelas morais e sócio-políticas brasileiras, será possível, a longo prazo, transformar a configuração social nefasta que aflige há muito tempo o país, dado que o trabalho pedagógico com a consciência coletiva só pode ser feito por meio da expansão dos bens culturais, da educação e aprendizado por meio da arte. Entretanto, como o foco do atual estudo é sobretudo a questão estética, o desastre social histórico-brasileiro não é o tema da próxima novela a ser investigada, mas sim a premissa que se consolida na trilogia composta pela autora carioca: trata-se da premissa da *negatividade*. A próxima seção analisará mais um personagem da trilogia. Quais elementos existem no próximo anti-herói e enredo que possibilitam, uma vez mais, identificar influências de tropos do Romantismo, e sua devida atualização. Como se apresenta a *negatividade* e no que consiste? Qual o liame que une Maia às vagas do romantismo que chegaram até a época contemporânea?

#### **4. CARVÃO ANIMAL: A ESTÉTICA DA NEGATIVIDADE E O SENTIMENTO DAS RUÍNAS.**

*O que devo temer se não temo a morte?*

F. Schiller

---

<sup>67</sup> <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/592009-desigualdade-bate-recorde-no-brasil-aponta-estudo-da-fgv>

A última novela a compor a trilogia dos brutos é *Carvão animal*, como sequência das novelas *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* e *O trabalho sujo dos outros*. Com menos apelo a conteúdo violento e escatológico, o término da trilogia se desenvolve numa narrativa mais dependente, de enredo mais concatenado, com personagens que dialogam com maior frequência entre si e cujas vidas se cruzam em algum momento da história. Se por um lado tal mudança na fórmula seguida nas duas anteriores favorece construção mais tradicional do romance, conduzindo o leitor por terreno mais previsível do ponto de vista narrativo; por outro lado, distancia *Carvão animal*, em certo sentido, de ambas novelas, onde cenas foram construídas quase que completamente com “frases nocaute”. São sentenças que arrebatam o leitor de surpresa, sem qualquer preparação ou aviso prévio, quase sempre conduzindo-o a plano dominado por sangue e violência. Entretanto, permanece na última parte da trilogia a preferência estética pelo ser renegado, homem e coisas consideradas obscuras, pelo mundo repleto de sombras e demônios. Há explícita predileção por sujeitos explorados, instrumentalizados e brutalizados pelo meio em que vivem:

A engrenagem narrativa de Ana Paula Maia parece depender de um emprego descomunal – talvez óbvio e demasiadamente consumível – de símbolos crus que possam ser moídos já numa primeira leitura. Do blog e do folhetim, possivelmente tenha permanecido, enquanto artesanaria eletrônica, uma frenética vontade de consolidar cenas que sejam impactantes, em termos imagéticos, e devoráveis hermeneuticamente.” (BARBERENA, 2014).

*Carvão animal* tem como protagonistas os irmãos Ernesto Wesley, já analisado anteriormente; e Ronivon, que ganha a vida carbonizando cadáveres como funcionário de um crematório. Ambos possuem relação íntima e constante com o fogo, seja para extingui-lo, seja para cremar corpos através das chamas. Aliás, o fogo está presente na narrativa como antagonista necessário, não só como força criadora, mas incontornável e destruidora, prestes a consumir a realidade e destruí-la. A ideia é de que a existência humana é redutível a cinzas, ao carvão, e que a vida não passa de um conjunto de átomos de carbono. A existência do homem pode ser tragada pela energia gerada pela combustão, apagando-lhe a consciência. A epígrafe do romance, extraída do livro de Gênesis da Bíblia, denuncia a intenção de representar a presença humana como algo transitório: “Tu és pó e ao pó voltarás.” (MAIA, 2011, p.5). O fogo e rastro de destruição perpassam as cenas como potência aniquiladora, ao exhibir face que ameaça: “Entendeu que o fogo é traiçoeiro. Surge silencioso, arrasta-se sobre toda a superfície, apaga os vestígios e deixa apenas cinzas. Tudo o que uma pessoa constrói e tudo o que ostenta,

ele devora numa lambida. Todos estão ao alcance do fogo.” (MAIA, 2011, p. 2). A presença perturbadora indica o caráter pessimista da reflexão sobre a vida proposta, sobre a inconstância e transitoriedade dos seres, das coisas vivas. Maia cria movimentos intermitentes de ida e vinda ao estado original da vida, de onde viemos e para onde estamos todos condenados a ir: ao nada. Nesse sentido, o fogo surge como metáfora do caráter simplório da própria vida, que dura apenas enquanto persistir a capacidade de absorver oxigênio, assim como as labaredas do fogo. Seria o fogo o grande redentor do homem? “Assim como o homem, o fogo também precisa se alimentar para permanecer ardendo. Vorazmente devora tudo ao redor. Se o homem for sufocado, morre por não poder respirar. Se abafar a chama, ela também morre”. (MAIA, 2011, p. 24). Eis o caráter predatório do homem, não visto aqui como um ser que constrói mas que, ao contrário, devora. Ou ainda: “Ambos sobrevivem da mesma coisa, e, quando deparados, querem destruir um ao outro. O homem descobriu o fogo e desde então passou a dominá-lo. Mas o fogo nunca se deixou dominar”. (MAIA, 2011, p.24).

Se nas duas novelas anteriores Maia tece reflexões a partir da associação entre homens e animais, em *Carvão animal* ela o faz ao criar relação de proximidade entre o homem e o fogo. Tal relação tem implícito o fascínio da raça humana perante a reação termoquímica que favoreceu a evolução do homem como hoje o conhecemos. A descoberta da capacidade de se produzir e administrar o fogo é marco decisivo na história humana. Ainda no período pré-histórico, o grandioso feito ajudou a enfrentar melhor a natureza, cozinhar os alimentos dos caçadores coletores, produzir calor e luz, afugentar inimigos e bestas ferozes, bem como na obtenção de minerais como cobre e estanho: É realmente o início da humanidade. Quando existe fogo, existem pessoas sentadas em torno da fogueira, pessoas mudando o ambiente. Além de ser um instrumento, o fogo é um símbolo, a única substância que os homens podem extinguir a reavivar conforme sua vontade. (KLEIN, 2004, p.131). Não é de se surpreender que o fogo tenha adquirido tanta importância simbólica na literatura e no imaginário popular. Presença viva em mitologias, o fogo surge como elemento simbólico do conhecimento, revelação, renovação, fonte de vida e morte, purificação, dentre outros. Como exemplos têm-se o belo mito do fogo roubado da humanidade por Zeus, e devolvido a ela pelo rebelde e maroto Prometeu (VERNANT, 1989, p.23), a manifestação do deus judaico na sarça em chamas para se comunicar com Moisés, a versão indiana do mito da fênix descreve ave que se auto imola no fogo ao completar quinhentos anos, renascendo das cinzas um pequeno filhote que há de ser uma nova fênix (BROEK, 1972, p.148). Em *Carvão animal*, a fascinação pelo fogo surge principalmente do seu poder de destruição. Não possui função mais nobre como a dos mitos descritos, e existe simplesmente para trazer o fim absoluto, ao modo dos deuses apocalípticos,

que pairam sobre a vida dos personagens, em constante ameaça. Nesse sentido, há também o trabalho de personificação do fogo na narrativa, o que autoriza considerá-lo como mais um personagem:

O fogo pode ser fascinante, mas é assassino. Diante de um incêndio não basta água para apagá-lo, é preciso ciência, conhecimento de suas artimanhas. Ocorrem explosões súbitas, o deslocamento do ar modifica a reação do fogo, e às vezes é como se ele olhasse para você, sondasse suas intenções e esquadrinhasse seu entendimento. (MAIA, 2011, p.30).

A personalização atribui ao fogo características animadas como a capacidade de olhar, habilidades animais/humanas como o poder de sondar intenções e apreender o entendimento do outro. O trabalho feito por Maia, nesse aspecto, tem como propósito converter a natureza impessoal, simplesmente termoquímica e indiferente da força do mundo natural e inanimado, em entidade humanizada. A existência do fogo assassino a priori é um absurdo, apenas pode ser percebida do ponto de vista humano, ou seja, de um ser que tenha consciência da morte: “O fogo dissimula-se aos olhos em lugares como entre forros, vazios entre paredes [...]” (MAIA, 2011, p.32). “[...] O fogo é insidioso.” (MAIA, 2011, p.32). “O fogo se converte em um signo mortuário que se alimenta dos corpos.” (BARBERENA, 2014). O resultado de tal personificação é o despertar imediato de empatia não só entre o texto e o leitor, mas também entre os personagens. Assim, é mister identificar tal recurso como dispositivo de relevância na compreensão da história e da teia narrativa tecida por ela:

Por intermédio da análise literária, põe-se a descoberto o que esteja por trás da fala, ou seja, aquilo que de dentro de um texto, nos olha; *ça me regarde...* É Sartre que nos traz essa ideia de que um texto nos olha, e é o que num texto nos olha o que constitui seu núcleo. (MACIEL, 2000, p.30).

A humanização do fogo acaba por estabelecer o antagonismo entre ele e o homem. Ou seja, na ausência de um antagonista humano em relação aos protagonistas em *Carvão animal*, Wagner Wesley e Ronivon, o fogo assume a função antagonônica, o que torna a rede de relações entre os personagens mais dinâmica, produtiva e complexa: “Ernesto Wesley, bombeiro por natureza e vocação, afronta as chamas e vai em socorro dos feridos; enquanto Ronivon, cremador por despeito, queima os mortos, mói os restos. Assim, todos os dois, cada um a seu modo, tentam controlar este elemento que devasta tudo em seu caminho e se torna o rival do homem.” (PEREIRA, 2014). Ou ainda: “Cada fogo é uma espécie. Em todas as suas formas, é preciso sufocá-lo e deixá-lo sem oxigênio. Pois isso é a única coisa capaz de extingui-lo. Se não for sufocado a tempo, o fogo é quem nos sufoca.” (MAIA, 2011, p.33). A coexistência

impossível entre o homem e o fogo é impossível, existências que devem lutar entre si para sobreviver. Desenha-se assim a guerra permanente pela vida, estado de sobrevivência sem descanso. Tal noção se faz notar também nos outros romances da trilogia e expõe a interpretação presente na narrativa em relação à existência: é preciso pelejar ferozmente pela sobrevivência. Somos máquinas lutando desesperadamente pela vida em um sistema regido por forças implacáveis, onde o altruísmo e a autoindulgência são impensáveis e perigosos. Identifica-se novamente a influência do Naturalismo: a vida regida por regras imutáveis, sem dar margem de manobra para que o homem defina seu destino e interfira nos eventos que o cercam. O ser humano como peça em uma grande engrenagem opressora e determinista é ideia central no movimento naturalista, e é nesse jogo de duras leis onde tentam se mover os personagens. É ostensivo durante a trilogia a mecanicidade dos movimentos dos protagonistas. O rumo que suas vidas tomam é conduzido por um quadro de leis que não estão claramente escritas na narrativa, mas cuja existência é inegável. O fogo, por exemplo, é um dos elementos que ocupa muitos núcleos na história e condiciona as personagens. Em nenhum momento surge a mais remota possibilidade de não lidar com ele, ou simplesmente desprezá-lo.

Além do fogo, outra força onipresente e minaz é a morte. A ameaça ronda as personagens de modo intermitente, tomando a forma de espectro que, mesmo quando não mencionada explicitamente, marca terreno através da presença mortífera representada pelas chamas: “Pois a morte é constante por essa estrada semelhante a uma veia negra. [...]” (MAIA, 2011, p.6). O tom de intimidação permeia o cotidiano em que se vive no limite, como se cada dia fosse realmente o último, vive-se a tensão muda entre o limiar que separa a vida do seu fim: “A morte ainda pode gerar morte. Ela se espalha até quando não é percebida.” (MAIA, 2011, p.6). Percebe-se reiteradamente o determinismo dramático que corrobora a visão pessimista e carrega nas cores escuras que tingem a história. Tal recurso colabora para o cenário de escuridão e fatalismo: “Ainda que haja escassez de tantas coisas, de mortos nunca há. A morte não folga. Quanto mais é difícil a vida, mais a vida gera a morte.” (MAIA, 2011, p.18). A morte é percebida nas falas das personagens como fato do qual é impossível afastar-se e que se mostra mais tenaz quando a vida é árdua. Essa abordagem pessimista também está presente nas novelas anteriores que compõem a trilogia e representa marca característica da escrita de Maia. O mundo nublado e mórbido pensado pela autora toma forma física, em *Carvão animal*, como a cidade fictícia de Abalurdes. Abalurdes, muito distante de ser um lugar aprazível e polo de descanso e vida, cheira à morte; é fria, tétrica, repleta de fuligem e desprovida de beleza. Tem dentre os principais “atrativos” incêndios, crematórios e a mina de carvão: “Quando os solos são contaminados e os rios poluídos, a cidade jaz na esterilidade. Mas os habitantes de

Abalurdes valem-se da natureza morta do carvão para subsistirem.” (MAIA, 2011, p.9). Assim como Edgard Wilson na primeira novela aprendeu a viver da violência e Erasmo Wagner subsiste do lixo, o povo de Abalurdes sobrevive da morte, extrai dela, paradoxalmente, sua fonte de vida: “Os mortos do hospital, principalmente os indigentes, são cremados no Colina dos Anjos [o crematório] e seu calor transformado em energia para abastecer os vivos.” (MAIA, 2011, p.1). Novamente Maia se empenha em representar a sociedade onde o refugio humano é essencial para a manutenção do sistema. Ainda que queimados e triturados anonimamente, os indigentes constituem o elemento marginal que serve como combustível e alicerce para o corpo social que o despreza. Se o refugio absorve os dejetos e o lixo que incomodam a coletividade em *O trabalho sujo dos outros*, em *Carvão animal*, a escória transmuta-se em energia: A cafeteira, a música sacra que toca na capela, todas as lâmpadas dos postes do jardim, os computadores, o triturador, tudo é acionado pela energia proveniente do calor dos fornos:

No hospital, que atende as pessoas que moram num raio de cento e cinquenta quilômetros, a energia produzida pelo conversor é vital para o seu funcionamento. Os mortos do hospital são vitais para o funcionamento dos fornos; por conseguinte, para a energia ser gerada no conversor. (MAIA, 2011, p.39).

Assim como Abalurdes, não estariam as sociedades atuais também fundadas sobre os mortos e sustentada no abjeto? A cidade fictícia é o cenário ideal para o projeto estético de Maia, lugar propício a comportar combatadores de incêndios, cremadores de cadáveres e mineiros, todos homens das sombras: “Abalurdes é uma cidade encravada na face alcantilada de um penhasco. O rio é morto e espelha a cor do sol. Não há peixes e as águas estão contaminadas. O céu, mesmo quando azul, torna-se carvoento nos fins de tarde.” (MAIA, 2011, p.39).<sup>68</sup> A utopia aos avessos apresentada tem face apocalítica, todos os elementos nela indicam o fim. As cores fúnebres corroboram para cenário desolador e vazio de esperança. Qualquer sinal de beleza é sufocado pela poluição da carvoaria, pelo ar pesado, quase sólido, a tornar a atmosfera metálica:

Abalurdes é o contrário da utopia descrita na obra mais célebre de Thomas Morus, *De Optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia* ou, o título

---

<sup>68</sup> Aqui, Abalurdes se mostra muito atual quanto à grave questão dos problemas climáticos que hoje preocupam governos e cientistas. Há até mesmo uma tendência contemporânea de narrativa especificamente interessada em histórias que tenham como mote o problema dos distúrbios climáticos, chama-se Cli fi, climate fiction. A classificação desse tipo de narrativa se mostra necessária, uma vez que o número de obras ficcionais, tanto no cinema quanto na literatura, é cada vez mais expressivo. Recentemente, apenas para citar alguns exemplos, os filmes *Aluna* (2012) e *Lost city raiders* (2008) trouxeram a temática dos problemas climáticos para as telas do cinema. Na literatura, tem-se o ótimo *Solar* (2010), do inglês Ian McEwan. Há ainda sites dedicados a esse tipo de ficção, como o *Eco-fiction.com*, voltado exclusivamente ao cli fi.

mais simplificado, *Utopia* (1516). A obra quinhentista narra a viagem do narrador e protagonista do livro, Rafael Hitlodeu, em Utopia. Em certa passagem, descreve a cidade de Amaurota, a mais proeminente de Utopia: “Amaurota se estende em doce declive sobre a vertente de uma colina. [...] Então a vaga salina comunica seu amargor ao rio; mas este, pouco a pouco, se purifica, e leva à cidade uma água doce e potável.” (MORUS, 2001, p. 80-82). Amaurota simboliza tudo aquilo que seria impensável em Abalurdos, vez se tratar de cidade cuja convivência é pacífica, onde sopra um vento idílico de tranquilidade e a tensão gerada pela posse de propriedade privada não existe: “Os habitantes da Utopia aplicam aqui o princípio da posse comum. Para abolir a ideia de propriedade individual e absoluta, trocam de casa todos os dez anos e tiram a sorte da que lhes deve caber na partilha.” (MORUS, 2001, p. 83). É válido lembrar que a obra de Morus dialoga com o princípio de sociedade perfeita imaginada por Platão e pensada em *A república* (2012). (LIMA, p. 67, 2015)

Ainda faz parte dessa tradição de se imaginarem sítios utópicos a obra *Cidade do sol* (1602), de Tomasso de Campanella:

Mas, em geral, existe em nosso favor o exemplo de Thomas More, mártir recente, que escreveu a sua república Utopia, imaginária, exemplo no qual encontramos as instituições da nossa. Platão, igualmente, apresentou uma ideia de república que, embora não possa, como dizem os teólogos, ser posta integralmente em prática na natureza corrupta, teria podido, contudo, subsistir no estado de inocência, isto é, justamente aquele ao qual Cristo nos faz voltar. (CAMPANELLA, 2015, p. 95).

Predomina outro tipo de mentalidade em Abalurdos:

Cristo e a herança cristã de misericórdia e solidariedade pregados há dois mil anos pela tradição católica não possuem predominância em Abalurdos. Abalurdos nega a tradição, a representação social presente em *Cidade do Sol* e *Utopia*. Mais próxima às grandes cidades contemporâneas, o individualismo impera, e o altruísmo é apenas noção abstrata: “Fato curioso é que em Abalurdos nunca se veem abutres. A população se responsabiliza por devorar seus mortos e restos, transformando-os em cinzas.” (MAIA, 2011, p. 13). Os três elementos selecionados pela escrita: o fogo, a morte e a cidade lúgubre, são trabalhados de forma a compor o contexto apropriado para o surgimento de personagens inquietantes, falidos, escassos de vida, fragilizados e assustados, homens que caminham na beira do precipício e flertam a todo tempo com a queda iminente. Envoltos em sombras e infertilidade, o futuro é noção enganosa, senão improvável. O presente se evidencia como absoluto e irrevogavelmente sinistro: “O planeta é mensurável e transitório. Assim como o espaço para armazenar lixo está se findando, para inumar os cadáveres também.” (MAIA, 2011, p.34). Assim: “Pensar no fim do mundo é pensar em montanhas de lixo e solos encharcados de inumanos.” (MAIA, 2011, p. 34). Abalurdos repete parte da tradição romântica de imaginar a cidade como espaço de decadência e degradação do humano. O espaço social decai simultaneamente aos homens e mulheres que o ocupam. O espaço surge como metáfora da vida que se esvai. (DIEGO, p. 67, 2015).

A proposta de representar figuras literárias obscuras ganha coerência com o espaço criado para comportá-las. Como pensar em homens brutos desfrutando de cenários alegremente iluminados, prados repletos de flores e campos verdejantes? O ambiente funciona como fator de extrema relevância na narrativa, vez que Maia trata o espaço como extensão das personagens. Por isso Abalurdes compartilha com Ronivon a atmosfera cemiterial que envolve a cidade. Como pensar *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel Garcia Marquez, sem a aura viva e mágica que envolvia os habitantes fantásticos da cidade de Macondo? A floresta de *Mayombe* (1980), de Pepetela, cobrindo os guerrilheiros africanos com folhas e vento? Ou a significativa *Antares*, onde se passa a história de *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo. Este romance, em particular, possui semelhanças com *Carvão animal*, posto que o *signo* da morte e o flerte com o fantástico são acentuados em ambos. O artigo de Pesavento (2014) *Cidades imaginárias: literatura, história e sensibilidades*, tece considerações valiosas sobre o romance *Incidente em Antares*, em especial sobre a cidade da história. Ao narrar uma série de manifestações sociais que tomam conta do país, particularmente quando do episódio da greve geral ocorrida na cidade, discorre:

Em 11 de dezembro, os coveiros da cidade aderem à greve, e cruzam os braços. Não mais enterros nem sepulturas, pois os coveiros, unindo-se aos demais trabalhadores paralisados, recusam-se a exercer suas funções. A partir de então, os signos do fantástico e do horror se sucedem. A situação torna-se alarmante quando dois dias depois, a 13 de dezembro – uma sexta-feira 13, a assinalar um mau agouro-, morrem sete pessoas em Antares, marcando outro numérico cabalístico. Diante da greve geral, os cadáveres ficam insepultos, uma vez que os grevistas impedem que os corpos adentrem no cemitério, nem que possam ser enterrados pelos parentes e amigos.” (PESAVENTO, 2014).

Como não recordar *Intermitências da morte* (2005) de José Saramago. Ainda que no romance do escritor português se passe o contrário, não há excesso de mortos, mas sim de vivos, desequilíbrio entre o número de vivos e mortos causa pânico no país onde “no dia seguinte ninguém morreu”: “É natural, o costume é morrer, e morrer só se torna alarmante quando as mortes se multiplicam, uma guerra, uma epidemia, por exemplo.” (SARAMAGO, 2005, p. 10). A morte se recusa a dar continuidade ao seu eterno e inexorável trabalho, gerando, assim, o grande problema que é o excesso de pessoas moribundas, hospitais lotados, funerárias às moscas: “Haverá que levar em conta, por exemplo, que a produção de caixões, tumbas e ataúdes, féretros e esquifes para uso humano se encontra estancada desde o dia em que as pessoas deixaram de morrer [...]” (SARAMAGO, 2005, p.101). O que, no início, parecia ser a maior das dádivas, o fim do eterno mal que desde sempre assombrou os seres humanos passa a figurar como drama de grandes proporções e crise nacional sem precedentes, vez que a morte

já não se faz presente. A solução encontrada pelos habitantes para se livrarem dos familiares, que se encontravam em estado de suspensão entre a vida e a morte, foi a mais simples e previsível possível. Famílias passaram a carregar seus parentes moribundos até as linhas de fronteira com os países vizinhos, lugares onde a morte seguia percurso da maneira natural:

Nem Todas as famílias que assim procederam poderiam alegar em sua defesa os motivos de algum modo respeitáveis. [...] Algumas não quiseram ver no expediente de ir despejar o pai ou o avô em território estrangeiro senão uma maneira limpa e eficaz, radical seria o termo mais adequado, de se verem livres dos pesos mortos que os seus moribundos eram lá em casa. (SARAMAGO, 2005, p. 41)

A morte, em Saramago, assim como o fogo em Maia, de modo menos acentuado, sofre processo de personificação, demonstra vontade própria e assume traços de personagem. É representada por sensual e misteriosa mulher que, por sua vez, se envolve com o protagonista, um violoncelista:

Meia hora teria se passado num relógio quando a porta se abriu e uma mulher apareceu no limiar. A gadanha tinha ouvido falar que isso podia acontecer, transformar-se a morte em um ser humano, de preferência em mulher, por essa coisa de géneros, mas pensava que se tratava de uma historieta.” (SARAMAGO, 2005, p. 180).

Ponto alto do romance é a cômica relação entre a morte e seu instrumento de trabalho, a gadanha. Travam diálogos inteligentes e se comportam como companheiras, duas amigas obrigadas a se tolerarem eternamente. Trata-se de uma espécie de amizade por condenação do destino. Ao ver a companheira transfigurada em mulher e vestida como tal, a gadanha, curiosa, questiona:

Aonde foste encontrar o que levas posto, perguntou, Há muito por onde escolher atrás daquela porta, aquilo é como um armazém, como um enorme guarda-roupa de teatro, são centenas de armários, centenas de manequins, milhares de cabides, Levas-me lá, pediu a gadanha, Seria inútil, não entendes nada de modas nem de estilos, À simples vista não me parece que tu entendas muito mais, não creio que as diferentes partes do que vestes joguem bem umas com as outras (SARAMAGO, 2005, p. 180).

A morte enquanto elemento inusitado surge em diferentes narrativas com o intuito de inserir o realismo fantástico. Em *Incidente em Antares*, a ressurreição dos mortos; em Saramago, a suspensão da morte; em Maia, a profusão de cadáveres. O acontecimento fúnebre inusitado se dá quando o forno do crematório explode devido a defeito no detector de metais, que falha ao não acusar a presença de um marca-passo em um dos cadáveres a serem cremados. Colocado dentro do forno juntamente com o corpo, o dispositivo causa a explosão que inutiliza o aparelho: “A fila de corpos não para de crescer. Chegam em média cinco mortos por dia e

eles começam a se espremer no frigorífico. O novo forno demorará algumas semanas para chegar.” (MAIA, 2011, p. 97). Assim como em *Antares*, *Abalurdes*, ainda que de forma mais íntima e não em praça pública, também não sabe o que fazer com o excesso de mortos: “O gerente [do crematório] não consegue dormir, pensando em uma solução.” (MAIA, 2011, p. 97). Após considerar um enterro de grandes proporções em fogueira coletiva, a equipe do crematório acaba por se decidir pela carvoaria, e encontra nos fornos que produzem carvão a solução para a lotação cadavérica. As dezenas de corpos são discretamente transportados e incinerados nos fornos de barros da carvoaria, a céu aberto. Eis o acontecimento que simboliza e justifica o nome do romance e a escolha da abordagem nele presente. Corpos humanos carbonizados em fornos de carvoaria, em quantidade imensa. A sociedade que consome seus semelhantes no exercício extremo de egoísmo e autossatisfação. É necessário literalmente “moer gente” para manter o funcionamento normal do corpo social.

São acontecimentos como o extermínio clandestino de cadáveres que colaboram para a paisagem de terror e desolação. A cidade soturna surge como elemento de sustentação e condensação da história que se quer contar. Em *Abalurdes*, arder os mortos em fornos de crematório ou estar recluso na penitenciária pode ser mais reconfortante que estar livre:

Para alguns, estar preso é sinônimo de uma vida melhor para suas famílias, pois com o que ganham garantem o sustento de quem está longe. Existem aqueles que temem a hora em que os portões serão abertos e, assim, postos em liberdade.” (MAIA, 2011, p.11).

Diferentes dados da narrativa corroboram a proposta estética de Maia em selecionar o pessimismo como principal caminho da sua obra. Ao unir a morbidez pessimista, comum em parte dos românticos, com a crítica social dos naturalistas, a autora dá corpo ao projeto híbrido de cidades soturnas, anti-heróis sinistros e violência urbana em profusão. O fogo como destruição, a morte enquanto elemento onipresente, são fatores que confirmam o caminho do pessimismo sem redenção da trilogia dos brutos. O sentimento resultante de tal preferência é o medo, que será o foco de discussão na próxima subseção.

#### **4.1 ENTRE RUÍNAS E ESPANTO: O ANTI-HERÓI, A ESTÉTICA DO ESTRANHO E DO SUBLIME.**

*Vi hostes inumeráveis, condenadas à escuridão, à sujeira, à pestilência, à obscenidade, ao sofrimento e à morte precoce.*

Charles Dickens

Tratou-se, no segundo capítulo, da relação que a literatura de Maia possui com a cultura pop, especialmente com a ficção *pulp*. Reside aí o forte apelo da obra da autora carioca: a feitura de tipos bizarros cuja caracterização explora os limites físicos humanos. O estranho tem presença de destaque na configuração das personagens e da maioria dos acontecimentos, o que gera tipo diferente de fascínio no leitor. Não se trata de encanto pelo belo ou agradável, mas atração pelo bizarro e supostamente repelente:

A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e poderoso é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos e sua reconhecida verdade deve estabelecer, pra todos os tempos, a autenticidade e dignidade da ficção fantástica de horror como forma literária. (LOVECRAFT, 2019, p.13).

A obra teórica de Lovecraft defende que é mais fácil recordar de algo que nos causa medo e estranheza, daquilo que causa dor e nos ameaça de morte, do que se lembrar daquilo que nos inspira emoções sublimes ou positivas. Já a obra do Lovecraft escritor de ficção demonstra esforço em corresponder à constatação do teórico. Mas seria mesmo verdade que a memória se prende com mais afinco às lembranças que repousam no medo e no espanto? A imensa quantidade de literatura e ficção produzida desde o século XVII, com os romances góticos, até os dias de hoje (após o século XX e a quantidade imensa de obras ficcionais em linhas similares à de Lovecraft), pode confirmar as asserções teóricas do autor americano. Para ele, o fato de ter-se passado por um estágio primitivo, o período pré-histórico, fez com que o homem desenvolvesse sensibilidade muito maior para o que lhe desperta medo. As condições árduas de vida do homem primitivo, para viver e sobretudo para sobreviver, hereditariamente, teria embutido-lhe capacidade maior de resposta ao pânico, a sensações ameaçadoras: “Essa tendência é reforçada pelo fato de que incerteza e perigo sempre são estreitamente associados, de forma que o mundo do desconhecido será sempre um mundo de ameaças e funestas possibilidades.” (LOVECRAFT, 2019). Isso, ainda segundo o americano, tornou o ser humano mais propenso à criação de superstições e ao fascínio pelo o desconhecido, pelo sobrenatural. No âmbito da discussão estética, o pensamento de Lovecraft encontra algum paralelo com as reflexões de Freud sobre o medo:

Freud estava ciente de que uma das principais fontes do medo eram as experiências de algum modo relacionadas à morte – cadáveres, suposto retorno dos mortos, espíritos, fantasmas etc. Isso se deveria à limitada evolução do nosso conhecimento sobre tais assuntos”. (FRANÇA, 2010).

Há que se relevar a clara visão científicista de Freud, segundo a qual a dimensão religiosa do ser humano, o misticismo e inclinação ao sobrenatural seão devidos apenas a certo passado pré-histórico, gerador de medos traumáticos e de que, portanto, não existe nada além da matéria. Como ateu e cientista do começo do século XX, período ainda muito marcado pelo positivismo, Freud parecia desprezar a visão mais abrangente e complexa sobre tais questões, trazidas pela antropologia. Entretanto, o ponto de vista freudiano interessa por ancorar-se em fatos verídicos. O próprio Lovecraft tece crítica parecida ao pai da psicanálise:

Os sensitivos estão sempre conosco, e às vezes um curioso lampejo de magia invade um recanto obscuro da cabeça mais empedernida; de modo que nenhuma dose de racionalização, ou de análise freudiana é capaz de anular completamente o arripio do sussurro no canto da lareira.” (LOVECRAFT, 2019).

De fato, as experiências passadas, individualmente, na infância; ou coletivamente, como espécie, têm relevante peso no desenvolvimento da sensibilidade ao desconhecido, ao que causa medo e pode ameaçar a sobrevivência. Mas, como tema de discussão de experiência estética, o ponto de vista de Freud busca supostamente a explicação científica (psicológica). Assim, há equívoco de abordagem, vez que apenas uma aproximação estético-filosófica poderia dar conta do problema estético. Raciínio semelhante foi elaborado muito tempo antes das contribuições de Freud e Lovecraft. No século XVIII, Edmund Burke, em *Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime*, publicado em 1757, constrói reflexões acerca da relação entre prazer e dor. Para ele, a dor, dentre os sentimentos mais conhecidos, é o mais forte, pois que estaria relacionado a ela o conjunto de instintos de sobrevivência:

As ideias de dor, de doença e de morte enchem o espírito de intensos sentimentos de pavor; mas vida e saúde, não obstante nos proporcionem a sensação de prazer, não produzem tal impressão mediante o mero contentamento.” (BURKE, 2019).

O prazer acomoda e adormece, enquanto o sofrimento desperta para a vida e para necessidade de se autopreservar: “Portanto, as paixões que estão relacionadas à preservação do indivíduo derivam principalmente da dor e do perigo e são as mais intensas de todas.” (BURKE, 2019). A noção ou iminência da morte, do perigo ou da dor armam o espírito, apurando os instintos. Como disparo de adrenalina, faz o sujeito sentir-se vivo, e disposto a enfrentar possíveis ameaças à própria existência:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror, constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. Digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que as ideias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer.” (BURKE, 2019).

Burke utiliza o termo sublime, ao contrário do que poderia suscitar para o senso comum, não como aquilo que desperta o bom, o belo ou o elevado; mas como estado de espanto, fonte de forte emoção. Há então entre o sublime e o horror relação de contiguidade, e não oposição. O assombro que se sente ao contemplar manifestações magníficas, muito maiores que a própria existência, como a grandeza da natureza, o infinito cósmico, a onipotência do divino ou a violência dos desastres naturais. O sublime é o sentimento que obriga a abdicar da razão: “Parte da força do efeito sublime está justamente no fato de que seu arrebatamento antecede o emprego da razão.” (FRANÇA, 2010). Segundo Burke, isso acontece porque o medo tem a capacidade de lançar o homem em uma dimensão onde a racionalidade é esvaziada, e a única resposta possível é sentir, sentir plenamente: “Sendo uma espécie de arauto da dor ou mesmo da morte, o medo pode ter um efeito de estupor, semelhante ao de uma dor aguda.” (FRANÇA, 2010). Para comprovar a relação que defende entre o sublime e o terror, Burke recorre à comparação linguística entre diferentes idiomas que têm vocábulos com sentidos específicos em comum:

Thámbos é, em grego, ou medo ou admiração; Deinós é terrível ou venerável; Hedéo, reverenciar ou temer. Vereor, em latim, significa o mesmo que Hedéo em grego. Os romanos usavam o verbo stupeo, um termo que designa enfaticamente o estado de um espírito tomado de espanto, para exprimir o efeito tanto de um simples medo, quanto de assombro; a palavra attonitus (atingido pelo raio) expressa também a afinidade entre essas ideias; e não apontam o francês étonnement e o inglês astonishment e amazement, de modo igualmente claro as emoções afins que acompanham o medo e a admiração? (BURKE apud FRANÇA, 2019).

Seja determinante ou não para a discussão a comparação etimológica estabelecida por Burke, fato é que a argumentação é sólida, e claramente preocupada em se debruçar sobre problema estético que ocupou, por muito tempo, as discussões sobre estética. As faíscas das reflexões de Burke permaneceram e chegaram ao Romantismo, onde se reproduziram. Criaram obras artísticas e elucubrações teóricas que dialogam com a relação existente entre o sublime e o espanto, defendida pelo autor irlandês. Vide o quadro considerado um dos maiores símbolos do Romantismo, *O peregrino sobre o mar de névoa* (1818), de Caspar David Friedrich. Diante da imensidão natural, no alto de uma montanha em tom azulado, o peregrino contempla a paisagem. Aceita a própria condição diminuta diante da existência infinitamente superior da natureza, e conhece o sublime.

Existiu no movimento romântico largo uso do espanto e do medo como premissas estéticas. Como já evidenciado em seções anteriores, com a análise do romance *Frankenstein*, o Romantismo faz das sombras o grande palco onde dançam os romances, poemas e obras

plásticas. Nas sombras do Romantismo, o espanto ganha cada vez mais a conotação de estranho, obscuro, assombroso. Como já defendido, tal influência perpassa o século passado e continua a inspirar a literatura contemporânea. Atualmente, o “estranho” ocupa grande parte da produção ficcional em diferentes linguagens artísticas. Ciente da capacidade de fascinação do medo e do estranho, a trilogia de Maia se expande em vasto terreno de representações sombrias: ao jogar com o misto de atração e repulsa, mantém o desejo do leitor de continuar a destrinchar a história, prometendo-lhe, a cada cena, apelo estético que atrai pelo encantamento do bizarro. Nesse sentido, por mais assustadoras que possam ser, as histórias lúgubres provocam tipo estranho de satisfação. “A identificação com os personagens proporciona vivências por delegação, sensações e calafrios, e o suspense pode ser tensão ou tesão, o corpo em suspensão, um doloroso prazer. Isto explica a adesão a este tipo de leitura permeada pelo gozo.” (CESAROTTO, 2007, p. 11).

Antes de seguir com a discussão sobre a estética do medo, vale breve parêntese sobre um significativo texto de Freud. No ensaio, *O estranho* (1919), já citado anteriormente, Freud reconhece a importância do esteticamente assustador na literatura e questiona a ausência de estudos que se ocupem da estética do estranho:

A respeito deste assunto em extensos tratados de estética, que em geral preferem preocupar-se com o que é belo, atraente e sublime – isto é, com sentimentos de natureza positiva – e com as circunstâncias e os objetivos que os trazem à tona, mais do que com os sentimentos opostos, de repulsa e aflição. (FREUD, 2014).

A reflexão precursora, ainda no começo do século passado, dialoga com Burke, e evidencia a significância do repulsivo na obra ficcional. Em *História da feiura* (2007) Umberto Eco também destaca a relevância do feio para a obra de arte: “A cada século, filósofos e artistas têm fornecido definições do belo, e graças a seus trabalhos é possível reconstruir a história das ideias estéticas através do tempo. Mas isso não acontece com a feiura.” (ECO, 2007, p. 8). A partir do título do texto de Freud também pode desdobrar-se valiosa reflexão acerca dos personagens de *Carvão Animal*. “A tradução em português geralmente opta por *O estranho* ou *O sinistro*: “Este último [...] tem, como adjetivo, a dupla conotação de funesto e de esquerdo.” (TAVARES, 2007, p. 11). Para Tavares, o termo “Esquerdo” seria mais interessante porque:

[...] Sugere visualmente algo que faz parte de nós, é uma meta nossa, mas ainda assim é visto como um lado cego, reprimido, a quem não é permitido tomar iniciativa, manejar instrumentos, etc. Observe-se também que em algumas culturas orientais existe uma divisão nítida no uso das mãos: a direita manuseia os alimentos, a esquerda é reservada para o asseio íntimo. (TAVARES, 2007, p. 11).

Os personagens da trilogia dos brutos, sobretudo os protagonistas anti-heroicos, ainda que constituídos por traços bizarros, possuem com o leitor relação de semelhança, evidenciam a existência de algo reprimido, porém presente. Erasmo Wagner, Ernesto Wesley e Edgar Wilson trazem à tona o “lado esquerdo,” que a devoção do senso comum pelo positivamente belo prefere esconder. Na trilogia, o “lado cego” e aparentemente improdutivo assume o protagonismo nas ações. Seriam as estranhas figuras da trilogia manifestações do subconsciente recalcado? Erupções das piores projeções e sublimações que, com tanto esforço, são escondidas em rotina hedonista? Os anti-heróis das três novelas trazem presenças desagradáveis e projeções de certezas incômodas: o bem-estar de poucos nasce da exploração de muitos. Assim, busca-se a perfeição artificial que possa mascarar deficiências, o lado obscuro presente no ser humano. O trabalho sujo e incômodo é sempre delegado aos outros. Há esquecimento conveniente e recusa em enfrentar os próprios resíduos, que são despejados sobre quem está abaixo.

O medo, no caso de *Carvão Animal*, existe como consequência da perene ameaça representada pela morte e pelo fogo. Para o leitor, o pavor, representado na forma de estranhamento, surge nas figuras esteticamente sinistras que caminham na narrativa e, ao invés de afastar o interesse por seres tão insólitos, acabam capturados pelo exotismo. Passam, assim, a nutrir encanto por tais figuras. Exemplo é a cadela de Ernesto Wesley, Jocasta:

Quando pequena, Jocasta teve o crânio perfurado por uma tábua que caiu sobre ela enquanto comia. Seu comportamento se alterou visivelmente, mostrando-se muito mais agitada e neurologicamente perturbada. O seu abrir e fechar de boca a cada cinco segundos foi um dos primeiros sintomas. A baba pendurada no canto da boca e o eterno olhar de filhote foram os seguintes.” (MAIA, 2001, p. 25).

A cadela Jocasta que enlouquece após receber uma pancada na cabeça, adquire a coragem ilimitada peculiar aos loucos. Destemida como o dono, não teme nem o fogo nem a água, convertendo-se em parceira perfeita do bombeiro. Verifica-se a relação de quase simbiose entre homem e animal presente nas novelas anteriores. Entre Edgar Wilson e os cães de rinha, por exemplo. Outra figura de significativa estranheza é o supervisor do crematório onde trabalha Ronivon: “A porta se abre e o superior do crematório entra comendo um biscoito doce. Chama-se Palmiro. Ficou cego de um olho quando por descuido uma fagulha da cremação o atingiu. Não usa tapa-olho. Prefere permanecer com o olho cego exposto.” (MAIA, 2011, p. 17). Reaparece o elemento grotesco, a aposta no bizarro e repulsivo. A ênfase em detalhes asquerosos tem como objetivo instigar no leitor o sentimento de estranheza. Seja na imagem da cadela louca ou no olho aquoso que não para de lacrimejar: “É um olho esbranquiçado onde

deveria ser negro, lacrimeja com frequência e possui uns vasos sanguíneos dilatados que tornam seu aspecto assustador. Ronivon aprendeu a não olhar para o olho cego.” (MAIA, 2011, p. 17).

O supervisor se confunde com os cadáveres do crematório e reforça a “feiuza” do lugar. Ostenta a estranheza com normalidade ao não usar de subterfúgios para ocultar o olho inválido e repulsivo. Assim como Jocasta, vive a própria estranheza da maneira simples e natural. O feio não se oculta, pelo contrário; existe e é elemento inerente à composição. É o natural, a norma é a ausência de beleza. A predominância do repulsivo acaba por ser normatizado, dando concretude ao ar sobrenatural que envolve os personagens. Nesse sentido, pode-se afirmar que, das três novelas que compõem a trilogia, a última é a que mais flerta diretamente com o sobrenatural, seja pelo papel de preponderância assumido pela figura da morte, seja pela composição sugestivamente macabra de alguns personagens. A estética do feio tem papel central na coesão da narrativa e do tipo de sociedade representada. É reconhecida e contribui para a “harmonia” de todo o conjunto:

O que é mais repulsivo que um algoz? Existe alma mais cruel e maligna que a sua? Mas ele ocupa uma posição necessária entre as leis e inserida na ordem do estado bem governado. [...] O que poderia ser definido como mais obscuro, desprovido de dignidade que as prostitutas, cafetões e outras pragas do gênero? Retire as prostitutas da sociedade e haverá caos consequente de paixões desordenadas. (AGOSTINHO apud ECO, 2007, p. 47).

Santo Agostinho argumenta, com a “sutileza” própria do homem de sua época, a favor da existência daquilo que é considerado feio e baixo como elementos de manutenção da ordem social. Sem determinados personagens sociais desprezados pelos “cidadãos de bem” ou mais abastados, a própria ordem da estrutura social correria risco de desmoronar. Assim, o feio precisa ocupar o devido lugar para que o “respeitável” e “sublime” não sofra transtornos: “Coloque-as no lugar das mulheres decentes e você desonrará tudo com culpa e despudor.” (AGOSTINHO apud ECO, 2007, p. 47). É válido acrescentar, para melhor contextualização, que o pensamento de Santo Agostinho integra o projeto pancalístico originado nos primeiros anos do Cristianismo. O pancalismo tinha como prerrogativa a certeza de que tudo no mundo era belo, posto que o conjunto de todas as coisas fora criado por Deus. Nesse sentido: “Trata-se de um trabalho divino e graças a sua beleza integral, até a feiuza e o mal são de alguma forma redimidos.” (ECO, 2007, p. 43). Entretanto, Santo Agostinho também sustenta em suas Confissões (398 D.C) que no reino dos céus não há lugar para o feio, logo, não haveria espaço no plano celestial para os esteticamente malditos, como Ronivon ou J.G. J.G. é o auxiliar para tarefas diversas no crematório. Personifica o homem automatizado algumas vezes apresentado na trilogia: “Quando criança costumava ser espancado regularmente junto da irmã caçula [...]

Passou a atender prontamente às ordens dos outros, a responder sim senhor, sim senhora, a se desculpar até pelo que não tinha culpa [...] Seu corpo possui dobras.” (MAIA, 2011, p. 20). A distorção ou deficiência física assume no final da trilogia caráter cada vez mais patológico. Se nas duas primeiras novelas ainda há pequenos traços de “heroísmo” e força nas distorções corporais, no final elas são apresentadas como defeitos, empecilhos e estranhas deformações: “Seus braços não tocam as costas. Seu peito chia quando respira. Sua voz é grave e lenta. Por toda a pele do corpo notam-se placas escurecidas e estrias.” (MAIA, 2011, p. 20). O quadro de enfermidades produz atmosfera deprimente, onde qualquer tipo de vitalidade se evanesce. Os funcionários do crematório são extensões corporais da cúpula da morte, ramificações parcamente vivas da câmara de cremar defuntos. As deformações físicas não proporcionam nenhuma vantagem aos portadores, como a capacidade de não sentir dor de Ernesto Wesley. De todos os brutos da trilogia, são os mais indefesos, retorcidos e fisicamente fracos. Demonstram maior passividade, enclausurados no crematório, onde o tempo se arrasta e a vida segue presa a ritmo onírico. Como num romance gótico, as trevas envolvem os dias e o espaço onde se desenvolvem as cenas. Há peso de chumbo a ser arrastado pelos personagens, e o leitor precisa obedecer ao tempo rastejante da rotina. Recolhidos na câmara mortífera como prisioneiros de um castelo isolado, vivem passivamente a função que lhes foi dada, sem cogitar a vida fora dali. A perspectiva comum é extremamente limitada, e não ultrapassa os muros do prédio.

Personagem que surge como principal expoente da insanidade é o já citado J.G. É a versão humana da cadela Jocasta, e ambos apresentam retardamento mental após terem sofrido traumas físicos que mudaram definitivamente sua relação com o mundo exterior: “Devido aos anos de espancamento contínuo, seu miolo amoleceu. Nunca conseguiu ler e escrever bem. Seu raciocínio é breve como seu sorriso e deformado como sua boca.” (MAIA, 2011, p. 20). A cadela e o homem são sobreviventes, ainda que paguem um alto preço pela ousadia de ter sobrevivido às intempéries do passado. Existem como provas vivas da própria resistência aos golpes mais cruéis que a fortuna lhes reservou. Ernesto Wesley também demonstra dificuldade de articulação e evidencia a própria identificação com as figuras bestializadas: “Quando precisa pensar, Ernesto Wesley Afunda o polegar e o indicador sobre as pálpebras fechados e as pressiona.” (MAIA, 2011, p. 26). A feiura e deformidades dos personagens de Maia dialogam, com outras personagens da literatura romântica; dentre eles o artificialmente vivo *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, bem como os estranhos Quasímodo, o *Corcunda de Notre Dame* (1831) e *Gwynplaine d’O homem que ri* (1869) ambos escritos por Victor Hugo. Tais narrativas exploram competentemente a aparência assustadora das personagens, usando-as como trunfos

estéticos da história a ser contada. Quasímodo exhibe a corcunda proeminente, “[...] Uma boca de ferradura, aquele pequeno olho esquerdo obstruído por uma vermelha, volumosa e áspera sobancelha, enquanto o olho direito desaparecia completamente sob uma enorme verruga.” (HUGO apud ECO, 2007, p. 295). Já o Gwynplaine, outra criação de Victor Hugo, ostenta um sorriso anormal, ao mesmo tempo cômico e apavorante: “A natureza foi pródiga com Gwynplaine. Ela desenhou em seu rosto uma boca que se abre até as orelhas [...] um desforme para sustentar os espetáculos da careta e uma face que não pode ser encarada sem despertar risadas.” (HUGO apud ECO, 2007, p. 295). A aposta na impressão causada pelo corpo “anormal”, na quebra de linhas harmônicas remete ao grotesco, que tanto influenciou o Romantismo, e a reação contra a racionalidade iluminista, como demonstrado anteriormente. É necessário mergulhar no reino das coisas repelentes. Maia também conduz o leitor ao reino “baixo”, onde as formas tenebrosas e irregulares dão materialidade à narrativa. Assim, em *Carvão animal*, o anti-herói assume traços fúnebres, vez que mantém com a morte contato perene. Ronivon, o segundo personagem mais relevante da história, é exemplo ideal da estética mortuária impregnada no romance: “Habitante do subterrâneo, Ronivon tem uma cor pálida que o transforma num tipo de morto-vivo, acostumado aos ratos e ao espetáculo da cremação no qual a boca do morto se escancara, fazendo os dentes saltarem e o rosto murchar como se fosse um grito de horror.” (BARBERENA, 2014). A caracterização de Ronivon está em completa sintonia com o ambiente que o cerca. Se acaso se deixasse deitar sobre uma das macas que guardam os cadáveres prestes a serem incinerados, poderia ser facilmente confundido com eles: “Falta apenas um ano para completar uma década que Ronivon passa mais tempo ao nível dos inumados do que na parte superior. O sol lhe parece estranho. Sua cor é pálida. Acostumou-se ao subterrâneo e ao fogo.” (MAIA, 2011, p. 19). Ronivon habita a própria gruta, é mais um ornamento grotesco nas paredes. O morto-vivo que guarda outros mortos, como um guardião responsável em fazer a derradeira passagem dos corpos, a destruição da matéria. Ronivon se confunde com o barqueiro Caronte da mitologia grega, responsável por transportar as almas pelos rios infernais e estagnados Estige e Aquerontes, no mundo subterrâneo regido pelo deus dos mortos, Hades. Diferente de Caronte, que lançava mão do uso de máscaras para ocultar a horripilante face, prevenindo assim que os mortos fugissem ao vê-lo, Ronivon não demonstra qualquer consternação quanto à lugubridade da sua aparência. (SAMOSATE, 1996, p. 53). Enquanto a Caronte cabe transportar apenas os mortos que trazem preso entre os lábios o óbolo, o preço da travessia pelo rio, a Ronivon: “[...] Resta a esse operário do matar-a-morte a atividade de passar um detector de metais portátil sobre o peito mirrado antes de fechar o caixão.” (BARBERENA, 2014). Matar-a-morte realmente é o ofício de Ronivon. Ao ser

responsável por matar o que já está morto, por meio da cremação, se afasta alguns níveis do mundo dos vivos. Não literalmente morto, está apartado do mundo dos vivos pelo modo como ganha a vida. Procurar metais dentro do corpo morto antes de enviá-lo ao forno, para despojá-lo de qualquer objeto artificial, deixando apenas a matéria natural a ser sacrificada nos fornos quase industriais do crematório.

O cenário desolador e aterrorizante se intensifica com a entrada do exangue personagem Ronivon. A estética do medo encontra a personificação da pulsão que alimenta o sentimento em relação ao estranho: “A pulsão de morte é o pano de fundo da metafísica do terror cósmico, o pânico, sua expressão física, somática. O que não pode ser simbolizado reaparece como afeto, como desassossego, como sina, como fatalidade.” (CESAROTTO, 2008, p. 12). Ainda que a citação se refira especificamente ao terror cósmico, o qual trabalha com figuras sobrenaturais e de origem desconhecida; não se pode deixar de observar que a construção de Ronivon dialoga com a pulsão de morte, com a sina sombria de queimar corpos de modo perene. A impressão é a de que o cremador permanecerá eternamente entre fornos e cadáveres, devido à ininterrupta demanda de cremações e aparência zumbi que ostenta, como se já estivesse imune à morte; assim como Ernesto Wesley já o é em relação ao fogo. A rotina no crematório de ritmo frenético Colina dos Anjos se constitui como ciclo contínuo de morte e desintegração. Detém conhecimento mórbido acerca dos cadáveres que crema, e sabe de antemão quais corpos levarão mais tempo para serem carbonizados, e quais resistirão menos ao fogo. Como conhecedor dos arcanos do mundo dos mortos, Ronivon lê a aparência dos cadáveres e identifica em seus sinais externos o tipo de “performance” passiva que terão quando dentro dos fornos. Se queimarão mais facilmente ou de modo mais trabalhoso, se podem danificar o forno, se a quantidade de gordura pode ajudar na combustão, etc. Como habilidoso necromante, lê nos traços corporais aspectos do destino.

O termo que sintetiza o conjunto de traços estéticos presentes na obra é *negatividade*. A feiura dos corpos, a quantidade imensa de cadáveres a serem cremados, os defeitos corporais e a profusão de enfermidades das personagens, assim como a noção de fragilidade da vida e respectiva transitoriedade; tudo converge para concepção negativa da vida. O intuito da trilogia, especificamente *Carvão animal*, é apresentar o mundo por meio de uma rede de pessimismo mórbido. Como descida aos infernos no século XXI, não existe conforto ou esperança nas cidades da trilogia. Tudo caminha para a certeza na morte e na destruição, na desintegração dos corpos e dos seres vivos. A desilusão com qualquer chance de positividade é o que faz com que os personagens aceitem como dados da natureza a vida que levam. Ronivon não consegue se imaginar sem cremar corpos, a enviar milhares de cadáveres para as trevas incessantemente, e

a se confundir com eles. O mundo de *Carvão animal*, assim como aquele da maioria dos românticos, é um mundo cansado, com pouca chance de redenção. Porém é mais pessimista. Se entre os românticos a redenção pode ser alcançada por meio da arte, da valorização do espírito e da subjetividade, como pregava o romântico tardio Nietzsche, na trilogia não existe a mínima forma de salvação. Tal *spleen*, espécie de cansaço que acomete os homens do crematório, é a constatação física da visão negativa da vida, fio condutor da trilogia dos brutos e traço essencial na construção do anti-herói. Eis aí um dos traços que a obra compartilha com o Romantismo:

[...]Procurarei mostrar que uma das grandes fontes da modernidade nas literaturas do Ocidente foi o que se pode chamar de negatividade, a meu ver um dos traços românticos mais interessantes. Entendo aqui este termo em sentido amplo, abrangendo tanto os temas quanto as formas de expressão que manifestam aquilo que é o oposto, o avesso do que se espera. (CÂNDIDO, 2006, p.1).

A citação de Cândido dialoga com a frase dita pelo diabo na obra *Fausto* (1829), de Goethe: “Sou o espírito que nega.” Todos os brutos de Maia também negam. Rechaçam o conforto, o “normal”, o previsível, e se alimentam da rebeldia, mesmo que às vezes resignada. São, antes de tudo, não adésistas, vez que estão sempre a negar. Traço da literatura romântica, inspirado no passado por Byron, Shelley, reaparece renovado na literatura brasileira contemporânea. Representada esteticamente, a negatividade toma forma nos corpos repelentes dos anti-heróis. Todos jovens, frustram expectativas e comandos do mundo burguês, segundo o qual todos podem ser felizes, bonitos, atraentes e bem-sucedidos. Certamente há algo da teimosia e rebeldia adolescente na negatividade de que fala Cândido. Certo desejo de não crescer, para não se ver obrigado a adaptar-se ao mundo adulto e burguês. Negação e negatividade são características de parte da filosofia romântica, a qual interpreta a teia da realidade como inexoravelmente desoladora.

No ensaio que trata sobre o que chama de “negatividade”, Cândido afirma que o gosto romântico se dá pelo que está do lado contrário, o diferente, pelo sentimento que se opõe, pela margem desprezada do rio, pela força que vai de encontro à corrente. O fascínio pelo avesso: “o túmulo que se opõe à casa; a ruína que se opõe à construção; a decadência que se opõe ao apogeu; a noite que se opõe ao dia; o sono que se opõe à vigília; [...]” (CÂNDIDO, 2006, p.2). O jogo de oposições citado fica nítido ao perceber-se o anelo romântico pela dimensão nebulosa das coisas:

A anormalidade que se opõe à normalidade; o mal que se opõe ao bem; o texto fragmentário que se opõe ao texto completo; o poema sem sentido que se opõe ao poema com sentido. No final, a morte que se opõe à vida. Estes são tipos de

negatividade cultivados pelos românticos como opções preferenciais. (CÂNDIDO, 2006, p.2).

A predisposição para transgredir regras, a preferência pelo obscuro, pelo oposto, é resultado do cansaço romântico diante da vida. Exaustos com os códigos sociais, viam na mistificação da morte, do fim, espécie de superioridade espiritual e liberação. Acreditavam que haveria algum charme em negar valores e regras, e que se deveria buscar sempre o inesperado. Parte da aristocracia oitocentista que adere ao Romantismo o faz inclusive para se diferenciar da burguesia e respectiva mania de racionalidade, produção, regramento do tempo e coisificação das relações humanas. Apresentam o tipo de entusiasmo pela vida que exaspera os românticos. Em *Carvão Animal*, a quantidade sempre excessiva de mortes é acentuada para sublinhar essa exaustão da vida. Nesse sentido, há a relação de Ronivon com o excedente de cadáveres presente no necrotério, sobretudo nos momentos em que o cremador se depara com quantidade absurda de corpos, os quais devem ser cremados devido à explosão dos fornos e a respectiva consequente interdição. A solução encontrada por Ronivon, para se “livrar” do excedente, é utilizar os fornos da carvoaria para carbonizar os corpos. A iniciativa se mostra extremamente eficaz, pois os cadáveres são colocados dentro dos fornos que habitualmente produzem carvão e, em instantes, reduzidos a cinzas:

Mas o operário das cinzas tem uma convicção quanto aos corpos, sadios ou não, que o acompanha: “no fim tudo o que resta são os dentes.” É preciso cuidar dos dentes porque eles permitem identificar a sua dignidade, preservando-os será possível reconstruir o indivíduo, pois, quando o corpo carboniza, “sua profissão, dinheiro, documentos, memória, amores não servirão para nada.” Afinal, no fim apenas sobram os dentes. (BARBERENA, 2014).

O indivíduo, os dentes, a dignidade são símbolos da subjetividade dos anti-heróis de Maia. “Reconstruir o indivíduo” mesmo quando a matéria já não existe é o que deseja Ronivon e seus companheiros sombrios. Visão romântica por excelência de que a existência transcende as posses materiais e a existência física. Destruído o corpo físico, sobrevive, de algum modo, a dignidade individual. “Mal-nascidos”, sem laços importantes de sangue ou hereditariedade, sem o nome em anais históricos ou obras públicas, os dentes soltos servem como registros históricos de sua existência, pedras catalisadoras das respectivas “essências”, daí ser preciso preservá-los.

A reflexão de Ronivon sintetiza a máxima implícita na obra: a de que a vida humana é algo transitório e medíocre, e tem como único indício final os dentes, que servem como derradeiros adornos de identificação. Assim, dentre os personagens da trilogia, miseráveis de

poucos dentes, poucos serão identificados após a morte, deixando os dentes para o reconhecimento final. Mas o fim se abate contra todos de modo igualmente aniquiladora, vez que o acumulado em vida não apresenta valor algum post-mortem. Dinheiro, status social, até os amores vividos ou frustrados, sucumbirão após o suspiro terminal, desintegrando-se dentro da mente do moribundo, com todas as lembranças e experiências, apagando-se ao mesmo tempo em que as correntes eletroquímicas no cérebro esmaecem. Resta apenas a matéria cinzenta desativada. Visão tão desanimadora da vida não poderia ser mais apropriada para o homens-besta que suportam existência sobremaneira bruta, em cujos dias quase não há espaço para idealizações ou devaneios. A dureza de tais vidas não dá margem à arquitetura de sonhos. A vida severina ensina a extrair sonhos de pedras, mas a lição é árdua: “Como aqui a morte é tanta, só é possível trabalhar nessas profissões que fazem da morte ofício ou bazar.” (NETO, 2019). *Em morte e vida severina* (1955) a morte também é onipresente, sobretudo na primeira parte da narrativa. Enquanto percorre o sertão pernambucano em direção a Recife, em busca de vida menos hostil, Severino tem como companhia constante a possibilidade iminente da morte. Todo o cenário é espingado por signos de decadência:

Desde que estou retirando/ só a morte vejo ativa/ só a morte deparei/ e às vezes até festiva/ só a morte tem encontrado/ quem pensava encontrar vida/ e o pouco que não foi morte/ foi de vida Severina/ (aquela vida que é menos/ vivida que defendida/ e é ainda mais Severina/ para o homem que retira). (NETO, 2019).

A morte quase sempre tem correspondência com o trabalho duro e a pobreza extrema, com o trabalho estafante da terra, que suga a vitalidade dos homens: “Dize que leva somente/ coisas de não/ Fome, sede e privação”. (NETO, 2019). Severino se mantém vivo pela determinação de completar a travessia e alcançar vida melhor, mas a paga que recebe pelo trabalho ingrato é sempre promessa de morte, que a todos os pobres atinge:

E se somos Severinos/ iguais em tudo na vida/ morremos de morte igual/ mesma morte severina/ que é a morte de que se morre/ de velhice antes dos trinta/ de emboscada antes dos vinte/ de fome um pouco por dia/ (de fraqueza e de doença/ é que a morte severina/ ataca em qualquer idade/ e até gente não nascida). (NETO, 2019).<sup>69</sup>

A atração romântica pela morte que os personagens da trilogia demonstram é fruto do sentimento de fragilidade da vida e a certeza da sua conseqüente transitoriedade. Teve forte

---

<sup>69</sup> A obra de Cabral de Melo Neto se insere na tradição modernista/realista brasileira (chamada por alguns de Realismo regional da terceira geração), e não possui relação com o Romantismo, que é o foco da presente seção. Entretanto, demonstra o mesmo sentimento de negatividade e pessimismo de que se trata aqui.

impacto sobre a mente romântica, assim como tem até hoje, a noção de que o fio que mantém a vida é extremamente frágil e, portanto, facilmente rompido. O espetáculo da decomposição das coisas vivas sempre despertou espanto no ser humano, visto que há registros disso em culturas antigas, com cultos à morte e cerimônias ritualísticas feitas como estratégia para apaziguar a ira da morte. A cultura mexicana, por exemplo, por causa da herança asteca, até hoje mantém formas de carnavalização da morte como meio de torná-la menos assustadora, criando representações coloridas e festivas ao mesclar motivos do catolicismo e das culturas da Mesoamérica.

A exemplo das entidades do Dia dos mortos, o anti-herói Ronivon personifica a exiguidade da vida e representa o que Cândido (2006), ainda no ensaio sobre Romantismo, chama de “o sentimento das ruínas”. Semelhante a algumas formas de valorização da morte, o sentimento das ruínas exerce os mesmos efeitos que ela: “É o que vemos na introdução do livro *As ruínas*, de Volney, que é de 1791. Durante muito tempo, este livro, hoje esquecido, foi uma espécie de breviário dos livres-pensadores, devido à análise da religião como superstição.” (CÂNDIDO, 2006, p.2). O livro citado pelo crítico brasileiro trata também de questão central para a estética romântica, e que ajuda a explicar a devoção do Romantismo ao simbolismo da morte:

Ele é também uma longa meditação sobre a fragilidade dos impérios, que deixam apenas vestígios arruinados da sua grandeza. Inspirado pelas ruínas de Palmira, na Síria, Volney desenvolve a sua meditação, que apesar de muito racionalista, e mesmo voltaireana, tem uma série de elementos que podem ser considerados pré-românticos. Na citada introdução, ele passa da ruína ao túmulo e apresenta a morte como suprema liberdade. Túmulo e ruína se juntam assim para sugerir a força corrosiva do tempo, que é obsessão marcante dos românticos, conscientes de que a vida das sociedades é relativa a ele e se altera conforme ele. A partir daí, o sentimento da transitoriedade das civilizações desperta em Volney a reflexão sobre o destino e a morte. (CÂNDIDO, 2006, p.2).

A noção da inevitabilidade da queda das civilizações e reinos alimentou o sentimento de que tudo é transitório e que, portanto, existir guarda em si mesmo o germe da própria decadência. O tempo possui o devastador poder de substituir eras, impérios, grandes feitos e poderosos reinos. Tal noção fica evidente no soneto do romântico Percy Bysshe Shelley, *Ozymandias*, quando lamenta a corrosão temporal da glória de outrora, experimentada pelo antigo faraó: “Meu nome é Ozymandias, rei dos reis: Contemplem minhas obras, ó poderosos, e desesperai-vos! Nada resta: junto à decadência das ruínas colossais, ilimitadas e nuas. As areias solitárias e inacabáveis estendem-se à distância.” (SHELLEY, 2019). A relação que os românticos possuem com o tempo é a mesma mantida por Ronivon e companheiros de

crematório. O crematário Colina dos Anjos é-lhe túmulo ainda enquanto vivo. O paradoxo é possível graças à natureza romântica de Ronivon, o jovem morto-vivo que comanda a linha separadora entre vida e morte. O anti-herói transpira velhice e decrepitude, como tudo ao redor. O cenário de desesperança que envolve Abalurdes existe como aviso ininterrupto sobre o esfarelamento constante do tempo e dos homens. Prova disso, como bem demonstra o poema de Shelley, é a mortalidade dos semideuses e respectivos impérios. Entre as ruínas do tempo e a consciência da finitude da existência, o anti-herói sombrio segue decompondo corpos em cinzas.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A presente tese iniciou-se com a retrospectiva histórica para apresentar a figura do herói. O modelo do herói clássico durante a Antiguidade possui características de grandiosidade e divindade. Retratado pelos gregos em obras de arte e na poesia épica para serem eternizados, servia como modelo, já que possuía qualidades a serem imitadas como um ser especial dentre os homens. O herói cantado em louvores permanecia no limite entre o divino e o humano. Durante muito tempo, a literatura ocidental (europeia) se espelhou no arquétipo do herói clássico para representar o ser humano perfeito. Em períodos como a Renascença, o modelo greco-romano do herói é resgatado e inspira numerosas obras, as quais até hoje motivam artistas e permanecem no imaginário como grandes saltos da criatividade humana. Com o início da era moderna na Europa, diversos eventos confluíram para alterar a forma de percepção do mundo. Acontecimentos como a substituição da escolástica pela filosofia moderna de Descartes, o nascimento do pensamento científico, a Reforma protestante e a potencialização da vida interior, a Revolução industrial, e sobretudo o nascimento e consolidação da burguesia, impactaram de modo definitivo a visão de mundo do homem e da mulher europeia. A visão clássica do ser humano, mais propensa à união da coletividade em torno do destino de um povo ou comunidade, acaba suplantada pelos novos ideais. O drama de Shakespeare dá mais liberdade ao indivíduo ao livrá-lo das amarras do destino. Os romances de Daniel Defoe propagam a nova ideologia do empreendedorismo burguês. O Realismo de Flaubert, Dostóievski e Balzac, cada um à devida maneira, apresenta com maestria o homem moderno-

burguês e respectivos dilemas. No mundo da literatura, o surgimento do romance como projeção da sociedade aburguesada, cada vez mais individualista e ciosa de seus valores, significou a confirmação do tipo de personagem que iria predominar na história da literatura ocidental: o anti-herói. Sem possuir uma única face, e com diversos modos de se apresentar, é consolidado em diferentes romances no século XIX, mantendo o protagonismo até o cenário literário atual.

No Brasil, grande parte da literatura contemporânea desponta com personagens anti-heroicos como protagonistas. Influenciada pela leitura atual do Realismo que Bosi chama de *brutalismo*, a literatura brasileira tem investido na representação de tipos sociais marginais, excluídos e violentos. Dentre os principais nomes dessa tendência, o nome de Ana Paula Maia ocupa lugar de destaque. Entretanto, ao contrário de ser simples releitura do Realismo, sua obra apresenta a atualização de três correntes: o Romantismo, o Naturalismo e a *Pulp fiction*. Do Romantismo, tem-se o apelo ao grotesco, à deformação das linhas, o retorcimento das formas, o embaralhamento da percepção visual. Repleta de corpos deformados, a trilogia resgata opção estética tão cara aos românticos: a preferência pelo sombrio e assombroso. Do movimento romântico há também a valorização da personalidade e subjetividade. Os brutos são o que são, veem em si características singulares e lhes atribuem valor especial. Para se diferenciar dos outros, transformam seus defeitos físicos; as cicatrizes, em atributos especiais. Em meio à pobreza, sentem-se reis de si mesmos. Como influência do romântico há ainda a clássica oposição entre aparência e essência: feios por fora e belos por dentro, tais anti-heróis reacendem o conflito entre o ser e o parecer. Na era das imagens infinitas e das telas onipresentes, os brutamontes e sombrios jovens resgatam o poder enganador das aparências. Do Realismo/Naturalismo, há a preocupação da autora em elaborar narração minuciosa, com detalhes que beiram o relato científico. A linguagem recorre frequentemente a termos técnicos, como o nome de elementos, reações químicas ou à condição patológica de alguns personagens. O determinismo das condições de existência também é predominante na obra. Os anti-heróis de Maia têm muito pouca margem de manobra para agir e definir o próprio futuro. Ficam a mercê das circunstâncias desfavoráveis que os cercam. A crítica à exploração do trabalho precário da classe operária e das condições sub-humanas de existência são também eco do Naturalismo. Da *Pulp fiction*, tem-se a representação física das personagens. Pode-se afirmar que o invólucro físico tem muito do tipo de estética usada na tradição da literatura *pulp*. Escrita predominantemente imagética, a obra bebe no cinema para dar vida aos sujeitos ficcionais. Possuem materialidade cinematográfica, vez que a construção da narrativa investe sobremaneira na caracterização física. Com feições e corpos saturados, remetem o leitor

inevitavelmente às caricaturas das revistas *pulp*, com personagens desenhados de modo exagerado. Advindos da *pulp fiction* também são o fascínio por tipos insólitos e esteticamente estranhos, o gosto pela violência, assim como o flerte com o escatológico, frases de efeito e preferência em representar os personagens como metáforas de ideias: “A arte refinada demonstra sua superioridade precisamente pela capacidade de descrever de modo belo coisas que, na natureza, repudiáramos ou consideráramos feias.” (KANT apud GRABES, 2008, p. 3).

No processo de escrita da atual investigação, surgiram imagens de traços chamativos, preenchidas com cores vivas e destacadas por brilho ao mesmo tempo cativo e sombrio. Tais imagens são as figuras soturnamente resplandecentes, com a licença do paradoxo, presentes na trilogia composta por *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, *O trabalho sujo dos outros* e *Carvão animal*. Imperiosas na escrita da autora Ana Paula Maia, as personagens atraem a atenção do leitor. Está concentrada nelas a carga de apelo “dramático despreocupado” que rege a história das três novelas. Improvável que o leitor não seja impactado pelo animalesco Edgar Wilson e o respectivo corpo cravado de cicatrizes. Em meio ao sangue do abatedouro de porcos nos fundos do mercadinho de ar abafado e quente, repercutem os grunhidos de suínos atacados, mãos banhadas de sangue a suspender o instrumento da degola. Marcante também é a figura de Erasmo Wagner como extensão do lixo que recolhe, com “suas unhas imundas, sua barba crespa e suja”, repelindo todos que se aproximam devido ao cheiro azedo que emite. É o único dentre os brutos que tenta algum tipo de rebelião social, ao participar da greve dos catadores de lixo e abandonar a cidade sob o peso dos dejetos. O irmão, Alandelon, ensurdecido pelo ofício danoso que é quebrar placas de pavimentação, escuta apenas o tremor do trabalho repetidamente na cabeça. Já o outro anti-herói da trilogia, Erasmo Wesley, surge como um quase gigante com sinais de queimadura pelo corpo, o qual é insensível à dor causada pelas chamas, e que serve como casca protetora do bombeiro. Os olhos mínimos servem para refletir a luminosidade dos incêndios já combatidos. De caráter destemido, Ernesto é a representação da valentia presente nos que nada têm a perder: “[...] É a certeza de que não há nada mais que não possa fazer e que sua ousadia é ilimitada [...]” (MAIA, p.45, 2011). Seu irmão, o cremador de corpos Ronivon, merece o título de personagem mais fúnebre entre todos os brutos da trilogia. De compleição vampiresca, ostenta face cadavérica e semblante esqualido. O operário está em perfeita harmonia com os corpos que diariamente desintegra em fornos. Ronivon detém conhecimento macabro sobre o processo de transformação sofrido pelos corpos dentro das câmaras cremadoras. Observa cada transformação sofrida pela matéria e faz associações entre ela e a saúde dos corpos quando ainda vivos, com olhar clínico. Registra na mente o espetáculo

oferecido pela combinação entre matéria orgânica humana e calor: a boca que se escancara com o encolhimento da pele, a exhibir escandalosa arcada dentária; as pontas dos dedos que se encolhem, juntamente com o tamanho do corpo, cada vez mais reduzido pela ação do fogo. O que era vivo e inteiro acaba recolhido, minguado, decomposto pela combustão.

O conjunto das personagens evidencia a tendência da obra a optar por anti-heróis que apresentam características estritamente ligadas ao projeto literário e estético da autora. São anti-heróis silenciosos, configurados para parecerem rústicos, reinantes em submundos. Homens-refugio, mostram-se habituados a terrenos insalubres e a condições de vida extremamente precárias. Os brutos são anti-heróis socialmente bem delimitados, sem qualquer capacidade de ascensão social, representantes do determinismo do meio que os oprime. A única forma de reação é a adaptação total e irrevogável à esfera de sufocante superioridade. O resultado de tal adaptação, simbiose com o meio, é a transfiguração de corpos em verdadeiras extensões do ambiente onde vivem e das funções que exercem. Verbalizam de modo escasso: as palavras não são instrumentos que dominem; preferem a ação, o ato instintivo. Agem quase sempre mecanicamente, e deixam transparecer a natureza quase robótica de suas atitudes. Felizmente tem-se a narrativa a falar por eles, a dar indícios das palavras que poderiam ser ditas diretamente por eles, caso tivessem acesso à palavra. Os anti-heróis são “crianças” aprisionadas a corpos crescidos e deformados, existências frustradas, homens atrofiados, à semelhança de homúnculos. A liberdade lhes parece, ironicamente, fator de aprisionamento. Não possuem amores, dilemas existencialistas ou aspirações metafísicas; contentam-se com pouco, por vezes, com nada.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2010.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de Samuel Titan Jr. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BARBERENA, Ricardo Araújo. **A hipercontemporaneidade ensanguentada em Ana Paula Maia**. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/26163>.

BAUDELAIRE, Charles. **Uma Carniça**. Disponível em: <http://www.eternoretorno.com/uma-carnica-baudelaire/>.

BAUMAN, Zygmunt; RAUD, Rein: **A individualidade numa época de incertezas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BLOOM, Harold. (editor). **Mary Wollstonecraft Shelley's Frankenstein**. 2007.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo, Cultrix, 2017.

BRAIT, Beth. **A personagem**. Ática; São Paulo, 1985.

BRODBECK, Jane. **Transgredindo a norma: um estudo comparativo de perdido no túnel do terror, de John Barth, Anotações sobre Macedônio num diário, de Ricardo Piglia e Tema del traidor y del héroe, de Jorge Luis**. Disponível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl24Art18.pdf>

BROMBERT, Victor. **Em louvor de anti-heróis**. Tradução de José Laurenio Melo. São Paulo: Ateliê Cultural, 2004.

BORGES, Bento Itamar. Disponível em: [https://www.ufrgs.br/psicopatologia/lpa/bento\\_01.htm](https://www.ufrgs.br/psicopatologia/lpa/bento_01.htm)

BURKE, Edmund. **Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e da Beleza**. São Paulo, Edipro: 2016.

BYRON, Lord. **A peregrinação do jovem Harold**. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/5131/5131-h/5131-h.htm>.

- CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1989.
- CÂNDIDO, Antônio. **Romantismo, negatividade, modernidade**. Disponível em: <http://revistas.unam.mx/index.php/ancel/article/view/31656/29264>.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura Ocidental**. São Paulo: Leya, 2011.
- CARLYLE, Thomas. **On heroes, Hero-worship, and the Heroic in History**. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/1091/1091-h/1091-h.htm> >. Acesso em: 19/03/2018.
- CAMUS, Albert. **O artista e seu tempo**. Tradução de Lídia Rogatto. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=2ahUKEwj7gbPg3erlAhVzCrkGHRZdB3AQFjABegQICChAE&url=https%3A%2F%2Fperiodicos.fclar.unesp.br%2Flettres%2Farticle%2Fdownload%2F6240%2F5173&usg=AOvVaw10tBn64tccxSPAdOh1jW4H>
- COLERIDGE, Samuel Taylor. **Monody on the Death of Chatterton**. Disponível em: <http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?action=GET&textsid=35278>
- COMPAGNON, A. **Os antimodernos**. De Joseph De Maistre a Roland Barthes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DAVIS, Dick. **Rostam: Tales of love and war from the Shahnameh**. London: Penguin books, 2007.
- DICKENS, Charles. **Great Expectations**. Penguin books, 1994.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo**. São Paulo: Martin Claret, 2013.

DOVA, Stamatia. **Greek heroes in and out of Hades**. United Kingdom: Lexington Books, 2012.

DURANTAYE, Leland de la. **Giorgio Agamben: a critical introduction**. California: Standford university, 2009.

ECO, Umberto. **On ugliness**. Translated from Italian by Alaister Mcewen. London: Harvil secker, 2007.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

ELÍADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIOT. T. S. **A terra desolada**. Toronto: Everyman Library's, 1998

ELIOT. T. S. **Tradição e talento individual**. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/43980921/ELIOT-T-S-Tradicao-e-talento-individual-In-Ensaio>.

FONSECA, Rubem. *O cobrador*. Disponível em: [https://www.academia.edu/38970223/O\\_Cobrador\\_Rubem\\_Fonseca](https://www.academia.edu/38970223/O_Cobrador_Rubem_Fonseca).

FORD, Clide W. **O herói com rosto africano: Mitos da África**. São Paulo: Selo Negro, 1999.

FRANÇA, Júlio. **Fundamentos estéticos da literatura de horror: a influência de Edmund Burke em H. P. Lovecraft**. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/10358>

FRAZER, James George. **The golden bough: a study in comparative religion**. New York: Macmillan and Co, 1894.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Uma neurose infantil e outros trabalhos**. Disponível em: <http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/01/freud-sigmund-obras-completas-imago-vol-17-1917-1918.pdf>.

GIRARD, René. **Violence and the sacred**. London. Bloomsbury, 2013.

HESÍODO. **Teogonia**. São Paulo: Hedra, 2014.

HESÍODO. **Trabalho e dias**. São Paulo: Hedra, 2014.

ITURBE, Antonio G. **A bibliotecária de Auschwitz**. Rio de Janeiro: Agir, 2014.

GIRARD, René. **A crítica do subsolo**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

KEATS, John. **Sonnet to Chatterton**. Disponível em: <https://www.poemhunter.com/poem/sonnet-to-chatterton/>.

KERÉNYI, Carl. Prometheus: **Archetypal Image of Human Existence**. Princeton University Press, 2018.

LIMA, Diego Henrique de. **O Anti-herói e a Saga dos Brutos: Configurações Anti-Heroicas em Entre Rinhas de Cachorros e Porcos Abatidos, O trabalho sujo dos outros e Carvão Animal**. Dissertação (mestrado em letras). Pós-graduação em estudos de linguagem, Universidade Estadual da Bahia. Salvador. 2015.

LIMA, Fernanda. **Do grotesco: Etimologia e Conceituação Estética**. Disponível em: <http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/1539>.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.

MAIA, Ana Paula. **Carvão Animal**. Record: São Paulo. 2011.

MAIA, Ana Paula. **Entre rinhas de porcos e cachorros abatidos**. São Paulo: Record, 2013. ,

MARTINS, Eduarda Araújo da Silva. Disponível em:  
[http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017\\_1522172865.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522172865.pdf)

MONTAIGNE, Michel de. **Os Ensaios**. Penguin, 2013.

MORAES, Alexandre Santos de. **O ofício de Homero**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

NAGY, Gregory. **The ancient greek hero in 24 hours**. Belknap Press, 2013.

NETO, João Cabral de Melo. **Morte e Vida Severina**. Disponível em:  
<http://bibliotecadigital.puccampinas.edu.br/services/ebooks/Joao%20Cabral%20de%20Melo%20Neto.pdf>

NIETZSCHE, Frederico. **Assim falou Zarastutra**. Zahar. 2002.

OLIVEIRA, Silvia de Cássia Rodrigues Damacena. **A Literatura pop de Roberto Drummond: arte pop, referencialidade e ficção**. Disponível em:  
<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/106340>.

OMIDASALAR, Mahmoud. **Poetics and Politics of Iran's National Epic, the Shahnameh**. Palgrave Mcmilliam, 2011.

PAGLIA, Camille. **Sexual Personae**. Yale University Press. 2001.

PAGLIA, Camille. **Glittering images: A journey through art from Egypt to Star wars**. New York, Pantheon books, 2012.

PARADA, Maurício (org.). **Historiadores clássicos da História: de Heródoto a Humbolt**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**.

PIGLIA, Ricardo. Os sujeitos trágicos (literatura e psicanálise). In: **Formas breves**. Tradução Jose Marcos Mariani de Macedo. São Paulo Companhia das Letras, 2004, p. 49-59.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

ROSSETI, Regina. **Humor e Riso na Cultura Midiática**. Paulinas, 2012.

RUSSEL, Bertrand. **História da filosofia Ocidental**. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.

SCHWARTZ, Roberto. **Os Pobres na Literatura Brasileira**. São Paulo, Editora Brasiliense: 1983.

SEYMOUR, Miranda. **Mary Shelley**. Faber and faber: Londres, 2011.

SHELLEY, Percy Bysshe. **An elegy on the death of John Keats**. Disponível: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45112/adonais-an-elegy-on-the-death-of-john-keats>.

SCRUTON, Roger. **O rosto de Deus**. Tradução de Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É realizações, 2015.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o Prometeu moderno**. Tradução de Éverson Ralph. São Paulo: Ediouro, 1998.

SHELLEY, Percy Bysshe. **A defence of poetry**. Book jungles. 2009.

SOLMSEN, Friedrich. **Hesiod and Aeschylus**. Cornell University Press, 1995.

STEVENSON, Robert Louis. **The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde**. Dover Publications, 1991.

TRILLING, LIONEL. **A sociedade e afirmação do eu**. São Paulo, É realizações: 2014.

ZOLA, ÉMILE. **Germinal**. São Paulo, Estação Liberdade: 2018.

ZOLA, ÉMILE. **O romance experimental**: Disponível em:  
<https://archive.org/details/cu31924027248867/page/n27>

