



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS - CAMPUS I
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDO DE LINGUAGENS**

DIEGO HENRIQUE DE LIMA

**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.***

SALVADOR

2015

DIEGO HENRIQUE DE LIMA

**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 apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens, no âmbito da Linha 1 – Leitura, Literatura e Identidades, do Departamento de Ciências Humanas, campus I, da Universidade do Estado da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Estudo de Linguagens.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Elizabeth Gonzaga de Lima

SALVADOR

2015

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaboração: Sistema de Biblioteca da UNEB

Bibliotecária: Maria das Mercês Valverde – CRB 5/1109

Lima, Diego Henrique

O anti-herói e a saga dos brutos: configurações anti-heróicas em Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos, O trabalho sujo dos outros e Carvão animal / Diego Henrique Lima. - Salvador, 2015.

88 f.

Orientadora: Elizabeth Gonzaga de Lima

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. Campus I. Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens

Contém referências

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Anti-heróis na literatura. 3. Maia, Ana Paula - Crítica e interpretação. I. Lima, Elizabeth Gonzaga de. II. Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Ciências Humanas. Programa da Pós-Graduação em Estudo de Linguagens.

CDD: B869.9

**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 apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens, no âmbito da Linha 1 – Leitura, Literatura e Identidades, do Departamento de Ciências Humanas, campus I, da Universidade do Estado da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Estudo de Linguagens.

Aprovada em _____

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Professora Doutora Elizabeth Gonzaga de Lima

Professor Doutor Silvio Roberto dos Santos Oliveira – PPGEL/UNEB

Professora Doutora Kenia Maria de Almeida Pereira PPLET/UFU

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente à CAPES, pela concessão da bolsa que possibilitou a realização desta dissertação.

Ao PPGEL, pelo quadro de professores e aulas que moldaram nosso caminho na pesquisa, apresentando a nós mestrandos da turma de 2013, as mais diversas possibilidades de investigação a serem selecionadas, incentivando discussões intelectuais, por vezes acirradas, que foram de extremo valor para a minha formação enquanto aluno de um programa de pós-graduação *stricto sensu*.

Aos meus colegas de jornada que, assim como eu, vivenciaram a angústia da investigação acadêmica, suas agruras, incertezas, mas também seu prazer e satisfação. Dividir momento tão importante de minha vida com essas pessoas tão únicas foi algo memorável.

À minha orientadora, a professora doutora Elizabeth Gonzaga de Lima que, com comprometimento e competência, soube intervir na minha escrita, alertando para os excessos e falhas, tendo o olhar agudo para a coerência da pesquisa e demonstrando empatia com o meu trabalho, o que me deu a certeza de não estar sozinho durante o processo. Agradeço a ela principalmente por ter apresentado a mim a autora cuja obra se converteu em nosso objeto de estudo.

À literatura, essa indescritível força e representação simbólica que, de tão viva e imprescindível, pode ser sentida, degustada, ouvida. Pode colorir páginas em branco com experiências vividas ou imaginadas, mas sempre reverberações da capacidade criativa humana e sua imperiosa necessidade de metáforas.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar a figura do anti-herói na trilogia da autora carioca Ana Paula Maia e que é composta pelas novelas *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, *O trabalho sujo dos outros* e *Carvão animal*. A análise das personagens considerou sobretudo sua elaboração estética, como se apresentam e quais são seus traços mais significativos, no sentido de identificar a face do anti-herói que protagoniza a “trilogia dos brutos.” Para tanto, recorreu-se a uma exposição teórica sobre a figura do herói clássico e o processo de transformação sofrido por ele durante a modernidade, período em que a figura do anti-herói assume protagonismo. Identificou-se também a presença do anti-herói na literatura brasileira, especialmente na figura de Macunaíma. Para trabalhar a abordagem estética das obras da trilogia, optou-se por uma exposição do percurso da *pulp fiction* e sua relação de semelhança com as novelas aqui consideradas. As reflexões acerca dos anti-heróis levaram em conta o caráter marginal presente nessas personas ficcionais, bem como a natureza socialmente excludente do meio em que vivem e das funções exercidas por elas. A figura do homem-refúgio recebe destaque, evidenciando homens cuja existência miserável é negada por uma sociedade alheia a suas dores e tragédias pessoais. Esses homens são apresentados como seres estranhos, existem para catalizar e absorver o que incomoda e deve ser ocultado. Como contribuição teórica, a respeito do anti-herói, foram utilizados estudos de autores como Victor Brombert e David Simmons. Sobre a modernidade, Anthony Giddens; e acerca da literatura brasileira contemporânea, autores como Beatriz Resende e Ricardo Araújo Barberena. Com referência ao medo e estranho na literatura, Sigmund Freud e H.P. Lovecraft.

Palavras-chave: Anti-herói; Literatura brasileira e contemporânea; Ana Paula Maia; Pulp fiction.

ABSTRACT

This study aims to investigate the character of anti-hero on the trilogy of carioca author Ana Paula Maia, composed by the short novels *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, *O trabalho sujo dos outros* and *Carvão animal*. The analysis of the characters considered especially their aesthetic composition, how they are displayed off and what are their more significant features, intending to identify the face of the anti-hero that is prominent on the “trilogy of brutes”. For that, a theoretical explanation about the classical hero and the mutation process it experimented during the modernity, period when the anti-hero character became more distinguished, was necessary. The character of the anti-hero was also identified in the Brazilian literature and principally on Macunaíma character. As to the aesthetic approach present on the novels, it was opted for an exposition of the pulp fiction course and its similarity relationship with the trilogy. The reflection concerning the anti-heroes concentrated on the marginal stamp existent in these fictional personas, as well as the socially excluding nature of the environment where they live and the functions practiced by them. The character of the trash-man is accented, showing men whose miserable existence is denied by a society that does not care about their pains and personal tragedies. These men are introduced as strange ones, they exist in order to catalyze and absorb what bothers and must be hidden. As theoretical contribution, concerning the anti-hero, it were considered studies by Victor Brombert and David Simmons. As to the modernity, Anthony Giddens; and concerning the contemporary Brazilian literature, Beatriz Resende, Ricardo Araújo Barberena and Erik Schøllhammer.

Keywords: Anti-hero; Contemporary Brazilian literature; Ana Paula Maia; Pulp Fiction.

SUMÁRIO

Introdução.....	08
1. Sobre o anti-herói e as suas possibilidades: Uma concepção crítica na literatura..	11
1.1 Modernidade: A decadência do herói clássico e a ascensão do anti-herói.....	19
1.2 Herói anti-herói na literatura brasileira: figurações de Macunaíma.....	26
2. O anti-herói entre rinhas de cachorros e porcos abatidos.....	34
2.1 O cenário literário brasileiro contemporâneo: uma contextualização.....	34
2.2 Ficção de polpa: releitura da <i>pulp fiction</i> por Ana Paula.....	39
2.3 Dos personagens: sobre/sob lixo, porcos e anti-heróis.....	48
3. <i>Carvão animal</i>: do fogo, morte, cinzas, incêndios e fornos de crematórios.....	60
3.1 Ernesto Wesley: o anti-herói à prova de fogo.....	69
3.2 Ronivon: o anti-herói cremador de corpos, a estética do estranho e o refugio humano..	75
Considerações Finais.....	84
Referências.....	88

INTRODUÇÃO

Dentro de uma obra ficcional, é provável que um dos componentes que mais capta a atenção e fascina o leitor, especificamente no caso da literatura, é a personagem. O modo como é elaborada, suas características físicas e psicológicas, os objetivos ou aspirações que possui, o humor, conflitos, paixões, deficiências e habilidades existentes nela, assim como sua relação com as outras personagens e interação com o espaço e tempo da narrativa. A relação leitor-personagem desperta complexas reflexões e questionamentos filosóficos acerca das faculdades da linguagem e da sua capacidade de representar o mundo real, levando o leitor a desconfiar dos limites entre o que é palpável e o que é ficcional, entre o mundo edificado por palavras e aquele onde as palavras de fato acontecem. Isso demonstra como somos seres intimamente dependentes da linguagem e, sobretudo, como nossa concepção da própria existência depende da elaboração gestada na ou pela linguagem, e como essa apreensão acontece, especialmente, por meio da literatura. Não são escassos os exemplos que sugerem a relação de proximidade entre o leitor e uma personagem que lhe cause um *étonnement*¹. Desde os muitos leitores que se suicidaram ao mergulharem nos sofrimentos do jovem Werther concebido por Goethe, passando pelas cândidas moças que leram os desalentos e se colocaram no lugar da infortunada senhora Bovary até os leitores mais apaixonados das aventuras do detetive criado por Sir Conan Doyle e que viajavam a um dos cenários apresentados na história, a rua Baker Street, número 221 B, “na esperança de encontrar os velhos aposentos, o laboratório e os velhos livros de Sherlock Holmes.” (BRAIT, 1985, p.8). O despertar do *pathos* do leitor é o grande trunfo na construção de uma personagem, criando entre ela e o leitor a possibilidade de uma correspondência afetiva e uma chance de identificação. É o encantamento diante dessa entidade abstrata que motiva esse trabalho a investigar acerca de uma das categorias mais instigantes e sedimentadas na literatura moderna: o anti-herói.

Desenvolvida e consolidada a partir da modernidade, a figura do anti-herói ocupa um lugar de destaque em diversas obras literárias. Sua importância na era moderna encontrou eco nas aspirações humanas presentes nessa época de questionamentos, uma vez que esses anseios passaram a ser mais terrenos e racionais. Nesse sentido, o anti-herói passou a simbolizar as falhas de caráter e relativismo moral presentes no novo homem que virou referência com a modernidade. A relevância dessa categoria de personagem reside justamente no fato de esta manter com o elemento humano um vínculo mais fiel de projeção, sua existência,

¹ Surpresa, maravilhamento, estupefação, fascínio. (Tradução nossa).

amadurecimento e permanência são o próprio registro no campo literário das transformações sofridas pelo ser humano ao longo da história recente.

Dentre as mudanças trazidas pela persona ficcional do anti-herói, está a quebra com a tradição de uma representação que antes se sustentava na figura do herói clássico. O perfeccionismo, semblante mítico e pretensão heroica dessa categoria de homem foi deslocada, cedendo espaço ao novo conjunto de paradigmas apresentados pelo anti-herói. Essa substituição se deu de modo processual e se configurou como uma das mais sugestivas transformações no modo de representação do homem na literatura. A comparação desses dois conceitos, ainda que aparentemente não problemática, não se dá de maneira simples. Enquanto a classificação do herói clássico, aquele das epopeias, por exemplo, apresenta-se mais delimitada, mais facilmente identificável; o mesmo não se pode afirmar sobre a conceituação do anti-herói. Essa dificuldade tem espaço justamente pela maior maleabilidade presente nos personagens anti-heroicos, pela sua maior riqueza psicológica e complexidade, tópico este que será desenvolvido no presente trabalho. Entretanto, personagens anti-heroicos compartilham traços de semelhanças. Se considerarmos, por exemplo, alguns anti-heróis da tradição literária que mais nos influenciou historicamente, a europeia, identificaremos em abundância sujeitos marginais, inclinados ao fracasso, ao vício ou indivíduos que padecem de desassossegos existencialistas.

Na literatura brasileira, a tendência anti-heroica pode ser vislumbrada desde o século XIX, em personagens como Leonardo, de *Memórias de um sargento de milícias* (1852). Já no século seguinte, tem-se *Macunaíma* (1925), obra que traz um anti-herói completamente divergente dos modelos heroicos já apresentados na literatura brasileira até então. Outras produções do modernismo também tiveram a preocupação de trazer modelos anti-heroicos para a cena literária nacional, como Oswald de Andrade, por exemplo. E o surgimento de variados anti-heróis vem com a contribuição de outros nomes da nossa literatura como José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, entre outros, já no século XX. Mas e quanto à contemporaneidade? Como se apresenta, hoje, o anti-herói no panorama literário nacional? O objetivo da presente pesquisa é compreender como a personagem anti-heroica é apresentada na literatura brasileira contemporânea, especificamente na obra da escritora carioca Ana Paula Maia. Investigaremos as configurações desse constructo ficcional considerando suas feições estéticas, características psicológicas e sua correspondência com o momento histórico em que estão inseridas, com os seus anseios e o que este ser ficcional pode dizer sobre o homem contemporâneo.

Como corpus da pesquisa, tomamos como objeto de estudo novelas da escritora contemporânea Ana Paula Maia: *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), *O*

trabalho sujo dos outros (2009), e *Carvão animal* (2011). Essas três novelas compõem a trilogia que Maia chamou de “a saga dos brutos.” A autora carioca é considerada pela crítica literária como pertencente a denominada geração 2000, um grupo de novos escritores que compõem o cenário literário brasileiro contemporâneo. Suas narrativas, ainda que desenvolvam temas diferentes entre si e possuam nuances estéticas também diversas, apresentam um aspecto em comum: são protagonizadas por um anti-herói. Cada obra tem como personagem central figuras com intensas marcas anti-heroicas. Portanto, acreditamos que a seleção dessas três novelas de Ana Paula Maia oferece uma amostra rica da figura do anti-herói presente na literatura brasileira contemporânea, posto que pode ser identificado nessas personagens um conjunto de características que possibilitam a visualização, ainda que parcial, da personagem anti-heróica brasileira atual, especialmente na obra da autora.

Quanto à estrutura da dissertação, esta será dividida em três capítulos. No primeiro, intitulado: *Sobre o anti-herói e suas possibilidades: uma concepção crítica na literatura*, abordaremos o conceito de herói e anti-herói na literatura, o processo de surgimento do termo anti-herói e da figura anti-heroica em si em obras literárias, bem como sobre o período de transição do modelo heróico clássico para o anti-herói: a modernidade e sua importância na consolidação desse novo paradigma da construção da persona ficcional. Também refletiremos sobre a presença e experiência do personagem anti-herói na literatura brasileira, considerando o passado recente de nossa literatura. Para elaborar essas reflexões, serão consideradas as contribuições teóricas de Brombert (2004) e Simmons (2008), com os seus trabalhos sobre o conceito de anti-herói; Giddens (2002), para ponderar a questão da modernidade.

No segundo capítulo, intitulado *O anti-herói entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, trataremos do romance *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009) e *O trabalho sujo dos outros* (2009) para refletir sobre o anti-herói protagonista da obra, assinalando o tipo da personagem, que modalidade de homem ela representa e como se constitui esteticamente. Também abordaremos o caminho percorrido pela obra na internet até chegar a ser publicada tradicionalmente por uma editora e a relação do romance com o cinema realizado por Quentin Tarantino e a *pulp fiction*, fazendo um breve levantamento da origem dessa vertente literária.

No terceiro e último capítulo, intitulado *Carvão animal: sobre fogo, morte, cinzas, incêndios e fornos de crematório*, tomando como objeto a terceira novela da trilogia *Carvão animal*, dissertaremos primeiramente sobre o estilo narrativo da última novela a compor a trilogia, tecendo comparações entre ela e as duas primeiras obras. Também desenvolveremos a questão da personificação de elementos inanimados como o fogo e a morte, e sua consequente

função literária. Analisaremos ainda o perfil do anti-herói presente na última novela da trilogia, como se apresenta esteticamente, seus traços psicológicos e sua relação conceitual com as outras personagens da trilogia.

Com o presente trabalho, espera-se contribuir para uma melhor compreensão do cenário literário em voga em nosso país, trazendo para a discussão acadêmica obras que ajudam a pensar a sociedade brasileira contemporânea em sua complexidade, a partir da figura da personagem anti-heróica, bem como a forma como essas obras se configuram esteticamente, o que pode sinalizar tendências futuras na produção literária nacional. Quais serão os próximos rumos da literatura brasileira?

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

Se o herói combate a noite, que nele permaneçam seus farrapos.

Jean Genet

Destoando da épica figura do herói clássico presente, por exemplo, na mitologia greco-romana, em que homens eram representados como semideuses, indivíduos portadores de força sobre-humana e capazes de realizações grandiosas, a figura do anti-herói surge como o inverso desse tipo de ser humano mais próximo aos deuses que ao homem. Entretanto, o limiar entre as duas figuras não é tão distinguível, o que torna a identificação de ambos por meio das diferenças uma tarefa um tanto difícil: “As linhas de demarcação que separam o heroico do não heroico estão borradas.” (BROMBERT, 2002, p.14). Ainda assim, é possível encontrar constantes em ambos os tipos que poderiam diferenciá-los entre si. Por exemplo, ainda no terreno do herói grego, entretanto, sem intencionar uma abordagem maniqueísta ou sugerir um esquema de separação rígido entre os dois modelos: “[...] 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). Não se pode mencionar o herói grego sem citar a *Iliada*. A obra de Homero exemplifica a importância do herói na civilização grega, sendo obra de referência na educação existente nas cidades-estado gregas, o que explica em parte a

valorização dos heróis nessa cultura. (NAGY, 2013, p.6). Contudo, não se deve inferir que este culto ao herói provém de textos como a *Iliada* e a *Odisséia*.

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 *Odisséia*, 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 animal². (NAGY, 2013, p.11).

Percebe-se como o herói grego mantém uma correspondência com a religiosidade do povo que o criou, existe como uma emanção dos anseios metafísicos dos gregos antigos. Um exemplo desse tipo de herói 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 *Odisséia*, 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 fatal por trás, então atingida frontalmente por um outro golpe fatal para, só então, finalmente, receber o *coup de grâce*. (NAGY, 2013, p. 11). Outra característica relativamente presente no herói grego e que também remete ao aspecto religioso é a imortalidade, sendo este fator um dos responsáveis pela celebração da figura do herói grego como merecedora de adoração: “As práticas locais de adoração do herói, contemporâneas à evolução da poesia homérica como a conhecemos, são claramente fundadas na noção de imortalização dos heróis³.” (NAGY, 2013, p. 12). Entretanto, o caráter trágico e humano desse herói também era ressaltado pelo modo como a sua morte era descrita na poesia de Homero. A representação da morte do herói na narrativa homérica possui uma descrição minuciosa e de tom moroso, o que evidencia o quão importante e preocupante era a temática da morte do herói. Podem ser tomados como exemplos dessa representação as duas figuras centrais da *Iliada* e da *Odisseia*, Aquiles e Odisseu, respectivamente. O primeiro, Aquiles, figura intransigente e de personalidade inflexível que escolhe a morte violenta em nome da glória posterior de ser lembrado na 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

² 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 a parallel into the violent death of a hero and the sacrificial slaughter of an animal.

³ The local practices of hero worship, contemporaneous with the evolution of Homeric poetry as we know it, are clearly founded on religious notions of heroic immortalization. (Tradução nossa).

como descreve a ira dos deuses, até do próprio Zeus⁴.” (NAGY, 2013, p.13). O ódio de Aquiles atinge o ápice quando da morte de seu amigo Pátroclo pelo seu arqui-nimigo Hector. Através do exemplo de Aquiles, pode-se observar o caráter passional e trágico do herói clássico grego, cujos atos seguem comandos instintivos, beirando 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 Hector, o homem que ele está prestes a matar⁵. (NAGY, 2013, p.13).

Aquiles cogita a possibilidade de comer ele mesmo a carne de Hector, ao invés de lançá-la aos cachorros e abutres, evidenciando um exemplo da selvageria de que é capaz a natureza humana desse herói que, ainda que guiado na citada batalha pela presença divina, a da deusa Atenas, ainda assim se porta como o mais passional dos mortais. Deve-se considerar também o fato dos deuses gregos serem acentuadamente humanizados, apaixonados, vingativos, sensuais, por vezes tolos, ciumentos e, justamente por isso, não diferem muito dos seus súditos humanos: A mitologia clássica é um catálogo de crueldades indescritíveis: “Saturno devorou seus próprios filhos; Medea 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).⁶

O apreço pela violência gratuita e uso demasiado da força é uma recorrente não apenas na mitologia grega. Rustam, um dos heróis presentes na coletânea mitológica persa *Shahmameh* (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 focalizar a natureza do “homem bom”, do “herói bom,” representando personagens que não se perguntam “como eu venço?”, mas “como eu ajo bem?”, o herói Rustam não se exime de dar a sua demonstração de inclemência ao cortar as orelhas de um camponês após este tentar matá-lo enquanto o herói dormia na propriedade dele, do camponês. (OMIDASALAR, 2011, p.15).

⁴ 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).

⁵ 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).

⁶ 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).

Talvez um dos conceitos que mais ajude a explicar, em parte, o herói clássico, especialmente o herói grego, seja o conceito de *hubris*, esta uma palavra grega que pode ser traduzida como orgulho em demasia ou auto confiança exagerada que beira a arrogância. *Hubris*, 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. Posto que *diké* era a noção que incorporava Zeus, o pai dos deuses era a principal vítima da *hubris* e, portanto, o responsável por punir o desrespeito contra os habitantes do Olimpo. (GUZICK, 2014, p. 1).

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, declarando a importância de se preservar a capacidade de adoração dos “grandes homens”, sendo essa uma das características mais especiais do ser humano:

[...]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)⁷.

Ligada demasiadamente à condição humana e suas limitações, a figura do anti-herói tem há muito ocupado as narrativas literárias e pode-se dizer que seria impossível contar a quantidade de obras que trazem à luz personagens problemáticos, desajustados socialmente, inadaptados, fracassados. “[...] Uma tendência muito difundida e complexa na literatura moderna.” (BROMBERT, 2002, p. 14). 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, o romance posicionou o homem em meio à multidão, pulverizando, dessa forma, a singularidade desse homem, destituindo-lhe de qualquer carga de especialidade ou predileção. É provável que esse momento pode ser considerado o nascimento do anti-herói.

Mas como se apresenta de fato essa figura literária? Demonstra algum tipo de variação? Por meio de alguns exemplos retirados da literatura, brasileira e estrangeira, procuraremos

⁷ 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).

distinguir o anti-herói nacional. Começamos então refletindo sobre o início do uso da expressão anti-herói:

Dostoievski pos 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 Dostoievski 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 Dostoievski 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 Dostoievski. 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 estudiosa 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, mergulhado na escuridão e no silêncio amedrontadores. Entretanto, apesar de sua condição de baixeza, alça-se a falar. Ele 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? Acreditamos que tal possibilidade seja um tanto remota, visto que mais apropriado do que o aparecimento ou surgimento, seria a palavra processo, desenvolvimento. 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 interessante 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 Panza, parte para tentar mudar o mundo. Enquanto Dom Quixote representa o idealista, aquele cuja sanidade foi devastada pela bagagem de leituras que possui, Sancho Panza 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*, construindo como figuras centrais de sua obra dois 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 ideais 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 contramodelo 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-heroico, 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 pressuposições e o arcabouço do conhecimento de expressões literárias que temos. Discorrendo acerca da 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 neles: “A literatura dos séculos XX e XIX 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). 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 ultrapassados⁸.” (SIMMONS, 2008, p. 12).

⁸ 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).

Entretanto, é por meio de uma relação dialógica, de negatividade e negação, que a caracterização ou 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, não está situado em nenhum dos dois extremos morais, este não está preocupado em localizar-se em nenhum polo de identificação, sua categorização, nesse sentido, torna-se difícil. 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 sujeito é bom ou mau? E quanto ao Sr. K, protagonista do romance *O processo* (1925), que, processado pelo Estado devido a um crime cujo processo ele, o acusado, desconhece, vendo-se completamente impotente diante das forças absurdas que o enquadram e que, subitamente, passam a tomar conta da sua vida. 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: “Weinberg sugere que protagonistas do romance contemporâneo estão contidos na tradição do absurdo dos personagens de Kafka, encarnando qualidades similares como ‘aprisionamento’, culpa, auto vitimização, alienação e a incapacidade de usar a liberdade de maneira positiva e criativa”⁹. (SIMMONS, 2008, p.2).

Mersault e o Sr. K encontram-se numa posição de passividade e parecem não responder aos problemas que os afligem, impotentes frente ao absurdo que se apresenta como realidade banal, consequência da própria vida, como o respirar ou o dormir. Acabam por alienar-se de tudo e de si mesmo, não possuem compromisso algum 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, se reconhecem como vítimas de algo não compreendido, uma força maior da qual se sentem prisioneiros. Essa é a abordagem da filosofia dita existencialista, corrente de pensamento de acentuada presença no século XX e da qual fazem parte figuras literárias como o Sr. K.

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

⁹ 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).

modelo antecessor: “A razão é que tal lembrança atua como bem mais do que um contraste; sugere um anseio, talvez até uma busca. 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).

1.1 MODERNIDADE: A DECADÊNCIA DO HERÓI CLÁSSICO E ASCENSÃO DO ANTI-HERÓI.

A época a que se refere Brombert no final da seção anterior é a modernidade¹⁰. Essa que é concebida como a época da descrença nas verdades historicamente fossilizadas, dos sérios questionamentos acerca de deus representado pela Igreja Católica e seus poderes temporal e atemporal, e do homem que tomaram fôlego com a Revolução francesa, época tida por muitos historiadores como o início da modernidade. Sobre esse momento histórico e seu impacto, Anthony Giddens escreve:

A modernidade altera radicalmente a natureza da vida social cotidiana e afeta os aspectos mais pessoais de nossa existência. A modernidade deve ser entendida num nível institucional; mas as transformações introduzidas pelas instituições modernas se entrelaçam de maneira direta com a vida individual, e portanto com o eu. (GIDDENS, 2002, p. 9).

Longe de pretender adentrar numa discussão sobre o complexo conceito de modernidade, trazemos a contribuição de Giddens sobre o tema por entendermos que ele ilustra bem a relação entre o período chamado de modernidade e o poder de alteração, transformação que esse momento histórico exerce sobre “a vida cotidiana” e de como é capaz de afetar profundamente os aspectos “mais pessoais da existência”. A literatura, como instrumento artístico de representação simbólica da vida, portanto, subjetivo e ao mesmo tempo coletivo, não estaria imune a esse processo de mudança. Assim como as outras instâncias da vida começam a ser questionadas, a ter seus valores indagados, também a literatura passa a apresentar novos padrões,

¹⁰ Como Modernidade, entendemos o período iniciado no século XVII, como define Giddens: “Modernidade refere-se ao estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência.” (Giddens, 1990, p.11).

o modelo do herói clássico parece já não ser suficiente para atender aos anseios nessa nova época de dúvidas e questionamentos:

A modernidade institucionaliza o princípio da dúvida radical e insiste em que todo conhecimento tome a forma de hipótese – afirmações que bem podem ser verdadeiras, mas que por princípio estão sempre abertas à revisão e podem ter que ser, em algum momento, abandonadas. Nas situações a que chamo de modernidade “alta” ou “tardia” – nosso mundo de hoje-, o eu, como os contextos institucionais mais amplos em que existe, tem que ser construído reflexivamente. Mas essa tarefa deve ser realizada em meio a uma enigmática diversidade de opções e possibilidades. (GIDDENS, 2002, p. 10-11).

A modernidade insere nas formas do fazer artístico a condição do questionamento, personagens literários passam a ter um caráter mais inusitado e contrário ao que se podia esperar de clássicas figuras estéticas. Daí tem-se um Eugène de Rastignac, protagonista de *O Pai Goriot* (2009) de Balzac, que abandona seus velhos princípios de humildade para conquistar a ascensão social; bem como uma sensual Lady Chatterley, quase um século mais tarde, em sua busca pelo prazer carnal genuíno fora do casamento. Assim como o homem moderno, as representações simbólicas estão abertas às mais diversas possibilidades. A consequência dos novos parâmetros trazidos pela modernidade é a quebra dos rígidos princípios de conduta. Nesse sentido, os anelos e prerrogativas que serviam ao passado, tornam-se arcaicos, já não atendem os anseios do novo tempo:

De qualquer modo desapareceu a certeza ingênua da posição divina do indivíduo, a certeza do homem de poder constituir, a partir de uma consciência que agora se lhe afigura epidérmica e superficial, um mundo que timbra em demonstrar-lhe, por uma verdadeira revolta das coisas, que não aceita ordens desta consciência.” (ROSENFELD, 1969, p. 86-87).

O “mundo que timbra” evidencia um isolamento existencial, uma ausência de chão onde antes se podia pisar sem medo de afundar, um solo que oferecia segurança e tranquilidade. A modernidade é impetuosa no sentido de aniquilar qualquer possibilidade de apoio, escora ou muleta em que se apoiar: “A falta de sentido pessoal, de que a vida não tem nada a oferecer - torna-se um problema psíquico fundamental na modernidade tardia. Devemos entender esse fenômeno em termos de uma repressão e questões morais que a vida coloca, mas às quais nega resposta.” (GIDDENS, 2002, p. 16). A dúvida e a instabilidade são o grande trunfo, ou carma, do homem desse novo mundo moderno. A concepção moderna, ultrapassando os limites das instituições, incide na própria identificação que o indivíduo faz de si mesmo: “A modernidade deve ser entendida num nível institucional; mas as transformações trazidas pelas instituições

modernas se entrelaçam de maneira direta com a vida individual, e portanto com o eu”. (GIDDENS, 2002, p. 9). A confiança é, na modernidade, o sentimento que sofre o maior estremeamento. Com a “institucionalização da dúvida” e da “certeza ingênua”, o homem moderno tem sua confiança comprometida, dando lugar e chance à múltipla escolha: “Em sua forma mais específica, a confiança é um meio de interação com os sistemas abstratos que esvaziam a vida cotidiana de seu conteúdo tradicional ao mesmo tempo em que constroem influências globalizantes”. (GIDDENS, 2002, p. 9). Sujeito às novas aspirações criativas e representativas dos escritores modernos, esse ser ficcional, o anti-herói da modernidade, está sozinho na ponta de um precipício, abaixo de si há o infinito assustador, acima dele, onde antes estava deus, há apenas um céu vazio. É simultaneamente velho e criança, pois já conhece as dores de existir, clama pela vida em sua totalidade, pede-a inteira, com seus prazeres e amarguras. “[...] Além do mais, a noção de que a realidade já não é inteligível, e que a história é apenas uma ficção, encontra uma concretização literal nas personagens anti-heroicas contemporâneas.¹¹” (SIMMONS, 2008, p.3). Apavorado e destemido, crédulo e cético, bom e mal, desiludido, esperançoso ou simplesmente indiferente, o anti-herói na modernidade pode ser visto como a personificação tanto de uma inadequação como de uma adequação humanas à sua própria natureza. O paradoxo se institui como ponto de partida e chegada, enquanto o retorno, o esquivar-se dele, parece impossível.

Na modernidade, personagens positivos, perfeitos, genuinamente bons, arriscariam sofrer com a rejeição do público, do leitor moderno que, agora, procura nos livros a representação de uma figura literária mais próxima ao homem real. Um homem que pode ser de fato puxado do avesso, subvertido, rebaixado ou elevado. Portanto, a verossimilhança, característica fundamental ao ofício literário, parece ter prioridade sobre questões relativas como, por exemplo, a superioridade da obra literária. Afinal, o próprio conceito de superioridade literária é discutível, um conceito subjetivo, fruto de processos relativos de legitimação e posterior imposição.

Refletindo sobre a questão do anti-herói moderno e conseqüentemente sobre o constructo do romance na modernidade, Cândido assinala:

O romance moderno procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de dificuldade de ser fictício, diminuir a ideia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista. Isto é possível justamente porque o trabalho de seleção e posterior combinação permite uma decisiva margem de experiência, de maneira a criar o máximo de complexidade, de variedade, com um mínimo de traços psíquicos, de atos e ideias. A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode

¹¹ Furthermore, the notion that reality is no longer understandable, and that history is just a fiction, finds literal embodiment within contemporary anti-heroic figures. (Tradução nossa).

combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se o compararmos com o máximo de traços que pululam, a cada instante, no modo-de-ser das pessoas. (CÂNDIDO, 1970, p. 3).

A partir dessa analogia que Cândido estabelece entre seres ficcionais e pessoas reais para analisar o romance produzido na modernidade, podemos perceber a intrínseca relação entre o homem real e o homem literário: “A personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo. Para tanto, deve lembrar certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e sensibilidade que se possa equiparar com o que conhecemos da vida.” (CÂNDIDO, 1970, p. 4). É como se houvesse entre eles uma ligação, uma correspondência, como se o personagem ficcional dependesse do homem real e de suas qualidades para existir, e seus criadores, os escritores, pudessem, finalmente, admitir tal consonância. Ora, se somos seres complexos, falhos, propensos aos mais variados erros e tropeços, a cada dia mais desconfiados de verdades ensinadas, como não transporíamos esse arsenal de traços, muitos deles nada nobres, para a uma parcela da literatura?: “Quando se teve noção mais clara dos mistérios dos seres [...] Renunciou-se ao mesmo tempo, em psicologia literária, a uma geografia precisa dos caracteres; e vários escritores tentaram, justamente, conferir às suas personagens uma natureza *aberta*, sem limites.” (CÂNDIDO, 1970, p. 3). Ao fazerem isso, os escritores possibilitam o nascimento de personagens psicologicamente bem mais complexos, sujeitos aos mistérios da existência, e portanto detentores dessa “natureza aberta” a que se refere Cândido. Aberta no sentido de não estar ligada a uma “geografia precisa dos caracteres”, a uma possibilidade de elaboração limitada e previsível. A criação desse tipo de personagem, ao contrário, parte de uma paleta de caracteres ilimitada, assim como a personalidade humana. Ainda dialogando com a temática psicológica, o crítico brasileiro escreve: “Isto posto, podemos ir à frente e verificar que a marcha do romance moderno (do século XVIII, ao século XX) foi no rumo de uma complicação crescente da psicologia dos personagens [...]” (CÂNDIDO, 1970, p. 3). Entretanto, vale ressaltar que não se trata de uma transposição do homem real para a literatura, posto que a construção literária, ficcional, carrega as limitações próprias de qualquer outro fazer artístico, o que nos remete à clássica discussão sobre o simulacro, e até que ponto a arte pode imitar a vida:

Poderia então a personagem ser transplantada da vida real, para que o autor atingisse seu alvo? Por outras palavras, pode-se copiar no romance um ser vivo e, assim, aproveitar integralmente a realidade? Não, em sentido absoluto. Primeiro, porque é impossível captar a totalidade do modo de ser de uma pessoa, ou sequer conhecê-la; segundo, porque nesse caso, dispensaria a criação artística; terceiro, porque, mesmo se fosse possível, uma cópia dessas não

permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção. (CÂNDIDO, 1970, p.4).

Podemos constatar que a magia do fazer literário reside justamente na sua não total possibilidade de simulação da vida real. Portanto, mesmo que possamos dizer que o anti-herói, o *Homo fictus* da modernidade, está mais próximo ao homem, o *Homo sapiens*, há entre eles uma distância incontornável, e que só pode ser percorrida e delimitada pela habilidade artística do escritor. É justamente esse espaço, na intersecção entre a vida e a literatura, que permite o poder da criação, da reelaboração do mundo a partir dos olhos do escritor. Afinal, quão fastidiosa seria a literatura se esta fosse apenas uma imitação, uma cópia fiel e inalterável do mundo sensível.

Para o homem do século XX, torna-se bastante inverossímil, depois de todas as experiências vividas nos séculos antecessores, partindo da Idade Média, como a inquisição, o estabelecimento das monarquias absolutistas e as revoluções que lhe dissolveram, o aperfeiçoamento da máquina colonizadora europeia e as lutas das colônias por emancipação, o recrudescimento do escravismo e as revoltas abolicionistas; e já no próprio século XX, a deflagração de guerras de consequências intercontinentais, a “sofisticação” do sistema capitalista e o aprimoramento da sua máquina de exploração, a divisão do mundo em dois polos ideológicos, a descoberta da fissão nuclear e a possibilidade de uma destruição total da vida; seria inverossímil pensar que a literatura produzida nesse período tivesse como padrão ontológico personagens parecidos com Ajax, Ulisses ou Moisés. Em busca de uma definição mais precisa da figura anti-heroica, Brombert indaga:

Mas o que é a têmpera heroica, e o que é esta noção do herói contra a qual parece reagir uma parcela tão grande da literatura moderna? A palavra “herói”, como nos lembra Bernard Knox, parece ter tido em Homero o sentido geral de “nobre”, mas no quinto século a.C. o culto dos heróis havia surgido e se tornara uma espécie de fenômeno religioso. [...] 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 [...] O herói ou a heroína é uma figura única, exemplar, cujo fado vai situá-lo ou situá-la no posto avançado da experiência humana, e praticamente fora do tempo (BROMBERT, 2002, p.16).

Diante dessa explanação, como não ser remetido a figuras consagradas em diferentes tipos de narrativas, como as lendas gregas, como evidencia a citação, quando aponta Homero, mas também outros personagens presentes em narrativas religiosas. Ao discorrer sobre a figura de Moisés, um dos pilares da religião judaica, em *Moisés e o monoteísmo*, Sigmund Freud argumenta: “O herói é alguém que teve a coragem de rebelar-se contra o pai e, ao final, sobrepujou-o vitoriosamente” (FREUD, 1939, p. 7).

O tão célebre mito de Moisés demonstra como a crueldade e inclemência são traços caros a esse tipo de personagem, o herói clássico, cuja única preocupação é atingir seus objetivos sem maiores preocupações altruístas, nem reflexões acerca da legitimidade de seus atos. O que está em jogo é a demonstração de força e poder, um recurso por meio do qual a narrativa busca uma capacidade de convencimento, e para isso a necessidade de seres humanos grandiosos e capazes de obras portentosas. O poder devastador de tais narrativas ultrapassa as linhas da ficção e atinge a realidade por meio da fundação de religiões e tradições literárias. Seja nas narrativas fundadoras da religião judaica, seja nas histórias da mitologia grega, o ser impiedoso capaz de massacrar crianças, de promover sangrias monumentais de homens, mulheres e velhos, é também o responsável por carregar o título de herói: “Testemunhas apavoram-se com ‘a perversidade de suas ações violentas’ e a estranheza de seu destino. Quer se chame Aquiles, Édipo, Ajax, Electra ou Antígona [...]” (BROMBERT, 2002, p. 15). Pococurante, personagem do célebre romance de Voltaire que leva o nome do personagem central da obra *Cândido ou o otimismo* (1759), sente-se chocado diante da ferocidade e capacidade de destruição presente no tipo de narrativa que exalta esse tipo de homem. Ao comentar sobre um dos livros, a *Iliada*, presentes na sua erudita biblioteca, Pococurante diz: “[...] pois não faz as minhas – disse friamente Pococurante. – fizeram-me acreditar outrora que eu sentia prazer em lê-lo; mas essa repetição contínua de combates em que todos se assemelham, esses deuses que agem sempre para nada fazer de decisivo.” (VOLTAIRE, 1998, p.155). Válido recordar como o modelo heroico imaginado por Voltaire vai de encontro ao pensamento filosófico de Leibniz e sua prerrogativa de que o homem vive no melhor dos mundos possíveis. *Cândido* é uma resposta irônica, cômica, ácida e contrária à posição de Leibniz. A verve crítica de Voltaire contraria também a visão a princípio otimista de que o homem nasce bom mas é corrompido pela sociedade, concepção presente no pensamento de seu contemporâneo Jean-Jacques Rousseau, especialmente no romance *Emílio ou da educação* (1762):

A sociedade enfraqueceu o homem, não apenas por roubar-lhe o direito a ter sua própria força, mas principalmente por tornar sua força insuficiente para suprir suas necessidades. É por isso que seus desejos aumentam na mesma proporção que sua fraqueza. [...] Pensas que qualquer homem encontra a verdadeira felicidade em qualquer outro lugar diferente do seu estado natural, e quando tentas poupá-lo de todo sofrimento, não o estás privando-o de seu estado natural? De fato, afirmo que para se gozar da sublime felicidade, o homem deve experimentar leves contratemplos. Assim é a natureza.¹² (ROUSSEAU, 2015).

¹² Society has enfeebled man, not merely by robbing him of the right of his own strength, but still more by making his strength insufficient for his needs. This is why desires increase in proportion to his weakness. [...] Do you think any man can find true happiness elsewhere than in his natural state; and when you try to spare him all suffering, are you not taking him out of his natural state? Indeed I maintain that to enjoy great happiness he must experience slight ills; such is his nature. (Tradução nossa).

Rousseau se refere ao sofrimento como enobrecedor, fator de crescimento pessoal e fortalecimento do caráter da criança. Assim, a sociedade, na figura dos pais ou responsáveis pela tutela, corromperia o homem também quando tenta proteger demasiadamente o indivíduo de males físicos. A valorização do que Rousseau chama de “estado natural” do homem é o mote da obra *Emílio ou da educação*. Na obra, Rousseau afirma que, além de corromper seu próprio estado natural, o homem já corrompido acaba por viciar também o meio em que vive: “Todas as coisas criadas por Deus são boas; o homem se mescla a elas tornando-as más. Ele mutila seu cachorro, seu cavalo e seu escravo. [...] Destrói e deforma tudo; ele adora aquilo que é desfigurado e monstruoso.¹³” (ROUSSEAU, 2015). Monstruoso e deformado parece ser também o caráter do herói bíblico:

Prometeu está para Édipo assim como Lúcifer está para Caim: o primeiro termo de cada parcela coloca no plano mítico o que o segundo coloca no plano mais humano. Todos eles colocam o gesto de desafio à autoridade constituída e ostentam a miséria da derrota e da punição. Esses textos gregos ensinam a obedecer ao poder e a se submeter ao “destino” [...]. (KOTHE, 1985, p.30).

O caráter divino, grandioso da figura heroica clássica está presente nas definições desse termo dadas por diversos pesquisadores de literatura. O sofrimento humano e as demandas existencialistas também foram fatores de motivação para a criação da figura do herói-clássico: “É notório que a figura do herói tenha modelado nossa percepção ao longo da história, inclusive nossa constituição moral, psicológica e artística. Em face do sentido ou da falta de sentido da vida, o herói responde à necessidade profunda de conferir dignidade e beleza ao sofrimento humano.” (CARDOSO, 2007, p. 91). Aqui o autor dialoga com o pensamento de Nietzsche exposto em seu texto *O nascimento da tragédia* (1872), no qual o filósofo alemão discorre sobre a função e os efeitos da arte sobre o homem. Tem-se então a estética como catalisador e dispositivo amenizador das dores da existência.

É interessante notar também como, ao falar sobre a figura do herói, esses estudiosos acabam fazendo referência ao anti-herói. Isso evidencia como ambos estão interligados e como uma reflexão que trate de um desses modelos, tende naturalmente a abordar o seu oposto. O modelo do anti-herói estabelece uma relação de negação, subversão, com o modelo heroico clássico.

¹³ God makes all things good; man meddles with them and they become evil. [...] He mutilates his dog, his horse, and his slave. He destroys and defaces all things; he loves all that is deformed and monstrous. (Tradução nossa).

1.2 HERÓI E ANTI-HERÓI NA LITERATURA BRASILEIRA: FIGURAÇÕES DE MACUNAÍMA.

E quanto à literatura brasileira? Como e quando se dá o aparecimento da figura do anti-herói na produção literária nacional no século XX? Certamente encontraríamos na figura de Macunaíma uma significativa representação desse tipo de herói às avessas. O romance rapsódia escrito por Mário de Andrade é um dos marcos do movimento modernista, traz a persona de Macunaíma, figura fantástica, nascido na Amazônia, desprovido de beleza, cheio de curiosidade, um devorador de realidade: “No fundo do Mato-Virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite, houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.” (ANDRADE, 2008, p. 5). É chamado de “o herói sem caráter”, mas no sentido de ser uma existência ainda em formação, sem caráter formado, ou seja, em estágio de plena construção da sua personalidade e identidade. Assim como o povo brasileiro, o personagem modernista traz a chance, em virtude de ser jovem, de ser qualquer coisa, de escolher a transformação constante, a subversão, existe como um repúdio aos valores defendidos pela propaganda higienista da época, cujo um dos propagadores foi Monteiro Lobato. Macunaíma “assume”, por exemplo, como um contra-valor, a preguiça do povo brasileiro e faz dela seu estandarte:

O debate travado entre Macunaíma, herói solar e mestre da preguiça, com a cultura do trabalho, culmina com o sentimento de fracasso experimentado pela personagem, que, incapaz de realizações exigidas pela civilização cristã, encarna, de maneira indireta, esta culpa, assim como uma saída utópica, transformando-se em constelação. (SOUZA, 2008, p. 11).

Não podemos esquecer que Macunaíma faz parte de um projeto idealizado por Mário de Andrade que se contrapõe àquele elaborado por José de Alencar no século XIX ancorado em personagens como Peri e Iracema. O escritor cearense pretendia representar o Brasil a partir de personagens que evidenciassem a harmonia “existente” entre os dois pilares humanos que, fundidos, ajudaram a formar o nosso país: o índio e o europeu, negligenciando a matriz africana. Peri e Iracema absorvem passivamente a herança europeia, interagem de maneira pacífica e conformada com a presença do branco, constituindo uma convivência artificialmente perfeita,

que encontra na concepção romântica as suas bases mais fieis. Não é gratuito que José de Alencar seja considerado o maior expoente do romantismo brasileiro e que seu projeto nacionalista tenha tido tanto êxito junto às classes dominantes já que, aparentemente, sua contribuição resolvia, pelo menos no campo das representações, o desconforto de uma nação cuja origem e formação na verdade nunca se deram de forma harmônica, e muito menos pacífica:

Na tentativa de reconstituição do processo de construção da nacionalidade brasileira, alicerçado no ideário romântico europeu, de valorização da natureza e do “homem natural” — que entre nós não deixou de ter incentivadores, como o historiador francês Ferdinand Denis, autor do *Resumé de l’histoire littéraire du Brésil*—, construiu personagens que seriam a idealização dos tipos formadores da nação brasileira, elegendo o índio como o símbolo da origem de nosso povo (BALDO, 2008, p. 2).

O projeto simbolizado por Macunaíma vem no sentido oposto, tem sua razão de existir no fato de que a interação, coexistência dos diferentes troncos humanos formadores do Brasil ocorre de maneira caótica, conflituosa. É por isso que ele devora a realidade e a vomita reconfigurada, pois se trata de um movimento constante de reelaboração do mundo e das coisas. Seu caráter antropofágico consiste justamente na sua capacidade de assimilação ativa, transformadora, dinâmica das diferentes influências: “Há a função de dessacralização, de desmontagem das engrenagens de um sistema dado, de pôr a nu os mecanismos escondidos, de desmistificar. Há também uma função de sacralização, de união da comunidade em torno de seus mitos, de suas crenças, de seu imaginário, ou de sua ideologia”. (BERND, 1992, p. 17). É essa também a contribuição do trabalho de Mário de Andrade ao construir um romance rapsódia, uma obra em que mitos indígenas, dentre outros, são reunidos, no qual nomes de plantas e animais locais reinam, assim como um vocabulário rico em nomes peculiares, tudo isso mesclado a símbolos da modernidade, ao desenvolvimento industrial:

É a função de sacralização épica ou trágica. Ela deve significar - e se ela não o fizer (e apenas se ela não o fizer) ela permanecerá regionalista, isto é, folclorizada e caduca - a relação de um povo com o outro no Diverso, o que contribui para a totalização. É a função analítica e política, a qual não existe sem questionamento de si próprio. (GLISSANT, 1981, p.1).

Uma das contribuições da obra de José de Alencar que, valendo-se do indianismo e do ideário romântico europeu, parece ser o de sacralizar por meio de uma narrativa trágica de tons épico, a nacionalidade brasileira. Alencar necessitava de modelos heroicos, figuras literárias românticas e não anti-heróis. O herói, sim, pode contribuir para a totalização, para uma concepção generalizante de uma nação homogênea, unindo, ao invés de segregar ao evidenciar

as diferenças dos que formam essa nação. Não é isso o que faz o escritor romântico ao construir um índio goitacá domesticado, aspirante ao amor de uma senhorita de ascendência europeia? Peri de algum modo busca equiparar-se a Cecília por meio da conquista do seu amor e de uma relação harmoniosa. Ao observar sua amada pendurado em um galho de árvore, Peri mergulha em uma contemplação silenciosa: “Nessa muda contemplação, o índio esqueceu tudo. Que lhe importava o precipício que se abria a seus pés para tragá-lo a seu menor movimento, e sobre o qual planava num ramo fraco que vergava e se podia partir a todo instante. Era feliz, tinha visto sua senhora; ela estava alegre, contente e satisfeita; podia ir dormir e repousar.” (ALENCAR, 1999, p. 33). Peri nutre por Cecília uma devoção, um fascínio que procura obedecer com a total subserviência de um apaixonado: “Havia dois dias que não via sua senhora, que não recebia dela uma ordem, que não adivinhava um desejo seu para satisfazê-lo imediatamente.” (ALENCAR, 1999, p. 33). O índio da vida real no século XIX, personagem alheio às preocupações de formação nacional presentes no projeto romântico, é tomado, à revelia, como modelo de brasilidade, de elemento nacional genuíno. Por sua vez, esse elemento local americano busca a integração com o elemento colonizador, em prol da convivência pacífica entre os diferentes e, na obra, do amor romântico. Para tal projeto, nada mais apropriado que recorrer à imagem do bom selvagem pensado por Rousseau, com seu desgosto pelos valores da civilização que ele considerava hipócrita e moralmente falida:

Em *O guarani*, misto de ficção histórico-indianista, já reconhecemos as intenções apontadas em *Ubirajara*¹⁴, de criação do herói clássico, síntese de valores e aspirações coletivas. Ele é o liame entre a natureza ainda selvagem e primitiva, em que se situa, e a presença do adventício portador de valores e ideais conforme suas origens peninsulares. (CASTELLO, 2004, p. 266).

Alencar adapta os objetivos do projeto romântico ao modelo de bom selvagem pensado pelo iluminista francês uma vez que o situa numa posição de dependência do elemento dito “civilizatório”. Peri é o herói ingênuo e puro, espontaneamente dedicado a integrar-se a um meio de valores mais “elevados”, valores esses a serem apreendidos de Cecília e sua família:

O homem que nasceu, embalou-se e cresceu nesse berço perfumado; no meio de cenas tão diversas, entre o eterno contraste do sorriso e da lágrima, da flor e do espinho, do mel e do veneno. Canta a natureza na mesma linguagem da natureza; ignorante do que se passa nele, vai procurar nas imagens que tem diante dos olhos a expressão do sentimento vago e confuso que lhe agita a alma (ALENCAR, 1999, p. 225).

¹⁴ Romance de Alencar publicado em 1874 e que faz parte da trilogia indianista do autor, ao lado de *Iracema* e *O guarani*.

O trecho melífluo de *O guarani* apresenta Peri em perfeita harmonia com a natureza que o cerca e da qual ele é parte intrínseca. Entretanto, a harmonia se desfaz uma vez que Peri é ignorante em relação ao que se passa nele, tomado por sensações vagas e confusas que perturbam seu espírito. Como já apontamos, o projeto romântico precisava de heróis, daí a existência de personagens como Peri e Iracema na obra de Alencar.

Em contrapartida, o projeto de Mário de Andrade perseguiu o contrário: a dessacralização, ainda que seja por meio de uma narrativa de caráter místico, surreal, lançando mão de um fervor imaginativo baseado em densa pesquisa antropológica.

Macunaíma pode ser visto como um herói baixo, ou um herói às avessas. Poderia então ser considerado como um precursor dos tipos anti-heroicos que protagonizariam a futura produção da literatura ficcional brasileira? Entretanto, o herói às avessas de Mário de Andrade, é válido lembrar, não foi o primeiro a aparecer na literatura brasileira. Porém, foi o mais bem elaborado depois do romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, originalmente publicado em 1852:

Digamos então que Leonardo não é um pícaro, saído da tradição espanhola; mas o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil. Malandro que seria elevado à categoria de símbolo por Mário de Andrade em *Macunaíma* [...] (CÂNDIDO, 1970, p. 2).

Outro expoente do modernismo que trouxe personagens anti-heroicas à luz em sua obra foi Oswald de Andrade. Ainda que não tão popular quanto seu colega de geração Mário de Andrade, porém considerado mais rebelde e polemista, o autor do célebre poema *Pronominais*, contribuiu, tanto quanto o autor de *Pauliceia desvairada* (1922), para formulação do movimento modernista, com obras que possuíam uma proposta de cunho nacionalista, apresentando personagens facilmente identificáveis entre o povo. Assim como o autor de *Macunaíma*, Oswald de Andrade abordou, especificamente, segundo estudo de Cardoso (2007), um conjunto de personagens anti-heroicos em sua *Trilogia do Exílio* (1922-1934):

Na Trilogia, o que torna os personagens anti-heroicos são o atraso material, cultural e social, provenientes de um processo de exploração comercial instaurado desde o tempo da colonização. Os anti-heróis oswaldianos se filiam, nesse sentido, à tradição de pobres representados pela literatura brasileira, sendo parte deles já lembrada em antologia inédita a respeito¹⁵. (CARDOSO, 2007, p. 94).

¹⁵ O autor se refere ao livro *Os pobres na Literatura Brasileira* (1983), organizado por Roberto Schwarz.

O contexto político-social da época é fator de relevância, posto que nenhuma literatura é feita à margem de um tempo e espaço específicos: “Os condenados constituem um *roman fleuve*, processo que ao longo dos anos seduziu Oswald, ansioso por captar todo o complexo socioeconômico sugerido pela diversificação da vida paulista.” (BRITO, p. 37). Têm-se nessas personagens os primeiros indícios de como a ficção tupiniquim estaria em conformidade com as mudanças e agitações da sociedade brasileira da época e do que viria a acontecer com a produção literária nacional. Assim, para compreender o surgimento desse tipo de personagem nos romances brasileiros, há de sintonizá-los aos contextos sociais nos quais estavam inseridos.

Ao citar um dos personagens da trilogia, Cardoso faz uma analogia à noção de “sujeito fraturado” trabalhada por Costa Lima (2000), associando-o à figura de um anti-herói “paradoxista” que: “modifica a imagem dos heróis míticos e românticos, tem posição, como ‘sujeito de representações’, absolutamente variável e indefinida dentro da narrativa.” (CARDOSO, 2007, p. 90). O caráter multifacetado do anti-herói na literatura brasileira, especificamente, posiciona-se, portanto, como um “sujeito de representações”. Isso evidencia seu caráter instável, sensível a variações e flutuações:

Bem próximo daquilo que Luiz Costa Lima chama de “sujeito fraturado”, sua posição não permite, assim, que centralize as representações e o impede, ao mesmo tempo, de ter acesso a uma “verdade integral”: “Exatamente porque o sujeito é fraturado, ele não tem uma posição a priori definida, senão que a assume, assim se identificando, no interior dos conflitos de interesse e na assimetria dos grupos sociais” (CARDOSO, 2007, p. 91).

A trilogia do exílio traz ainda um tom autobiográfico, nas palavras de Mário da Silva Brito: “O conjunto que ora compõe os condenados arquiva algumas fases pessoais da vida de Oswald de Andrade. [...] concentra-se na reconstituição transfigurada, de episódios por ele vividos sofridamente, alguns atingindo o paroxismo do desespero.” (BRITO, 2014 p. 27). O fato do autor ter se inspirado em elementos de sua vida pessoal para criar personagens problemáticos confere mais intimidade entre autor e obra: “Pode-se dizer que em *Alma* predomina o homem-cretino, sentimental e poético [...] é o homem e seus desastres de amor, suas enroscadas paixões, recém saído de infortunadas experiências amorosas.” (BRITO, 2014, p. 27). *Alma*, personagem que dá título a um dos livros da trilogia: “É a Deisi que frequentava sua *garçonnière* da rua Líbero Badaró e com quem se casou em *in extremis*, a Deisi que o fez provar, suspeito, o gosto do ciúme e por cuja morte, conseqüente de um aborto, terá se sentido consciente ou inconscientemente responsável.” (BRITO, 2014 p. 28). As personagens da trilogia do exílio são anti-heróis porque foram elaborados a partir de pessoais reais que compartilharam experiências de vida com o autor. Nesse sentido, Oswald se aproxima ainda mais da literatura moderna, ao

retratar as dores de sujeitos verídicos: “Seus casos passionais, que reelabora em termos de ficção, transferindo-os aos malogrados heróis, criaturas minadas pelos dramas que sobre eles se abatem. [...]. O romancista povoava seu universo de ficção de personagens arrancados da vida ao seu redor, fundindo, numa só, muitas vezes, modelos diversos.” (BRITO, 2014, p. 28). No primeiro romance da trilogia, *Alma*, a personagem que dá nome ao romance, é uma moça prostituída e agredida por um cafetão e que, ao contrário de odiá-lo, sentia um amor e atração sadomasoquistas pelo seu carrasco: “Por que será que quando uma porta me machuca, me faz sofrer; quando bato a cabeça numa janela, choro de dor; e ele pode me cortar à navalha, não dói: é delicioso.” (ANDRADE, 2015, p. 5). Presa a essa atração a um homem que a explorava e machucava, Alma vive o dilema de estar presa e querer, ao mesmo tempo, libertar-se dos laços afetivos que a prendem a ele. Ao vê-lo passar pela sua janela, Alma vive uma explosão de sentimentos:

A máscara alva cascadeou em um choro desigual, com altos e baixos de choro e animalidade lasciva. O seu jeito pequenino, o confessorário entontecedor dos seus sonhos... Ali, no roçar dos travesseiros alvos, ela aprendera a embelezar a vida... Desmanchava as tranças vermelhas pelas fronhas, alimentando a voragem íntima. Xingava-o, rolando. Era uma tristeza, no entanto, que pedia mais, esse soluço de ternura divina que inundava num fluido cáldo. Chamava-o com as pernas. (ANDRADE, 2015, p. 6).

A descrição de Alma é intensamente passional e erótica, o momento instintivo é urdido com sutileza poética. As sensações que dominam o corpo da mulher desembocam num júbilo, num clímax sexual solitário que, por segundos, obliteram o sofrimento de se estar apaixonada por seu algoz. A anti-heroína que faz o *trottoir* se consome em desejo no seu santuário, sua cama, entre travesseiros, devaneios e tranças desfeitas, cogitando a remota possibilidade de que o cafetão Mauro demonstrasse alguma reciprocidade afetiva: “Se ao menos Mauro a amasse. Se encontrasse nele a correspondência dos exaltados sentidos. Sabia que o adunco cáften a traía”. (ANDRADE, 2015, p. 10). O protagonista da segunda novela da trilogia do exílio, *A estrela do absinto*, é Jorge d’Alvelos. “Artista ignorado”, recém-vindo da Europa, retorna a São Paulo e reencontra sua antiga amada, Alma. Jorge acaba envolvido no tortuoso triângulo amoroso formado por ele, Alma e sua paixão absurda por Mauro: “O escultor calara-se numa agitação lancinante. Alma não deixaria nunca de amar esse homem.” (ANDRADE, 2015, p. 116). Como artista, Jorge se mostra fragmentado, um criador de peças plásticas aparentemente inacabadas, como se em busca de sua completude: “Fora sempre um fragmentário. Em torsos quebrados, metades, estudos largados, concentrava numa predileção alegre e constante, a força reveladora de sua arte. Era um criador de mutilações.” (ANDRADE, 2015, p. 127). A paixão obsessiva de Jorge por Alma o faz segui-la em uma de suas andanças pelas ruas de São Paulo e descobrir que

a moça o traía. Tomado pela autoridade do homem traído sobre a adúltera humilhada, o casal trava um diálogo dramático que evidencia a fragilidade desesperada de Jorge perante a amada: “Veio de novo, disposto a torturá-la. Cingiu-lhes os seios com uma violência de bruto. Ela gemia, fugindo. Ele atacava furioso. Agatantara-lhe a garganta: Pede-me perdão! Pede!” (ANDRADE, 2015, p. 131). Após a dolorosa revelação, o artista entra numa espiral de desilusão que afeta diretamente sua arte, destruindo várias obras em nome do ódio provocado pelo desgosto amoroso: “[...] A vida de Jorge desnudara-se. Ele destruíra, friamente, doidamente, a marteladas implacáveis, o grupo imenso *d’As Amazonas e o cavalo*, depois maquetes e torsos, atirara para o fundo do rio uma *Vitória* alada em mármore branco.” (ANDRADE, 2015, p. 132). O jovem artista ignorado por seus pares e traído pela mulher querida, continuava a nutrir pela prostituta o sentimento de sempre, seguindo-a pelas ruas, apenas para observar seus passos, imaginar seus encontros com outros homens, remoendo-se em raiva e impotência, numa espécie de tortura infligida a si mesmo: “Jorge caçara-a com os olhos, na viravolta dos becos, igualando o andar, o porte e o andar à marcha dos transeuntes de acaso. [...] E lá ia, sozinha, num convite lascivo à gula anônima dos homens que paravam nas calçadas, a contemplá-la, a querê-la.” (ANDRADE, 2015, p. 133). Jorge lembra o *flâneur*¹⁶, um *voyeur* das andanças da mulher desejada, solitário e perdido em meio à multidão de Baudelaire. Ao invés do *spleen* do entediado poeta das *Flores do mal* (1857), Jorge existe sob o poder da paixão romântica que sente por Alma. Aflito e angustiado ao imaginar a senhorita em braços alheios, Jorge sente raiva da cidade que oferece tantas possibilidades de homens a Alma: “Partira. Jorge percebeu que a cidade toda a conhecia, a caçava com indiscutíveis direitos. Quis fugir, deixar tudo... Mas abaixou a cabeça, e caminhou para o ninho quem sabe se dez vezes conspurcado, mas seu aquela noite.” (ANDRADE, 2015, p. 134). Duplamente fracassado, o escultor termina sua ingrata noite recolhido em uma alcova profana, bem ao modo dos desafortunados anti-heróis europeus do século anterior ao seu, o XIX.

Esses exemplos, o de Macunaíma, Peri e os personagens de Oswald de Andrade sinalizam que a configuração do herói nas diferentes representações muda drasticamente na historiografia literária brasileira da época. Se antes, no século XIX, havia um herói idealizado, romântico, domado, pleno de qualidades dóceis, aceitáveis e digeríveis à “civilização”; há, no começo do século XX, um herói às avessas, um construto modernista que reforça e imprime na literatura brasileira a face do anti-herói nacional. Trata-se sobretudo de uma diferença na

¹⁶ O *flâneur* aparece como a figura de um burguês que tem o tempo a sua disposição e que pode dar-se ao luxo de desperdiçá-lo, para horror da sociedade capitalista de sua época. O *flâneur* é um burguês que leva uma vida sem objetivos definidos a não ser buscar no complexo urbano ruelas, vãos, becos por onde entrar em busca de algum espetáculo para os seus olhos sobre pernas. (MASSAGLI, 2015).

proposta dos projetos literários em questão: o romantismo, de José de Alencar; e o modernismo, de Oswald e Mário de Andrade.

Tanto Leonardo como os personagens da trilogia de Oswald de Andrade e Macunaíma podem ser, cada um a seu modo, considerados como figuras desajustadas, desviantes de um padrão até então presente na jovem historiografia nacional brasileira. Eles marcam o começo de uma virada à “esquerda”, questionando padrões de criação até então rígidos. Percebe-se como a figura do anti-herói na literatura brasileira se torna multifacetada, assumindo tonalidades diferentes, ramificando-se em uma gama maior de representações mais coloridas e complexas, de feição fragmentada. O que destoa do modelo rígido de herói clássico que, de certa maneira, foi adotado por José de Alencar. Enquanto Leonardo se apresenta como a figura do malandro, idealização que permanece viva no imaginário popular brasileiro até os dias atuais, influenciando outros campos artísticos como a música e o cinema; Macunaíma incorpora elementos míticos e subversivos, é preto, branco e índio, transfigura-se em mulher. O anti-herói de Mário de Andrade, sobretudo, representa uma total subversão, não somente da linguagem, mas de qualquer modelo estético previamente existente na literatura brasileira, rompendo assim com qualquer tipo de limitação estética e afirmando a plasticidade do anti-herói brasileiro como prerrogativa. Essa característica, de ser multifacetado, sobrevive e é acentuada na figura anti-heroica contemporânea, como veremos mais adiante. Seria Macunaíma um precursor do anti-herói da literatura nacional? E que, a seu tempo, colaborou com a redefinição dos rumos tomados pelo anti-herói brasileiro? É instigante observar como a gestação dessa figura está intrinsicamente ligada à preocupação de Mário de Andrade em representar, sem as pinceladas floreadas do romantismo, o homem brasileiro. O elemento ontológico pátrio assume papel essencial nesse processo. O que não causa espanto, posto que nossa literatura sempre teve um cunho nacionalista iminente. O surgimento de Macunaíma aponta para uma maior diversidade quanto às possibilidades de elaboração da personagem literária produzida no Brasil. Nos dias atuais, período batizado de pós-moderno, a questão nacionalista foi diluída em outras preocupações. O anti-herói brasileiro contemporâneo, como será destacado na próxima seção, desmembra-se em outras interrogações, apresenta feições diversas, revela outra estética e suscita novos conflitos, por vezes não bem definidos. Podem ser de cunho social, político, existencial, ou simplesmente uma mescla de todos eles. Deslocando a discussão para os dias atuais e focando no anti-herói de nosso tempo, trataremos na próxima seção especificamente do romance *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), de Ana Paula Maia.

2. O ANTI-HERÓI ENTRE RINHAS DE CACHORROS E PORCOS ABATIDOS.

2.1 O CENÁRIO LITERÁRIO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: UMA CONTEXTUALIZAÇÃO

O cenário literário brasileiro atual se apresenta pulsante do ponto de vista criativo e comercial. No âmbito comercial, o período iniciado após o ano de 2000 corroborou e solidificou as mudanças surgidas no mercado editorial nos anos 90, quando as editoras voltaram, após o período conturbado da década de 80, a investir em autores nacionais (RUFFATO, 2013). Hoje é possível constatar uma efervescência na publicação de novos autores de ficção, que se desdobra em diferentes vertentes: romance, contos e, mais timidamente, em poesia. Isso se deve especialmente à consolidação da economia ao longo das duas últimas décadas, na qual está inserido obviamente o mercado editorial, e no crescimento de um público leitor e consumidor de livros. Os anos 2000 também marcam o surgimento de um grupo de escritores ditos da geração 00. Jovens autores em atividade na primeira década do século XXI que começaram a fazer literatura na internet, contando suas histórias primeiramente no meio digital: “Acho que a geração 00 exhibe uma forte vontade ficcional, a vontade de narrar uma história. Seja voltando-se para os pequenos eventos do cotidiano ou para a grande História, ou ainda em criações livres de referências históricas ou sociológicas, que pela fabulação criam sua própria realidade.” (Schöllhammer, 2015). O desejo de contar histórias e compartilhar experiências dessa geração encontrou terreno fértil e propício no meio digital, dando vazão à criatividade e talento de autores até então desconhecidos. O fato de vários novos nomes terem a oportunidade de escrever, confere à obra produzida por essa nova geração um caráter heterogêneo:

A expressão dessa vontade ficcional [a vontade da geração 00] se dá tanto em formatos literários tradicionais (o romance de formação, o realismo naturalista e regionalista, o romance histórico) como em gêneros não necessariamente literários (a crônica, o blog, o diário, a carta, relatos de viagem, a notícia sensacionalista) ou em escritas inspiradas em outras linguagens (fotografia, cinema, artes plásticas, performance, arquivo, etc). A ficção também surge na exploração criativa da própria escrita. (Schöllhammer, 2015).

Um breve parêntese sobre a citação. É correto destacar que a afirmação de Schöllhammer dialoga com a literatura feita por Ana Paula Maia. A obra da autora flerta de fato com o realismo naturalista, quanto à forma de construir as cenas de seus enredos; possui com o blog a linguagem veloz, própria da literatura feita no meio virtual; do cinema detém a exploração da imagem como recurso atrativo, essas imagens estão entremeadas na narrativa de modo a torná-la

consideravelmente visual. Nesse sentido, pode-se afirmar que a obra da carioca explora questões da literatura brasileira contemporânea, desenvolvendo em sua escrita uma exploração criativa que colabora para personalizar seu trabalho.

Há que se relevar também o aparecimento de festivais e concursos literários surgidos no começo da década passada, a exemplo da Festa Literária Internacional de Paraty, que teve sua primeira edição em 2003, mesmo ano em que foi lançado o Prêmio Portugal Telecom. Seguindo esse exemplo, governos estaduais também tiveram a iniciativa de criar premiações literárias, como o Prêmio Minas Gerais de Literatura, em 2007, e o São Paulo de Literatura, em 2008. Outros fatores de grande relevância no fortalecimento do cenário literário nacional são o papel do governo federal na compra e distribuição de livros para bibliotecas, o surgimento de editoras comerciais de pequeno porte¹⁷ que ajudaram a aquecer e a diversificar as publicações brasileiras, e a implantação e democratização da internet em nosso país. Em consonância com o leque de possibilidades oferecido pelo recurso do acesso à rede mundial, uma de suas ferramentas teve papel fundamental na produção literária nacional: o blog. Esse recurso favoreceu a aparição de escritores que até então permaneciam ocultos, e o advento de outros que viram na ferramenta democrática do blog a chance de dar vazão a suas motivações poéticas. Fazem parte desse grupo nomes como Daniel Galera, Clara Averbuck, João Paulo Cuenca e Ana Paula Maia. No caso de Maia, em particular, tem-se um interessante exemplo do cenário literário contemporâneo no Brasil, sobretudo se considerarmos a trajetória feita por um de seus romances até a publicação, o *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009).

Publicado originalmente na internet, no blog particular de sua autora, o agora livro *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, de Ana Paula Maia, percorreu um caminho peculiar. Como uma autora de folhetim de páginas digitais, Maia publicou durante alguns meses, no ano de 2006, entre intervalos, as partes que comporiam seu livro, mais precisamente 12 capítulos, atraindo a atenção de seus primeiros leitores de uma forma ao mesmo tempo antiga e criativa, posto que uniu uma maneira de publicar antiga, à maneira de grandes escritores do século XIX, a um contexto atual, dentro de uma plataforma contemporânea, o fértil campo literário representado pelos blogs nos dias de hoje: “Criei um blog muito simples e comecei a publicar. Lembro que tinha dois leitores, dois rapazes. Era uma novela que agradava muito aos homens. Aí, um lia e colocava link, ia divulgando na própria web. Isso foi de janeiro a abril de 2006, antes de eu publicar *A guerra dos bastardos*”. (MAIA, 2011). O *debut* humilde, aparentemente modesto de Maia, liberando seus textos de maneira gratuita, em um meio democrático, acabou atraindo a atenção de mais e mais leitores, ampliando assim o poder de alcance da obra:

¹⁷ Dentre essas pequenas editoras estão, por exemplo, a Livros do Mal, Lamparina, Ciência do acidente e 7 letras. (RESENDE, 2008, p. 25).

De certa forma, a publicação foi muito simples e despreziosa, porque sempre disse que o *Entre rinhas* era o meu lado B, era o que eu achava ser o meu lado do avesso. Apesar de não estar ligado exatamente à minha vida, era o texto com o qual mais me identificava, porém tinha medo das restrições mercadológicas. (MAIA, 2011).

Percebe-se o quanto a insegurança da autora iniciante em virtude da relevância da sua obra, ou melhor, quanto à relevância que as outras pessoas, os leitores, dariam à sua obra, pesa na interpretação que a criadora faz do seu próprio trabalho. Pois, justamente por ser uma debutante, ainda não tinha o retorno necessário quanto aos valores simbólicos e/ou mercadológicos do seu trabalho, a legitimação proveniente dos meios, a academia e o mercado editorial, que testificam a necessidade de existir ou não de determinada produção: “Só que o *Entre rinhas* começou a fazer uma carreira na internet. Os acessos foram aumentando. O livro passou a ser lido por pessoas bacanas. E não havia revisão ortográfica, gramatical. Havia erros, não tinha um belo layout convidativo. Nada disso. E ainda assim a obra sobreviveu.” (MAIA, 2011). O caráter arrojado da obra também despertava na autora um sentimento de desconfiança quanto às chances de publicação:

Entre rinhas (sic) naquele momento, pelo seu teor, pela falta de parâmetros na literatura brasileira. Eu sabia que era um livro que não dava para comparar com nada e nem com ninguém porque era uma coisa muito particular. Achava, e ainda acho, que há um mercado grande, mas há muita dificuldade de publicar autores que extrapolam um pouco. Vejo, às vezes, tudo muito enquadrado, dentro de uma coisa igual, muito parecida. (MAIA, 2011).

A passagem da folha digital para folha impressa se deu de maneira exitosa, como indicam as declarações de apresentação existentes na capa da obra já tradicionalmente editada e comercialmente disponível: “Ana Paula escreve como uma veterana, mas com o vigor de uma estreante.” (Revista Cult, 2014), Ou ainda: “Uma mulher de pegada. Lê Dostoievski e regurgita Tarantino”. (Rolling stones, 2014). Sem o intuito de tecer um estudo sobre a recepção da obra, sobre sua transposição da semi caótica disponibilização na internet para a amarrada e controlada prateleira editorial, a intenção aqui é demonstrar como o romance contemporâneo pode traçar caminhos diferentes de publicação, utilizando-se de rotas alternativas para chegar até o consagrado meio de publicação tradicional:

Se produtos mais facilmente consumíveis não chegam às editoras, dá para entender que *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* encontraria um caminho difícil para chegar às livrarias. Mas é para casos assim que existe a web, como meio de veicular material que faça pensar e mesmo pôr em prática a repulsa como forma de experiência estética. (RESENDE, 2008, p.143).

Esse percurso peculiar possibilitado pela atual tecnologia da internet revolucionou não somente a forma como muitas produções literárias são publicadas hoje em dia, mas também o próprio conteúdo dessas obras. É sabido que a leitura na internet, maior expressão do ritmo alucinante que permeia a vida atualmente, acaba por imprimir uma velocidade nas representações simbólicas que nela estão abrigadas. Nesse sentido, pode-se falar da influência desse ritmo na forma como essas representações simbólicas são produzidas e consumidas atualmente:

Essas novas formas de circulação vêm impondo à produção literária e artística novos formatos, tributários, várias vezes da linguagem própria à internet. Assim como os quadrinhos (HQ), os espaços virtuais deixam marcas na própria estética literária até mesmo quando os escritos migram da internet para o papel. (RESENDE, 2011).

“Essas novas formas de circulação” são o fator de transformação a que hoje chamamos cultura *cyber*. Constitui-se como um fator de subversão, revolução mesmo que age na gênese do fazer literário. Para Edgar Morin: “Trata-se de uma revolução radical que marca o surgimento da sociedade pós-industrial e que implica o surgimento de um novo pensamento. [...] A cultura *cyber* é ao mesmo tempo destruição e gênese.” (MORIN, 1998). Portanto, a literatura contemporânea é o resultado de um processo de deslocamentos em que a audácia, insegurança e ousadia de quem produz o literário se tornam palavras de “ordem”. Ordem entre aspas devido justamente à ausência de uma ordem clara, sistemática, que conduza a produção literária contemporânea. É, antes de tudo, uma questão de transgressão: “A literatura do presente que envolve uma noção muito maior que a noção de contemporâneo é aquela que assume o risco inclusive de deixar de ser literatura, ou ainda, de fazer com que a literatura se coloque num outro lugar, num lugar de passagem de outros discursos.” (SCRAMIN apud RESENDE, 2008, p.9). Essa colocação abre espaço para uma discussão de alcance amplo. Acredita-se que a internet, especificamente a ferramenta do blog, espaço ainda marginalizado pelos críticos literários mais ortodoxos como meio de veiculação literária, pode ser considerado esse lugar de passagem de outros discursos. Negar a potente presença do mundo virtual como parte indispensável do consumo de literatura nos dias atuais é negar a própria prática da produção e consumo literários, é tergiversar em relação ao ponto nevrálgico pelo qual deve também passar a discussão sobre a *ars lettera* contemporânea. Se não a nobreza, o uso cada vez mais amplo e democrático da rede mundial de computadores obriga:

[...] A cena contemporânea nos revela um homem cada vez mais dependente do computador. O ritmo da vida de algumas pessoas tem sido determinado pela navegação e interatividade em comunidades, listas e fóruns de discussão, chats. Além disso, desde a educação às compras, são feitas na rede, romances e amizades são iniciados na tela, podendo ou não se concretizar na realidade. (LIMA, 2008).

O deslocamento causado por esse novo contexto confere à obra artística a capacidade de confluir com outras representações simbólicas, criando um espaço de interação e instabilidade. Ao disponibilizar seu romance em um meio informal, Maia assume o risco e atinge a possibilidade de ultrapassar os tradicionais parâmetros de publicação editorial:

A verdade é que os jovens escritores não esperam mais a consagração dada pela academia ou pelo mercado. Publicam como possível, inclusive usando as oportunidades oferecidas pela internet. E mais, formam listas de discussão, comentam uns com os outros, encontram diferentes formas de organização, improvisam-se em críticos. (RESENDE, 2008, p.17).

O *cyber* espaço dá a esses novos escritores o canal necessário para que criem conexões entre si e estabeleçam uma rede de comunicação necessária à manutenção das atividades ligadas à feitura e recepção literárias. A grande vantagem dessa prática reside não somente no fato de burlar a hegemonia da indústria editorial, mas também no fato de “obrigar” essa mesma indústria a ir buscar na internet, nos blogs, novos nomes, novos autores, escritores que chamem a atenção pelo que publicam no meio digital:

Houve uma profunda transformação na realidade literária; a divulgação editorial não corresponde mais à seleção do mercado *strictu sensu*. Muitos autores conseguem aparecer na internet ou mesmo em pequenas edições impressas valendo-se das novas tecnologias, sem sofrer o crivo da seleção comercial. (Schöllhammer, 2015).

As grandes editoras, diferentemente dos críticos literários mais empoeirados, já perceberam que não podem ser indiferentes e que precisam estar atentas a essa nova realidade: “Hoje, editores pescam na web. Os autores, mesmo inéditos, submetem-se, imediatamente, à crítica – às vezes impiedosa de seus pares.” (RESENDE, 2011). Contudo, toda essa aparente independência e revolução trazidas pelos novos autores na maneira como publicam suas obras, não deve ser confundida com uma recusa ao meio editorial tradicional. O objetivo dessa geração de escritores é poder chegar, utilizando-se da promoção causada por uma boa performance na internet, aos ouvidos ou aos olhos de um grande editor, ou mesmo de uma pequena editora que manifeste interesse em publicá-lo no circuito comercial:

A maior vantagem que os recursos da internet têm apresentado para os autores que sabem usá-los positivamente, tem sido a independência em relação aos mediadores tradicionais não só no que diz respeito ao processo editorial como ao de legitimação, detido por editores e pela crítica acadêmica. Este processo revela um desejo de ultrapassar as instâncias mediadoras indispensáveis até o final do século XX. Ultrapassar, no entanto, não significa recusar. Toda legitimação é bem-vinda, mas os novos autores estão determinados a não esperar por ela. (RESENDE, 2011).

Além dessa, outra consequência advinda desse novo cenário é a chance que novas vozes têm de se fazerem ouvir: “A maior novidade, porém, está seguramente na constatação de que novas vozes surgem a partir de espaços que até recentemente estavam afastados do universo literário.” (RESENDE, 2008, p.17). A própria Ana Paula Maia era apenas uma estudante em férias da faculdade quando, em 2003, começou a escrever seu primeiro livro *O habitante das falhas subterrâneas* (2003). A partir de sua primeira obra, já é possível identificar o estilo da autora e os primeiros indícios da crescente maturidade alcançada em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. Sua trajetória também demonstra como a escritora ambicionou ser absorvida pelo mercado editorial, fazendo o percurso exitoso do meio digital para as prateleiras das livrarias.

2.2 FICÇÃO DE POLPA: RELEITURA DA *PULP FICTION* POR ANA PAULA MAIA.

A forma de publicação de *Entre rinhas*, em doses, com a disponibilização dos capítulos de maneira progressiva, lembra a prática do folhetim. Entretanto, além de remeter à prática folhetinesca, a produção, especificamente a construção do romance e a estética do seu conteúdo, remete também à outra forma de fazer literário, essa surgida no começo do século XX: a *pulp fiction*.

Tipo de literatura de expressão pulsante no início do século XX, a *pulp fiction*, ou ficção de polpa, teve sua primeira materialização na criação de revistas que continham histórias de ficção produzidas nos Estados Unidos, lugar onde esse formato teve um impacto e relevância no desenvolvimento literário desse país:

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 uma 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*¹⁸, 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 suas *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 um repositório de personagens anti-heroicas, dentre eles se encontra o assustador Herbert West, da série de *short stories* intitulada *Herbert West-The reanimator* (1922). Cientista de talento quase sobrenatural, West logra desenvolver uma porção química capaz de ressuscitar tecidos mortos. Indiferente às consequências que sua invenção poderia trazer, West persegue com afincos seus próprios objetivos “científicos”, deixando-se seduzir por uma empreitada que foge ao seu controle e que envolve altas doses de vaidade, egoísmo, loucura, roubo de cadáveres, ocultismo e homicídios:

Uma noite, West e o narrador roubam o cadáver de um pedreiro que havia morrido durante a manhã daquele dia em um acidente. Eles levam o corpo à casa da fazenda e o injetam com a porção de West, mas nada acontece. Mais tarde, escuta-se um grito vindo do cômodo onde estava o defunto, o que força os dois estudantes a fugirem no meio da noite [...] West e o narrador escapam. No dia seguinte, entretanto, os jornais anunciam que um túmulo no cemitério de Potter foi violado barbaramente na noite anterior, como se pelas garras de uma besta.¹⁹ (LOVECRAFT, 2014).

Tem-se em *Herbert West – The reanimator* um dos precursores das narrativas de zumbis que conhecem tanto sucesso entre o público atualmente, tanto na literatura como em séries de televisão, a exemplo de *Orgulho de preconceito e zumbis* (2009), *The walking dead* (2010).

Não apenas Lovecraft, mas alguns outros nomes importantes da literatura estadunidense, não necessariamente nativos, mas da língua inglesa, tiveram seus trabalhos ligados a esse tipo de publicação, à *pulp fiction*: “Graças à literatura barata das *pulps*, escritores como Lovecraft, Isaac

¹⁸ 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 de modo fundamental para fortalecer a produção da *pulp fiction*.

¹⁹ One night, West and the narrator steal a corpse of a construction worker who died just that morning in an accident. They take it back to the farmhouse and inject it with West's solution, but nothing happens. Later an inhuman scream is heard from within the room containing the corpse which forces the two students to instinctively flee into the night. West accidentally tips over a lantern and the farmhouse catches fire. West and the narrator escape. The next day, however, the newspaper reads that a grave in potter's field had been molested violently the night before, as with the claws of a beast. (Tradução nossa).

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 específica. A *Amazing stories* fomentava a ficção científica, já a *Black Mask*, histórias de detetive; quanto à *Weird Tales*, esta abordava histórias de terror e fantasia.

Apesar do presente trabalho se preocupar com uma autora e romances nacionais, a importância de se ressaltar essas diversas publicações e produções norte americanas é justificada não somente pelo fato da *pulp fiction* ter ganhado fôlego nos Estados Unidos da América, mas também pela influência que a literatura desse país teve sobre Ana Paula Maia, como a própria afirma ao comentar sobre um dos seus 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 sua volta para a casa dos pais e inicia uma jornada de autodescoberta em que seus conflitos adolescentes virão 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 as pessoas que o cercam, ele vê na única pessoa com quem consegue se comunicar de forma plena, sua irmãzinha mais nova Phoebe, o exemplo maior da inocência que nele já não existe.

O notável é que a obra mais célebre de Salinger, *O apanhador no campo de centeio*, também teve sua publicação em formato *pulp*. Entretanto, a caracterização desse romance de Salinger como *pulp* se deve mesmo basicamente ao formato físico de uma de suas edições, à qualidade do papel usado. Nesse sentido, o livro acabou sendo “impregnado” pela 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 absurdas²⁰. (WHITFIELD, 2000, p.152).

²⁰ 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

A referência feita por Whitfield indica a importância dessa vertente de publicação e como ela 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 da forma de materialização do livro, já que o formato *pulp*, ou de bolso, sendo usado para publicar literatura tida como séria, produzida por nomes tarimbados pelo gosto acadêmico, contribuiu para a junção do “sagrado” e “profano”, do *cult* e do *kitsch*. Assim, a sagacidade capitalista encontrou uma forma de expandir a venda de títulos considerados sofisticados por meio de uma plataforma mais barata e popular.

Traspondo a reflexão para terras mais familiares, a literatura *pulp* no Brasil não teve, nem de longe, a mesma força e expressão encontrada nos Estados Unidos. Por razões históricas, políticas e sociais, nossa literatura, no mesmo período em que a produção *pulp* explodiu no país de Mark Twain, conhecia outros caminhos e borbullava com questões mais patrióticas:

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).

A citação apresenta um certo radicalismo ao falar sobre a literatura brasileira do começo do século XX e se mostra reducionista ao trazer apenas Monteiro Lobato, usado como exemplo somente uma de suas obras (O motivo da escolha é plausível, *O presidente Negro*, 1945, foi o único livro de ficção científica feitos nos moldes da ficção estadunidense escrita por Monteiro Lobato com o intuito de adentrar ao mercado editorial norte americano). Ainda assim, seu conteúdo, o da citação, é relevante no sentido de demonstrar os anseios da produção literária brasileira da época devido sobretudo à natureza político-social do Brasil, um país ainda predominantemente agrário, que vislumbrava a industrialização, mas que estava bem distante de qualquer comparativo com a realidade industrial já vivenciada pelos Estados Unidos. Diante de contextos sociais tão distintos, de prioridades e processos históricos diferentes, como afirma Antônio Cândido em *Formação da literatura brasileira* (1959), houve, desde os primórdios da nossa literatura, uma preocupação de se fazer do trabalho com as letras um labor da formação da

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).

nacionalidade. Tal empenho ganhou sistematização e uma consciência mais clara durante o Romantismo:

Obviamente interessado, esse pragmatismo implica até agora a diminuição da imaginação, dado o interesse pela apropriação política da literatura como meio de representar imediatamente a experiência humana e social, fixada por vezes no pitoresco mediado pelo favor que restringe a universalização do valor estético. Os usos da literatura como instrumento de formação da nacionalidade teriam preferido a documentação realista e naturalista orientada pelas ideologias do progresso. (HANSEN, 2003, p. 21).

Uma vez explanada a origem do termo *pulp fiction*, vale ressaltar que Ana Paula, apesar de utilizar o termo para designar a sua literatura, não faz literatura *pulp* no sentido primário da palavra. Assim como não fez folhetim nos moldes do século XIX quando publicou sua obra em doze capítulos em um blog pessoal. Percebe-se como a autora se apropria de conceitos antigos, reformulando-os, para analisar a literatura produzida por ela:

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 é realmente um ciclo de releituras e ressignificações. Estamos sempre retomando referências antigas e reformulando representações simbólicas. No caso da literatura, em particular, o renascimento de conceitos remodelados surge como que uma constante. Diante disso, podemos nos perguntar se a criação na literatura, a capacidade de inventar nesse campo, não seria, na verdade, a habilidade de retomar referências do passado e preenchê-las com significações que respondessem aos nossos anseios atuais:

É a 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. (CHIARELLI. Et al, 2013, p.7).

Esse raciocínio evidencia que Maia provoca um deslocamento de conceitos, tanto o de literatura *pulp* quanto o do folhetim, e os reveste e/ou os completa com sua própria interpretação/intenção. Os livros são muitos, numerosos são os romances, assim como há uma profusão de contos e os poemas transbordam em quantidade. Possuem autorias distintas, origem

diferentes, épocas divergentes, mas a literatura se sustenta sobre alguns poucos temas. Assim como são limitadas também as variações estéticas oferecidas pela linguagem, instrumento basal da literatura. Se os românticos tratavam 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. Assim como a música, o cinema, e mesmo a moda, resgatam referências do passado para tentar reconfigurar o presente, assim 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).

Ao explanar seu próprio conceito de literatura *pulp*, a autora expõe o desejo de adentrar a carne de seus personagens, abrir cada fibra de seus músculos, rasgando o tecido que recobre a gema escondida nessas abstrações, contida nos homens brutalizados e coisificados de suas histórias. Há o anseio de penetrar na polpa que contém a sua escrita ou que está contida nela. A autora se coloca quase que em simbiose com a manifestação artística por ela elaborada. Não há aí nenhuma espécie de distanciamento, ainda que de fato exista, entre autor e obra, um estranhamento causado pela mediação artística. O autor é uma entidade diferente do narrador da história. A cada frase escrita, o fazer literário afasta cada vez mais quem escreve do que é escrito. Entretanto, esse sentimento de aproximação demonstrado pela autora surge como uma tendência na literatura contemporânea, muitas vezes acusada de ser egóica, altamente centrada em si, em quem escreve:

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, a porta-voz de sua obra, ou seja, não teme associar-se completamente a ela, expressando suas ideias, seus ideais e ideologia nas páginas que escreve e, o mais significativo, admitindo que o faz. A fala de Maia lembra muito a de artistas de outras searas, músicos ou atores, quando falam sobre suas realizações ou performances artísticas. Tal

paradigma revela como a posição do escritor contemporâneo está cada vez mais ligada à sua criação, há uma forte identificação de um com o outro, assim como uma ideia de posse, de pertencimento e vinculação.

A apropriação e ressignificação do termo *pulp* por Maia, seguindo sua 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 pelo cineasta 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*.

Influenciado pela revista *Black Mask*, Tarantino, ainda jovem, desenvolve um gosto especial pela literatura *pulp*, identificação que viria a influenciar sobremaneira sua arte, colorindo com cores fortes e chamativas a filmografia do diretor, conferindo a ela cenas repletas de apelo pop, com personagens 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, ele faz uso abundante e explícito na tela da força conferida por essa “tinta natural” que, usada na construção de imagens, seja na tela ou no texto, imprime dramaticidade 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).

Um dos fios condutores da narrativa 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). Não apenas o sangue, mas a violência é componente mais que presente na narrativa, assim como a dor que se faz presente nos momentos mais ordinários de um indivíduo. Não se trata da dor provocada por uma perda, uma causa maior, um 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 humidade da (in)humanidade; remete a um quadro desolador de brutalidade e “normalidade”, como se fazer linguíça com as tripas de alguém fosse algo cotidiano, de um 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 carnavalizada.” (BARBERENA, 2012).

Não se trata de uma dramaticidade piegas, chorona, mas de uma provocação quase debochada, acompanhada pela banalidade, despreocupação e exagero próprios das narrativas em quadrinhos, com uma 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:

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 transladar o comportamento da *Black Mask* para a tela.²¹ (GISBERT, 2002, p.80).

Uma estética saturada, saturada não no sentido de desgastada, mas no sentido da força que tanto a caracterização, expressões, personalidades, a construção mesma dessas personagens,

²¹ 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. (Tradução nossa)

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, torturar, vingar-se de maneira cruel; sem causar espanto em quem contempla tais cenas de carga tão pesada. Tudo corre num fio de naturalidade. Como a brisa de uma manhã de primavera. Sua 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 em seus 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 simboliza o trabalho do escritor ao debruçar-se sobre essa 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 sua situação social, esse homem precisa, é obrigado a remover de si, com suas próprias mãos, aquilo que lhe torna enfermo, aquilo 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, é apenas mais um detalhe. A solução mais eficaz e possível é encher a boca com papel, numa 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 esse vazio, é necessário preenchê-lo com o papel, a escrita. Nesse sentido, acreditamos que a citação do romance acima descreve bem 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, a Maia e a Tarantino, o trunfo de poder explorar uma carga imagética potente. Eles colocam a narrativa a serviço da imagem, ao mesmo tempo em que lançam mão da imagem como reforço

para a linguagem, criando uma junção de impulso entre esses dois elementos que funciona como um eficiente apelo nos tempos atuais, época em que a imagem reina absoluta.

2.3 DOS PERSONAGENS: SOBRE/SOB LIXO, PORCOS E ANTI-HERÓIS.

Não se pode afirmar que Maia, assim como Tarantino, teve a mesma experiência com revistas em quadrinhos, mas parece claro que há uma sintonia entre o trabalho dos dois, bem como sugerem as resenhas sobre o trabalho de Maia, 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 um grau de semelhança bastante relevante. 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 uma crueza no desenvolvimento da história, um 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 seu efeito e sua purgação:

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 leitor²². (ANACAONA, 2014).

Nota-se como o heroísmo clássico é completamente subvertido na escrita contemporânea de Maia. As ações nada admiráveis de seus anti-heróis descritas com frases econômicas, escassas em descrições do ambiente, focadas especialmente na própria ação, imprimem força e velocidade ao texto, expondo o leitor a um ringue onde a escrita surge como uma inimiga a ser encarada, enfrentada e vencida, se possível. As explosões de violência explícita e situações escatológicas

²² 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. (Tradução nossa).

convidam ou repelem, a depender da sensibilidade do leitor, a algum tipo de reação que não seja a indiferença. Maia também demonstra um interesse peculiar quanto à construção de um 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 um trabalho de exploração das possibilidades oferecidas pelas personas ficcionais criadas por ela, Maia procura representar um homem destituído de qualquer característica sublime, distante de valores burgueses, tatuado com a marca das mazelas sociais que tanto pesam sobre os 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 um 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 um 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). As primeiras páginas revelam um indivíduo totalmente alheio às dificuldades que o cercam, ou incorporados a ela numa relação de alienação, são momentos da narrativa que mais lembram os anti-heróis da literatura existencialista francesa do século passado. Ao apresentar Edgar Wilson, a autora apresenta 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). 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). Preocupado com o atraso da entrega de alguns porcos, Edgar espera seu ajudante e o responsável pela entrega, Gerson, que surge tomado de dores pela ausência de um dos rins, doado à sua 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 ele 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, uma 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 uma categoria muito inferior, sua consciência, enquanto homem, assim como Edgar, é comprometida pela vida animalesca que vivem. A aproximação dos personagens com animais é latente e uma constante no livro. Assim como as bestas, os homens retratados no romance seguem seus instintos, “pensam” de maneira imediata, vivem para saciar suas vontades mais básicas, uma vez que são 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 Rosemery, 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, ao modo Raskolnikov, 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).

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 à animalização do 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 pela acentuação 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 e entre as pessoas entre si. É Nesse contexto em 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 chiuaua de olhos esbugalhados lambuza-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:

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.” (ROUSSEAU, 2015).²³

Numa abordagem marxista, Edgar 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, essa subclasse era 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 de seus próprios interesses. Dentre os componentes do

²³ 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. (Tradução nossa).

lupemproletariat estariam prostitutas, mercenários, ladrões, gente à parte do processo de produção social, não produtores de mais-valia. Em sua obra *O 18 brumário de Luís Bonaparte* (1988), 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*, pinguistas, 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.

Edgar Wilson é o *homo sacer*²⁴ 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 de um 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). A identidade do protagonista se situa na concepção bestializada, Edgar mantém uma relação de admiração e identificação com os cães que ele conduz às rinhas, pois eles se digladiam para sobreviver, encarnam e expressam toda força, violência e agressividade admiradas por Edgar. Ele sabe que os cães de briga não tiveram escolha, suas vidas foram direcionadas, impelidas à destruição. As marcas na pele e orelhas desses animais lembram as cicatrizes de Wilson: “Edgar sabe que é um cão de briga criado para matar porcos, coelhos e homens.” (MAIA, 2009, p. 41). Já com os porcos a relação de Edgar lembra um algoz, o animal é encarado por ele como algo

²⁴ 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).

digno de morte, não merecedor da vida e eternamente submisso, sobretudo devido à sua característica anatômica de apenas conseguir olhar para baixo, nunca para o céu. Ao participar de uma competição com outros abatedores para decidir quem consegue dizimar mais suínos, ele abate trinta e três, a idade de Cristo, agradece à Providência divina e “vence”. Este anti-herói extrai sua glória do raso: “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). O desejo de vencer de alguma forma, de alcançar algum tipo de reconhecimento está presente também em Gerson, o ajudante de Edgar. Para tanto, Gerson doa um de seus rins para a irmã, ainda que depois o “tome de volta” numa das passagens mais sanguinolentas do romance. Percebe-se como mesmo esses homens mais brutalizados e renegados aos níveis mais abjetos ainda buscam uma satisfação, um resquício de afeto em meio às agruras da vida: “Quando doei meu rim para minha irmã Marineia, achei que isso era uma coisa boa. Que ela ia gostar de mim. Que a família ira me tratar feito herói.” (MAIA, 2009, p. 48). Entretanto, qualquer traço de ternura encontra resistência na rudeza de seus 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 é capaz de oscilar entre estados de extrema animalização a momentos de intenso lirismo. Mantém uma relação paradoxal com o firmamento, observa o céu e sente um incômodo fascínio pela sua grandeza incomensurável: “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). Esse assomo poético demonstra o quanto a personagem de Edgar se mostra complexa, capaz de situar-se em polos extremos de uma personalidade fragmentada. O mesmo homem-fera capaz de matar e esfolar sem demonstrar nenhum remorso, é também aquele que revela uma insondável profundidade humana ao desejar apagar estrelas com o próprio sopro.

A segunda novela que compõe o romance, intitulada *O trabalho sujo dos outros*, narra a vida do gari Erasmo Wagner. Os primeiros parágrafos do relato descrevem o infernal contexto em que está inserido quem tem como função lidar com o inevitável e onipresente material chamado lixo: “O lixo está por todo lugar e é de várias espécies: atômico, espacial, hospitalar, industrial, radioativo, orgânico e inorgânico.” (MAIA, 2009, p. 54). A aura sufocante de um universo de lixo envolve a personagem que, diante de tal magnitude, reage, assim como Edgar Wilson, com 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 delineada em estado de perfeita simbiose com o meio em que vive. Assim como Edgar Wilson assume características animais, confundindo-se com um cão de rinha, Erasmo se torna um homem-refugio: “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). Erasmo conheceria bem o ambiente de Estamira Gomes de Souza, personagem real de um documentário batizado com o seu nome *Estamira* (2004). A obra, que foi vencedora de 33 prêmios nacionais e internacionais, acompanha a catadora de lixo durante alguns dias, em sua casa, e enquanto trabalhava no aterro sanitário de Gramacho, no Estado do Rio de Janeiro. O espectador é guiado apenas por uma câmera que focaliza quase todo o tempo em Estamira, ela, por sua vez, é a narradora do documentário, expondo suas falas de maneira espontânea, quase sempre em discursos confusos, mas nos quais era possível notar referências a fatos da vida da própria Estamira. É perceptível em *Estamira* o resultado de uma vida vivida sob o peso extremo da exploração e que resultou em uma mente fragmentada e estado psicológico devastado por traumas de violências passadas: “Estamira Apresenta uma atividade delirante bastante evidente. Há ideias ao mesmo tempo místicas e de grandeza.” (CHENIAUX; FERNANDEZ, 2010, p. 84). Ainda sobre a fala de Estamira: “Não é uma fala fácil, é a fala de uma psicótica. Sem uma textualidade, com uma sintaxe desarticulada, de um eu sem nome, despossuído, que se transforma o tempo todo num ele, seu porta-voz. Essa fala, que visa antes de tudo confirmar sua própria existência, não se valida pelo conteúdo, mas pela forma tensa e muitas vezes violenta.” (MASSARO, 2014). A loucura da catadora denuncia o passado de exclusão e maus tratos sofridos, sua verborragia parece querer expurgar demônios persistentes de um passado dolorido. Estamira se mostra um ser humano embrutecido. Assim como Erasmo Wagner, Estamira cruelmente aprendeu a naturalizar a sobrevivência em meio ao lixo. Subjetivamente, ela identifica-se com o lixo, mantém com ele uma ligação há 22 anos, retirando de suas sobras a subsistência. Em umas das cenas, ela recolhe macarrão no lixo de um restaurante, o qual ela

cozinha e serve à família, especialmente a neta, que come a massa de cor pálida com aparente satisfação. Fato interessante também é o modo como Estamira se refere a deus, ao “deus estuprador”, destino, ou seja lá qual força maior ela tenha como referência, referindo a essa noção pelo nome de “trocadilo.” Seu pavor à religião ou à ideia de deus fica claro quando um de seus filhos, numa agressiva ação evangelizadora, começa a ler para ela, em voz alta, uma passagem da Bíblia: “Provavelmente essa cena marca uma ruptura de Estamira com deus. Basta mencionar “deus” para que Estamira fique furiosa: ‘Que deus é esse? Não é ele o próprio trocadilo? Quem fez o que ele mandou largou de morrer? Largou de passar fome?.’ Ao contrário de Jó, Estamira não suportou seus infortúnios.” (PASSOS, 2006). Estamira não se submete à estúpida resignação cristã frente ao sofrimento, não suporta feliz os sofrimentos em vida em nome de um paraíso vindouro nos “reinos dos céus”, ao contrário, responde com fúria, criticidade e delírio à difícil realidade da qual faz parte. Os *closes* da câmera expõem o corpo debilitado da catadora de lixo, evidenciando os dentes sujos, os ausentes, as unhas carcomidas e cheias de sujeira, o cabelo desgrenhado, os olhos arregalados, completando a expressão de espanto no rosto da mulher. Outros personagens como Estamira estão presentes em *O trabalho sujo dos outros*, aqueles que sobrevivem dos dejetos da sociedade consumista: “Quando se aproximavam do local do despejo do lixo, eram cercados por pessoas que esperavam ansiosas pelo resto dos outros. Pelos dejetos nossos de cada dia. E era sempre uma festa.” (MAIA, 2009, p. 64). Estamira morreu em 2011, após ter sido internada em um hospital público, onde recebeu um tratamento negligente, ficando abandonada nos corredores da instituição, mesmo depois do grave diagnóstico de infecção generalizada.

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 uma 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). A passividade silenciosa é a melhor arma do impotente. Incapaz de transformar seu contexto, Erasmo resiste a ela incorporando-a e dissolvendo-a 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 um 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).

Erasmus é acompanhado por mais dois personagens, dois outros habitantes do seu mundo subterrâneo. O primeiro é Alandelon, irmão de Erasmus. Tem como função destroçar pedras de pavimento manuseando uma britadeira, máquina que já reduziu drasticamente sua 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, ele também assume as características do seu 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 eles os responsáveis por manusear os 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 dejetos indestrutíveis cerca a cidade. (BAUMAN, 2004, p. 8).

Os habitantes da cidade imaginada por Ítalo Calvino vivem num sistema em que valores capitalistas são imperativos, a busca por novidades e o consumo intenso figurariam Leônia como uma local em que os lucros alcançados pelo consumismo desenfreado seriam consideravelmente grandes, mas também os resíduos gerados por esse comportamento. A cidade está cercada por dejetos, as montanhas de lixo surgem quase como cordilheiras em volta do local. Bauman se pergunta se os habitantes de Leônia enxergam essas montanhas: “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 permaneceriam alheios ao “produto final” de seu estilo de vida. Os leonianos preferem seguir desprezando a portentosa ameaça, sofreriam caso se concentrassem por muito tempo no monte de resíduos: “Eles abominariam a feiúra 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 os 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, ele se torna uma matéria estranha e ameaçadora, transmuta-se, aos olhos de quem o produziu, em objeto de repulsa, é necessário manter distância dele, sua existência faz recordar constantemente de que o consumo de novidades não é uma prática inócua e gratuita, há um preço muito maior a se pagar. Aí é que entram em cena sujeitos como Erasmo Wagner e sua namorada Suzete, prepostos responsáveis em afastar o indesejado, o lixo diário produzido por uma sociedade insanamente consumista. Eles trabalham como um obstáculo entre os produtores do lixo e o lixo em si, sua presença tranquiliza a todos, uma vez que ela demonstra quem está imbuído de lidar com o excedente social. 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: “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. O paradoxo se estabelece no momento em que, embora sujeito social de extrema relevância, o coletor é desprezado socialmente pelos produtores de 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. Como viver sem consumir seria 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 antes de natureza social. Determinados grupos de homens e mulheres, como Erasmo Wagner, marcam essa fronteira, o limite onde começa o indesejado, são eles as linhas demarcadoras do “território proibido,” o depósito dos excrementos da sociedade pautada na felicidade comprável, impulsionada pela propaganda onipresente que prega o desejo de ser aceito pelo poder de compra e o preenchimento do vazio existencial numa simples ida ao centro de compras: “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).

Apesar da acentuada brutalidade de Erasmo, a percepção desta personagem dada pelo narrador oferece uma 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 uma plasticidade que, embora sutil, evidencia sua capacidade de alternância entre ser aquele que é odiado e amado. Diante disso, a personagem, ainda que marcada por uma construção descritiva contundente e inclinada à crueza, mostra-se capaz de uma boa ação ao salvar um idoso do ataque de um cão feroz. Contudo, o que prevalece nesse homem-refugio 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 de sua condição ignóbil, Erasmo tem a convicção de que não deixará resquício algum 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 um legado de glórias após sua 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). O pensamento de Erasmo remete ao narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) que, ao encerrar seu relato, demonstra quanto desprezo nutria pela sua própria existência: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria.” (MACHADO, 2008, p.270). Esse diálogo entre uma obra do século XXI e outra do XIX indica não somente quão visionário e precursor foi Machado de Assis, mas também como é possível identificar no passado da rica historiografia brasileira sinais de convergência entre a produção literária contemporânea e aquelas que a precederam.

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 um contexto social iníquo que exerce influência determinante sobre ele. Incapaz de fugir a tal realidade, o anti-herói aceita sua condição de oprimido e marginal, respondendo ao seu contexto de vida absurdo por meio da violência desmedida. O anti-herói contemporâneo elaborado na tessitura de *Entre rinhas* encontra ressonância no homem contemporâneo, este que integra um sistema sustentado pela acentuação das desigualdades de classes e articulado com base na segregação social e exploração capitalista, eles são os resquícios vivos, o “refugo”, de uma estrutura alicerçada sobre o princípio da não alteridade. Poderia o indivíduo responder a tal ferocidade contra sua condição humana senão com a hostilidade de uma besta? Edgar Wilson “pensa” que não.

Percebe-se como 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 apostar na estética da criminalidade, da violência realçada, da evidenciação escatológica, do homem socialmente submetido e massacrado. Essa 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 a corrupção policial, ambas chagas sociais profundas na sociedade brasileira e difíceis de serem sanadas. Já *O cheiro do ralo* (2002) e *Amarelo manga* (2002) flertam com o escatológico. 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 inseridas num contexto de pobreza.

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 em nossas grandes cidades, com seus tentáculos ultrapassando os limites das regiões pobres e negligenciadas, atingindo a todos? A violência urbana não é o tema da próxima novela que investigaremos, mas a premissa do escatológico se consolida na última novela a compor a trilogia composta pela autora carioca: *Carvão animal*. Finalizaremos nosso trabalho com a abordagem do tipo anti-heroico elaborado nessa novela, identificando entre ele e os personagens das duas primeiras novelas características em comum e complementaridades estéticas.

3. CARVÃO ANIMAL: SOBRE FOGO, MORTE, CINZAS, INCÊNDIOS E FORNOS DE CREMÁTÓRIO.

O que devo temer se não temo a morte?

F. Schiller

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 um conteúdo violento e escatológico, o término da trilogia se desenvolve numa narrativa mais dependente, de enredo mais concatenado, com personagens que dialogam mais entre si e cujas vidas se cruzam em algum momento da história. Se por um lado essa mudança na fórmula seguida nas duas primeiras novelas pela autora favorece uma construção mais tradicional do romance, conduzindo o leitor por um terreno mais previsível do ponto de vista narrativo; por outro lado, distancia *Carvão animal*, em certo sentido, das duas outras novelas, nas quais cenas foram construídas quase que completamente com “frases nocaute”, sentenças que arrebatam o leitor de surpresa, sem qualquer preparação ou aviso prévio, quase sempre conduzindo-o a um plano dominado por sangue e violência. Entretanto, permanece na última parte da trilogia a preferência estética da autora pelo ser renegado, pelo homem e coisas consideradas feias, por um mundo repleto de sombras e demônios, habitado por gente obscura, 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 e Ronivon, o primeiro exerce a função de bombeiro e o segundo ganha a vida carbonizando cadáveres como funcionário de um crematório. Ambos possuem uma 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 uma espécie de antagonista necessário, como uma força 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, a átomos de carbono. A existência do homem pode ser tragada pela energia gerada pela combustão. 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 a sua ação perpassam as cenas como uma potência aniquiladora, exibindo uma 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). Essa presença perturbadora indica o caráter pessimista da reflexão sobre a vida proposta pela autora, sobre a inconstância, transitoriedade dos seres e das coisas. Maia tenta partir e regressar intermitentemente ao estado original da vida, da 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, esta fase que dura enquanto persistir nossa capacidade de absorver oxigênio, assim como as labaredas do fogo. Seria ele o nosso grande irmão redentor?: “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 sua reflexão a partir da associação entre homens e animais, em *Carvão animal* ela o faz criando uma relação de proximidade entre o homem e o fogo. Tal relação tem implícita o fascínio da raça humana perante o fogo, essa reação termoquímica que favoreceu a evolução do homem como hoje o conhecemos, A descoberta da capacidade de se produzir e administrar o fogo é um marco decisivo na história humana. Ainda no período pré-histórico, o grandioso feito ajudou a enfrentar melhor a natureza, cozinhar os

alimentos dos homens 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 de uma 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. 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 numa sarça em chamas para se comunicar com Moisés, a versão indiana do mito da fênix descreve uma 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 mesmo do seu poder de destruição, não tendo ele uma função mais nobre como a dos mitos descritos acima, parece existir para simplesmente trazer o fim absoluto, como um deus apocalíptico e onipresente que paira sobre a vida dos personagens como uma constante ameaça. Nesse sentido, há também um trabalho de personificação do fogo na narrativa, o que o configura como mais um de seus personagens:

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).

Essa 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 pela autora nesse aspecto tem como propósito converter a natureza impessoal, simplesmente termoquímica e indiferente de uma força do mundo natural e inanimado, em uma entidade humanizada. A existência de um 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 disso, a personificação, recurso muito utilizado na linguagem ficcional, é o despertar

imediatamente de uma empatia não só entre o texto e o leitor, mas também entre os personagens, assim, é mister identificar essa ferramenta como um dispositivo de relevância na compreensão da história contada 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 régarde...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). O resultado dessa personificação é o estabelecimento de um antagonismo entre o homem e o fogo. Ou seja, na ausência de um antagonista humano dos protagonistas em *Carvão animal*, Wagner Wesley e Ronivon, o fogo assume a função antagonista, 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, a sua maneira, tentam controlar este elemento que devasta tudo em seu caminho e se torna de alguma forma o rival do homem²⁵. (PEREIRA, 2014).

“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). Uma coexistência impossível é o que há entre o homem e o fogo, existências que devem lutar uma contra a outra para sobreviver. Desenha-se assim uma guerra permanente pela vida, um estado de vida sem descanso, como insetos que se debatem arduamente dentro de uma esfera de terror afim de poderem continuar respirando. Essa 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 auto-indulgência seriam impensáveis e perigosos.

Além do fogo, outra força onipresente e minaz é a morte. A ameaça ronda as personagens de modo intermitente, tomando a forma de um espectro que, mesmo quando não mencionada explicitamente, marca sua presença 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 perene leva a um cotidiano em que se vive no limite, como se cada dia fosse realmente o último, vive-se uma tensão muda entre o limiar que separa a vida do seu

²⁵ Ernesto Wesley, pompier par nature et par vocation, affronte les flammes et vient en aide aux blessés ; tandis que Ronivon Wesley, crémateur par dépit, brûle les morts et broie les restes. Ainsi, tous deux, à leur manière, tentent de contrôler cet élément qui ravage tout sur son passage et devient en quelque sorte le rival de l’homme. (Tradução nossa).

fim: “A morte ainda pode gerar morte. Ela se espalha até quando não é percebida.” (MAIA, 2011, p.6). Percebe-se um determinismo dramático que corrobora a visão pessimista da autora e carrega nas cores escuras que tingem sua história, tudo colabora para um 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, mas a vida gera a morte.” (MAIA, 2011, p.18).

A morte é percebida na narrativa como um fato do qual é impossível afastar-se e que se mostra ainda mais tenaz quando a vida é árdua. Essa abordagem pessimista também está presente nas novelas anteriores que compõem a trilogia e representa uma 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, onde se desenrola o romance. Abalurdes, muito distante de ser uma cidade aprazível, polo de descanso e vida; cheira à morte, é fria, tétrica, repleta de fuligem e desprovida de beleza. Tem como seus principais “atrativos” incêndios, crematórios e uma 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). Mais uma vez Maia se empenha em representar uma sociedade em que 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 humano absorve os dejetos, 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 a ser gerada no conversor. (MAIA, 2011, p.39).

Assim como Abalurdes, não estaria nossa sociedade também fundada 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). 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*.

A utopia aos avessos apresentada tem face apocalítica, tudo nela indica o fim, as cores fúnebres corroboram para um cenário desolador e vazio de esperança, qualquer sinal de beleza é sufocado pela poluição da carvoaria, pelo ar pesado, quase sólido. Abalurdes é o contrário da utopia descrita na obra mais célebre de Thomas Morus, *De Optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia* ou, seu título mais simplificado, *Utopia* (1516). A obra quinhentista narra a viagem do narrador e protagonista do livro, Rafael Hitlodeu, em Utopia. Em uma de suas passagens, descreve a cidade de Amaurota, a cidade 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 Abalurdes, visto que se trata de uma cidade de convivência 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 diálogo com o princípio de sociedade perfeita imaginada por Platão e pensada em sua obra *A república* (2012). Ainda faz parte dessa tradição de se imaginar 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)

Cristo e sua herança de misericórdia e solidariedade pregados há dois mil anos pela tradição católica parece não ser um nome com muita prevalência em Abalurdes. Mais próxima às grandes cidades contemporâneas, o individualismo impera e o altruísmo é apenas uma noção abstrata: “Fato curioso é que em Abalurdes 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 uma 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). A novela também poderia suscitar discussões instigantes sobre a preocupante ocupação demográfica no planeta, sobre a crescente produção de lixo, ocasionada consequentemente pelo maior poder de consumo nos países emergentes, o que colabora para a produção de lixo em escala industrial. Mas esta seria a proposta de um outro estudo sobre a obra.

A proposta estética de se representar figuras literárias obscuras ganha em 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 espaço surge como fator de relevância na narrativa. 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. Esse último romance, em particular, possui semelhanças com *Carvão animal*, posto que o signo da morte é acentuado em ambos e o flerte com o fantástico, no caso de Veríssimo tem-se bem mais que um flerte. 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 de Antares. Ao narrar uma série de manifestações sociais que tomam conta do país, no romance, particularmente quando do episódio de uma greve geral ocorrida na cidade que dá nome ao livro:

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, um 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, a morte, passou a figurar como um drama de grandes proporções e uma crise nacional sem precedentes no país em que a morte já não se fazia presente. A solução encontrada pelos habitantes do país para se livrarem de seus 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 seu percurso da maneira natural desde sempre observada:

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 um processo de personificação, demonstra vontade própria, assumindo traços de personagem e sendo representada por uma mulher sensual que, por sua vez, se envolve com o protagonista do romance, 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 cousa de gêneros, mas pensava que se tratava de uma historieta.” (SARAMAGO, 2005, p. 180). Um dos pontos altos do romance é a cômica relação entre a morte e seu instrumento de trabalho, a gadanha. Travam diálogos inteligentes e fazem companhia uma a outra, como duas amigas que se amam e se toleram eternamente, numa amizade por condenação. Ao ver sua companheira, a morte, transfigurada já 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).

Em *Carvão animal*, o acontecimento fúnebre inusitado se dá quando o forno do crematório explode devido a um defeito no detector de metais que não acusou a presença de um marca-passos 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 como em *Antares*, também não sabe o que fazer com o excesso de seus mortos: “O gerente [do crematório] não consegue dormir, pensando em uma solução.” (MAIA, 2011, p. 97). Após considerar um enterro de grandes proporções, uma fogueira coletiva, a equipe do crematório acaba por se decidir pela carvoaria, e encontram nos fornos que produzem carvão a solução para a lotação cadavérica. As dezenas de corpos são discretamente transportados e incinerados nos fornos de barro da carvoaria, ao 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 uma carvoaria em quantidade imensa. A sociedade que consome seus semelhantes num exercício extremo de egoísmo e auto-satisfação.

São acontecimentos como este, o extermínio clandestino de cadáveres, que colaboram para uma 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 um forno de crematório ou estar recluso em uma 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). Pode-se imaginar ambiente mais propício para a existência de anti-heróis?

3.1 ERNESTO WESLEY: O ANTI-HERÓI À PROVA DE FOGO

É no contexto de uma cidade tenebrosa, ameaçada pelo fogo e pelo excesso de cadáveres que vivem Ernesto Wesley e Ronivon, os dois principais personagens da narrativa. 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 das novelas anteriores, a descrição do bombeiro Wesley também remete a um tipo fisicamente grosseiro e esteticamente brutalizado. Essa antítese entre corpo monstruoso e olhos diminutos cria uma figura ao mesmo tempo rude e delicado. Sua forma rústica só é suplantada pela espetacular 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 do homem a partir do meio em que ele vive por meio de um processo de transferência de características. Se Edgar Wilson guarda na pele muitas cicatrizes, assim como os cães de rinhas que admira, e Erasmo Wagner conserva o cheiro do lixo que recolhe; Ernesto Wesley também absorveu no olhar as chamas dos incêndios que combate, essa é sua marca registrada, um sinal indelével de sua identidade. Os brutos conservam em si uma estampa que lhes 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 quase como um ser anormal, e que, justamente por ser tão incomum, é o indivíduo ideal para lidar com a ira 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 semelhantes a mutantes é algo notável em sua obra: “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 uma inclinação à elaboração de sujeitos fisicamente intrigantes o que, certamente, renderia uma rica reprodução de suas histórias no formato de revistas em quadrinhos, com seus personagens sendo representados por traços fortes, carregados em tons escuros, com sombreamentos fartos e cores saturadas. No caso de Carvão animal, especificamente, uma apresentação com cores mais frias, de preferência gradações de preto, branco e cinza, para ilustrar a soturna Abalurdes e suas quimeras lúgubres.

Uma característica particularmente expressiva em Ernesto é a incapacidade de sentir o fogo. Portador de uma doença no sistema nervoso, a analgesia congênita, ele não sente dores, sejam elas produzidas por queimaduras, facadas ou tiros. Seu corpo é um território isento de dor, matéria que pode ser ferida e consumida até a morte sem acusar nenhum registro incômodo. Ernesto usa sua condição como trunfo e a conserva como 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). Como não ser remetido a figuras sobre-humanas de histórias em quadrinhos, personagens com habilidades físicas extraordinárias e com uma determinação inabalável em lutar contra algo que lhe seja antagonista?

Dentre os anti-heróis presentes na trilogia, Ernesto é o que, aparentemente, mais se aproxima da figura de um “super-herói.” Esse paradoxo o torna o mais complexo entre eles justamente por criar um personagem não tão facilmente classificável. Ernesto tem o combate ao fogo e o desejo de salvar vidas como uma pulsão imperativa: “Ernesto Wesley arisca-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). O bombeiro tem como missão debelar-se contra a fúria das 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). O agir de Ernesto passa então a ter um caráter não racional, age como por instinto, por um ímpeto causado pela euforia própria do seu trabalho. Nesse sentido, percebe-se como a vida de Ernesto passa a figurar em um segundo plano e como ele salva vidas não por ser um ser humano exemplar, um sujeito amante da humanidade e com inclinação para salvador de velhos e criancinhas prestes a serem incineradas, mas para nutrir em seu ego a sensação de alguma importância pelo que faz, a reverência prestada por quem teve sua vida salva por ele: “Seus atos de bravura não o fazem julgar-se herói [...] É na tentativa de preservar alguma esperança de vida em algum lugar que todos os dias ele se levanta e vai para o

trabalho.” (MAIA, 2011, p. 6-7). Entretanto, ao mesmo tempo que podemos ter a impressão de que Ernesto age como uma máquina programada para salvar vidas, também percebemos uma satisfação reconhecidamente humana com o resultado de seu trabalho/missão: “É preciso arriscar-se o tempo todo. 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). Seu lado mais humano, aquele dominado pela vaidade e auto-satisfação, não deixa de prevalecer, suplantando qualquer sinal mais acentuado de altruísmo. O anti-herói à prova de fogo merece esse título justamente por necessitar da iminência e da consumação de desgraças para se sentir pleno, sua realização se dá em meio ao pânico de um incêndio e a exigência da sua presença para a resolução do trágico momento:

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, que extrai das rinhas de cães seu mais intenso prazer pessoal, Ernesto absorve sua satisfação do infernal cenário de um incêndio. Age como um competidor, superando os obstáculos produzidos pelo fogo até chegar ao elemento mais vulnerável que deve ser salvo. O desentrelaçar da narrativa apresenta essa dureza e, até certo ponto, orgulho, como o resultado de ambiente tão árduo. O homem como espelho do ambiente que o circunda é uma das premissas 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).

Num processo de “explicação” do personagem, a novela retroage no tempo e narra a infância de Ernesto Wesley, algo que não havia ocorrido nas outras duas novelas. Essa regressão cronológica humaniza ainda mais o personagem, uma vez que o leitor toma consciência do passado e pode, através de suposições, tentar explicar a personalidade de Ernesto a partir de sua história pregressa, de quando ainda era criança e 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 uma empatia

entre o leitor e o bombeiro, uma vez que a figura fisicamente grosseira e insensível cede lugar a sua versão infantil e frágil em singelos momentos familiares: A ausência de luz na infância pode ser interpretada como 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).

Ao criar uma ponte entre o passado e o presente, a narrativa pretende explicar a origem da relação íntima que Ernesto mantém com o fogo e como 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). Nesse sentido, a descrição desse anti-herói remete a um dos recursos amiúde utilizados por obras ficcionais, sobretudo pelo cinema, para humanizar personagens e apresentar possíveis causas de futuros conflitos, dilemas e paixões. Entretanto, apesar de Ernesto Wesley ser o ponto central da narrativa e ter sua experiência de vida esmiuçada, o discurso indireto utilizado em *Carvão animal* subtrai o espaço de um possível fluxo de consciência realizado pelo personagem, o que não causa surpresa, posto que a opção narrativa da obra é apresentar homens destituídos de voz, subalternos soturnos e sem fala, como ressalta Spivak (2010) sobre a impossibilidade do subalterno de falar: “Os homens emudecidos refletem por breve instante e sacodem as cabeças em ligeiro sim.” (MAIA, 2011, p. 33). Essa característica de ser silencioso é uma constante nos personagens da trilogia, esses homens que mal falam, e quando falam, fazem-no por meio de frases concisas. Apresentam-se ilhados, incomunicáveis em sua posição subalterna. O mais expressivo nesses anti-heróis são sua própria aparência, a estampa bizarra, e o comportamento: “São sujeitos muito simples, sem ansiedade aparente e que suportam fardos em silêncio.” (MAIA, 2011, p. 36). Para entendê-los, é preciso ler os caracteres escritos em seus corpos, as marcas, os vestígios que ornamentam seu exterior e decifrar seus códigos. Encaram a vida com objetividade, floreá-la com expectativas oníricas seria um devaneio, é preciso integrar-se à dureza da realidade e mastigá-la, como bem explana Palmiro ao abrir a boca para exibir a Ronivon as oito jaquetas de ouro que possui nos dentes: “Todo o investimento que fiz nessa vida está na minha boca. O ladrão não rouba, ninguém toma de você, os bancos não te pressionam.” (MAIA, 2011, p. 36). Sem dúvida, esse tipo de abordagem de personagens literários, a construção de tipos ficcionais tão honestos, transparentes e francos, é o que mais enriquece a

“trilogia dos brutos.” Suas falas não escondem segundas intenções, não se dispersam em torrentes de reminiscências, são aquilo que parecem ser. Se há, por um lado, uma perda na elaboração literária, já que aqui a narrativa preza pela simplicidade; por outro, há o trunfo de se alcançar tipos humanos mais sinceros. A “civilização”, as boas maneiras, o acesso ao acúmulo de dinheiro, ao conforto tecnológico, à educação formal e às artes ajudam a reprimir a besta primitiva que parece existir em todo homem. Privados de todos esses bens, os brutos da nossa trilogia surgem despidos do “esmalte civilizacional,” por vezes tão hipócrita.

Um fato curioso em *Carvão animal* é a aparição do protagonista da primeira novela, Edgar Wilson. O abatedor de porcos surge na terceira narrativa como um mineiro, seu passado é narrado em contraposição ao seu presente. O fato de Edgar odiar subterrâneos e porcos, animais que não olham para o céu, é explicado na passagem que narra um acidente na mina onde Edgar trabalha, causado por um gás explosivo presente nos túneis do local. A aguerrida personalidade de Edgar diante do horror já é notável: “Por trás da crosta de carvão que reveste sua pele, escondendo sua cor clara e seus cabelos castanhos, ele parece inabalável.” (MAIA, 2011, p.4). Edgar sobrevive ao acidente e ajuda a recolher os corpos dos colegas que não tiveram a mesma sorte que ele. “Devido ao ocorrido, Ernesto faz uma promessa: Vou abater porcos e nunca mais perder o céu de vista.” (MAIA, 2011, p. 47).

A prevalência de personagens pobres na obra de Maia pode induzir à interpretação de sua escrita por um viés realista/naturalista, ao realismo/naturalismo que teve início na literatura europeia com autores como Zola, Balzac, e na literatura brasileira com Dyonélio Machado, Aluísio de Azevedo e Graciliano Ramos, por exemplo: “Maia estaria repetindo um cacoete naturalista e determinista através de uma ontologia da periferia fétida?” (BARBERENA, 2014). A representação dos pobres na literatura brasileira é extensa e certamente as obras que se propuseram a fazê-la guardam entre si semelhanças no tipo de abordagem escolhida. Entretanto, no caso de Maia, a tentativa de enquadrar seu trabalho na categoria de um realismo/naturalismo contemporâneo parece um tanto precipitado: “A arte do estilo renunciou totalmente a procurar efeitos agradáveis, no sentido tradicional; serve à verdade desagradável, opressiva, desconsolada. Mas esta verdade serve simultaneamente como incitação para uma ação no sentido da reforma social.” (AUERBACH, 2011, p. 459). A citação de Auerbach diz respeito ao projeto realista/naturalista e do seu propósito não meramente estético, mas também preocupado com a situação social e uma possível mudança do sistema, tendo a literatura, nesse processo, um papel de representação denunciadora. É verdade que a obra de Maia possui um estilo que também renuncia à busca por efeitos gentis, docemente deleitáveis. Também é verídico que serve a uma verdade desagradável, que oprime. Entretanto, a literatura da autora carioca tem como ponto

forte uma abordagem bem mais estética que socialmente engajada. Trata-se de uma obra que, apesar de abordar temas sociais sérios e que de fato podem despertar discussões sobre a realidade do mundo contemporâneo, não possui a pretensão de ser panfletária ou explicitamente engajada. Embora, com isso, não tencionamos afirmar que, para ter apelo social, uma obra precise exibir um tom explicitamente militante. Seu caráter também comercial, mais especificamente em *Carvão animal*, o qual de modo algum consideramos como um fator de desmérito, dilui de certa forma as consternações sociais identificáveis na obra. A trilogia apresenta, na dose certa, envolvida por uma apresentação estética competente, as mazelas de uma sociedade assentada sobre o refugio material e humano. Não se notam traços de uma proposta socialmente pedagógica nos livros, embora o determinismo social em que se encontram as personagens torne a interpretação do mundo presente na obra um tanto inflexível. A linguagem rápida, de fácil leitura, com foco sobre as ações, diálogos concisos, torna a trilogia mais “digerível.” As novelas sabem brincar com a feitura de personagens marginalizados, destacando suas cores e aspectos mais atraentes para criar uma obra ficcional que flerta com o baixo, escatológico, o homem do submundo, criaturas fracassadas, mas tudo isso com um frescor contemporâneo de criatividade.

Apesar das especulações que o leitor possa fazer, a partir das informações oferecidas pela história, sobre o real motivo de Ernesto Wesley ter se transformado num bombeiro, a razão para tal destino é mais prosaica. Em um diálogo sobre o porquê teria se tornado um salvador de vidas, se teria sido pelo olfato apuradíssimo para detectar corpos, ele responde: “Não, me tornei bombeiro porque eu tinha coragem para ir aonde ninguém queria ir, responde Ernesto Wesley.” (MAIA, 2011, p. 33). A citação remete a um interessante atributo da natureza do protagonista. Por vezes, o leitor de *Carvão animal* pode ter a impressão de que Ernesto é um homem com aptidão para sacrificar-se, para entregar seu corpo à aniquilação em benefício de outrem. Essa leitura ainda é reforçada pelo fato, já citado, de ele ter uma enfermidade que lhe insensibiliza os nervos, tornando-o imune à dor. Seria o corpo de Ernesto o corpo perfeito a ser imolado? Uma vez que isento de dor, pode ser atirado às chamas para salvar corpos saudáveis, pessoas realmente suscetíveis à dor, ainda que isso custe a vida de Ernesto. Ter-se-ia assim uma instigante composição literária de um anti-herói mártir? Essa noção de sacrifício humano é discretamente esboçada e de modo quase imperceptível nas duas primeiras novelas, nas figuras de Edgard Wilson e Erasmo Wagner, mas é consideravelmente acentuada no personagem de Ernesto. Por isso, é pertinente buscar o conceito de martírio para entender melhor a situação do terceiro personagem. A noção de martírio pode, num primeiro momento, remeter a grandes personalidades da história, sejam elas de caráter político e religioso. Mas a etimologia da palavra revela uma compreensão mais vasta de seu sentido primevo: A palavra inglesa *martyr*, como em

português mártir, vem do grego, *martyrs* [μάρτυρας], que quer dizer *testemunha*. Os cristãos primitivos empregavam o termo para se referirem a seus companheiros de fé, justamente por terem sido testemunhas da fé em Cristo:

[...] Entretanto, essa noção foi estreitada com o desenvolvimento da Igreja. Finalmente, entre os primeiros cristãos, inspirados pela reverência àqueles que resistiram até a morte, o costume de chamar a alguém mártir somente àqueles que testemunharam a fé com o derramamento de seu sangue. Na *Lumen Gentium*, o Segundo Conselho do Vaticano reafirmou essa definição, classificando como mártir aquele que de livre vontade aceita a morte em prol da salvação do mundo. (PETTERSON, 1997, p. 93).²⁶

O conceito de mártir conhecido pelo ocidente deve muito à tradição cristã: “No mundo cristão santidade não é nada além da imitação de Cristo. Sofrimento, atroz sofrimento na imitação, era o fardo daqueles que davam suas vidas para testemunhar sua fé.²⁷” (ECO, 2007, p. 56). O termo mártir não poderia ser aplicado a Ernesto Wesley no seu sentido religioso, para designar alguém que se entrega à morte em nome de uma verdade metafísica. Mas não poderia o anti-herói de *Carvão animal* ser considerado uma testemunha? Uma vez que ele presencia momentos decisivos na vida daqueles que estão prestes a se deparar com a morte e com eles partilha o perigo? Ernesto não é apenas uma testemunha que presencia esse terrível momento de “revelação” à distância, ao contrário, participa dele, assumindo os riscos e entregando seu corpo insensível à provável destruição. Essa capacidade de testemunho torna a personagem de Ernesto ainda mais fascinante e enriquece ainda mais sua composição. Ele é aquela testemunha que, de alguma forma, pode ser decisiva no momento de sobrevivência de alguém, é ocular e corporal.

3.2 RONIVON: O ANTI-HERÓI CREMADOR DE CORPOS, A ESTÉTICA DO ESTRANHO E O REFUGO HUMANO

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

Charles Dickens

²⁶ [...]However, that this definition narrowed as the church developed. Eventually “among the brethren, inspired by their reverence for those who resisted even to death, the custom was established of calling martyrs only those who witnessed to the mystery of faith with the spilling of their blood.” In *Lumen Gentium*, The Second Vatican Council, reaffirmed this definition, calling a martyr one who freely accepts death on behalf of the world’s salvation. (Tradução nossa).

²⁷ In the Christian world sanctity is none other than imitation of Christ. Suffering, atrocious suffering at that, was the lot of those who gave their lives to bear witness to their faith. (Tradução nossa).

Tratamos, no segundo capítulo, da relação que a literatura de Maia possui com a cultura pop, especialmente com a ficção *pulp*. Reside aí um dos relevantes apelos da obra da autora carioca: a feitura desses 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 um fascínio satisfatório no leitor: “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.” (LOVECRAFT, 2007, p. 12). Ciente da capacidade de fascinação do medo e do estranho, a trilogia se expande num vasto terreno de representações sombrias:

O escritor leva o leitor ao pavor. Por mais assustadoras que possam ser, as histórias terríveis dão satisfação, no sentido amplo do termo. 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 um breve parêntese sobre um significativo texto de Freud. Em seu ensaio, *O estranho* (1919), *Das Unheimlich*, no original, Freud, já reconhecendo a importância do esteticamente assustador na literatura, questionava a ausência de estudos que se ocupassem 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). Essa reflexão precursora, ainda no começo do século passado, evidencia a significância do repulsivo na obra ficcional. Em seu *História da feiúra* (2007) Umberto Eco também destaca a relevância do feio na 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 feiúra.²⁸” (ECO, 2007, p. 8). A partir do título do texto de Freud também pode desdobrar-se uma 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 o 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

²⁸ In every century, philosophers and artists have supplied definitions of beauty, and thanks to their works it is possible to reconstruct a history of aesthetic ideas over time. But this did not happen with ugliness. (Tradução nossa).

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 uma relação de semelhança, evidenciam a existência, em todos nós, de algo reprimido, porém presente. Erasmo Wagner, Ernesto Wesley e Edgar Wilson trazem à tona esse “lado esquerdo,” que a nossa devoção pelo positivamente belo prefere esconder. Aqui, esse “lado cego” e aparentemente improdutivo assume o protagonismo nas ações. Seriam as estranhas figuras da nossa trilogia manifestações de um subconsciente recalçado? Erupções de nossas piores formas e configurações que, com tanto esforço, tentamos enterrar numa rotina hedonista bem cheirosa? Os anti-heróis das três novelas trazem essências desagradáveis ao olfato numa época em que a super higienização física e mental imperam. Buscamos uma perfeição artificial que possa mascarar nossas deficiências, o lado obscuro presente em cada um de nós. Estamos sempre delegando o trabalho sujo e incômodo aos outros, abtemo-nos de enfrentar nossos próprios resíduos, despejando-os sobre quem está abaixo de nós e fingimos um esquecimento conveniente.

O medo, no caso de *Carvão Animal*, existe como consequência da perene ameaça representada pela morte e pelo fogo. Para o leitor, o medo, representado numa forma de estranhamento, surge nas figuras esteticamente sinistras que caminham na narrativa e, ao invés de afastar seu interesse por seres tão insólitos, são capturados pelo seu exotismo e passam a nutrir encanto. Exemplo dessas figuras 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 uma pancada na cabeça, adquire a coragem ilimitada peculiar aos loucos. Destemida como seu dono, não teme nem o fogo nem a água, convertendo-se em parceira perfeita do bombeiro. Verifica-se aqui 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. 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 “feição” do lugar. Ostenta sua estranheza com normalidade ao não usar de subterfúgios para ocultar o olho inválido e repulsivo. Assim como Jocasta, vive sua estranheza da maneira mais simples e natural possível. O feio aqui não se oculta, pelo contrário, existe e é elemento inerente à composição. Pode-se afirmar que das três novelas que compõem a trilogia, a última novela é a que mais flerta 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 de destaque na trilogia, é valorizada 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.²⁹ (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 seu 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.³⁰” (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 todo seu conjunto fora criado por Deus. Nesse sentido: “Trata-se de um trabalho divino e graças a sua

²⁹ What is grimmer than an executioner? What is more baleful and cruel than such a soul? But he fulfils a necessary position among the laws and is inserted in the order of well-governed state [...]. What could be defined as more foul, devoid of dignity and obscene than prostitutes, pimps and other plagues of this kind? Take away prostitutes from a society and all will be overturned as consequence of disordered passions.

³⁰ Put them in the place of honest women, and you will dishonour every single thing with guilt and shamelessness. (Tradução nossa).

beleza integral, até a feiúra e o mal são de alguma forma redimidos.³¹” (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 Ronivon ou J.G. J.G. é uma espécie de auxiliar para tudo 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. 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).

J.G. é a versão humana da cadela Jocasta, ambos apresentam um retardamento mental após terem sofrido traumas físicos que mudariam 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 de sua resistência aos golpes mais cruéis. Ernesto Wesley também demonstra uma dificuldade de articulação, evidenciando sua identificação com essas 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 feiúra e deformidades dos personagens de Maia dialogam com outras personagens da literatura universal célebres também por serem esteticamente bizarros citados na *História da feiúra*, 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. Essas narrativas exploram competentemente a aparência assustadora de seus personagens, usando-os como trunfos estéticos da história a ser contada. Quasímodo exhibe uma corcunda proeminente, “[...] Uma boca de ferradura, aquele pequeno olho esquerdo obstruído por uma vermelha, volumosa e áspera sobranceira, enquanto o olho direito desaparecia completamente sob uma enorme verruga.³²” (HUGO apud ECO, 2007, p. 295). Já o Gwynplaine, outra incrível 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 nariz

³¹ The entire universe is beautiful because it is a divine work and thanks to this total beauty even ugliness and evil are in some way redeemed. (Tradução nossa).

³² Horseshoe mouth. That little left eye obstructed with a red, bushy, bristling eyebrow, while the right eye disappeared entirely beneath an enormous wart. (Tradução nossa).

desforme para sustentar os espetáculos da careta e uma face que não pode ser encarada sem despertar risadas.³³” (HUGO apud ECO, 2007, p. 295).

Em *Carvão animal*, o anti-herói assume traços fúnebres, uma vez que mantém com a morte um contato perene. Ronivon, o segundo personagem mais relevante da história, é o 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 por um 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). 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 pelo rios infernais e estagnados Estige e Aquerontes, num mundo subterrâneo regido pelo deus dos mortos, Hades. Diferente de Caronte, que lançava mão do uso de uma máscara para ocultar sua 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).

O cenário desolador e aterrorizante se intensifica com a entrada desse exangue personagem que é Ronivon. A estética do medo encontra nele 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 cômico, 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 o texto de Cesarotto se refira mais especificamente ao terror cômico, aquele que trabalha com figuras sobrenaturais, de origem desconhecida e existência incerta, presente na obra de H.P. Lovecraft, por exemplo; não se pode deixar de observar que a construção de Ronivon dialoga com a pulsão de morte, com uma sina sombria

³³ Nature has been prodigal of her kindness to Gwynplane. She had bestowed on him a mouth opening to his ears, ears folding to his eyes, a shapeless nose to support the spectacles of the grimace maker, and a face that no one could look upon without laughing. (Tradução nossa).

que é a de queimar corpos de modo perene, esta também é a sua fatalidade. A impressão que se tem é a de que o cremador permanecerá eternamente entre fornos e cadáveres, devido à ininterrupta demanda de cremações e sua aparência zumbi, como se já estivesse imune à morte, assim como Ernesto Wesley já o é em relação ao fogo. Sua rotina no crematório de ritmo frenético Colina dos Anjos se constitui como um ciclo contínuo de morte e desintegração. Ele detem um mórbido conhecimento acerca dos cadáveres que crema, sabendo de antemão quais corpos levarão mais tempo para serem carbonizados, e quais resistirão menos ao fogo. Assim como qualquer bom profissional que conheça bem sua área ou material de trabalho, Ronivon lê a aparência dos mortos e identifica em seus sinais externos o tipo de “performance” passiva que eles terão quando dentro dos fornos

Um outro aspecto instigante representado na personagem de Ronivon, é a sua relação com o excedente de cadáveres presente no necrotério, e aqui retomamos o episódio narrado na terceira seção, momento em que o cremador de corpos se depara com uma quantidade absurda de corpos a serem cremados devido à explosão dos fornos e sua consequente interdição. A solução encontrada por Ronivon para se “livrar” do excedente, foi utilizar os fornos de uma carvoaria para carbonizar os corpos. A iniciativa se mostra extremamente eficaz, os corpos são colocados dentro dos fornos que, habitualmente, produzem carvão e, em instantes, são reduzidos a cinzas. Como em um passe de mágica, o cremador de corpos fez o trabalho sujo e retirou da sociedade o excedente incômodo, o refugio. 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 porção, 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 européia 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 uma 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)

Com farta mão de obra disponível, escassos direitos trabalhistas assegurados e um público ávido por consumir, essas nações se configuram como terreno perfeito para a manutenção e aperfeiçoamento do capitalismo, conseqüentemente passam a produzir também o indesejável refugio humano, deixando de ser os pólos de absorção do refugio produzido por outras

nações mais ricas: “Confrontadas com os nichos modernizantes do globo, essas partes do globo tendiam a ser vistas e tratadas como terras capazes de absorver os excessos populacionais dos “países desenvolvidos”- destinos naturais para a exportação de pessoas redundantes e aterros sanitários óbvios e prontos a serem utilizados para o despejo do refugo humano da modernização.” (BAUMAN, 2004, p. 12). Em *Planeta favela* (2013), Mike Davis demonstra que a opção por esse modelo de vida tem causado a expansão de comunidades semelhantes ao que, no Brasil, conhecemos pelo nome de favela, *villas miseria* em Buenos Aires, *Colonias populares*, na Cidade do México, os *baladis*, no Cairo:

[...] Por toda parte, a consolidação de pequenas propriedades em grandes e a competição do agronegócio em escala industrial – parecem manter a urbanização mesmo quando a “atração” da cidade é enfraquecida drasticamente pelo endividamento e pela depressão. Ao mesmo tempo, o rápido crescimento urbano no contexto do ajuste estrutural, da desvalorização da moeda e da redução do Estado foi a receita inevitável da produção em massa de favelas. Assim, boa parte do mundo urbano corre de volta para a época de Dickens. (DAVIS, 2013, p. 6).

Percebe-se que a destruição das pequenas propriedades rurais, a voracidade do agronegócio, o apinhamento humano nas metrópoles demograficamente saturadas e governadas por um Estado que renuncia a políticas sociais em nome da austeridade e responsabilidade fiscal diante de crises econômicas, são os principais fatores da massiva concentração humana em centros urbanos. Esse contingente de pessoas provenientes de cidades menores encontra-se desamparado nos grandes centros econômicos, configurando-se como um excedente humano concentrado em favelas e invasões, a parte que o capitalismo não é capaz de absorver mas que, nem por isso, desaparecerá. A forma da classe média global de encarar essa realidade medonha é se criar cercados habitacionais, condomínios confortáveis: “São os antípodas tenazes das paisagens genéricas de fantasia e dos parques temáticos residenciais – os burgueses “Offworlds” [mundos de fora], de Philip K. Dick – nos quais a classe média global cada vez mais prefere se enclausurar.” (DAVIS, 2013, p. 10). Diante de tal cenário, a multiplicação de homens refugio como Edgar Wilson, Erasmo Wagner, Ernesto Wesley e Ronivon se torna cada vez mais inevitável. Enquanto isso, o cremador Ronivon continuará a carbonizar corpos diariamente, tentando ser páreo para a oferta abundante da matéria da qual depende seu trabalho.

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).

A reflexão de Ronivon sintetiza a máxima implícita em toda a obra, a de que a vida humana é algo transitório e medíocre, tendo como único indício final os dentes, servindo como derradeiros adornos de identificação. Assim sendo, dentre os personagens da trilogia, miseráveis de poucos dentes, poucos serão aqueles que poderão ser identificados após a morte, deixando seus dentes para o reconhecimento final. Mas o fim se abate contra todos de maneira igualmente aniquiladora, uma vez que o que foi acumulado em vida não apresenta valor algum *post-mortem*. Dinheiro, status social, até os amores vividos e os frustrados, sucumbirão após o suspiro terminal, desintegrando-se dentro da mente do moribundo, com todas as suas lembranças e experiências, apagando-se ao mesmo tempo em que as correntes eletroquímicas no cérebro esmaecem, restando apenas a matéria cinzenta desativada. Visão tão desanimadora da vida não poderia ser mais apropriada para esses homens besta que suportam uma existência sobremaneira bruta. Em seus dias quase não há espaço para idealizações ou devaneios, a dureza dessas vidas não dá margem à arquitetura de sonhos. Sua morte os une a todos os homens e iguala a todos, sejam ricos ou pobres como eles, pois a morte, dentre todos os fatores irrevogáveis, tem a maior missão social de todas as forças. Aqui a máxima de Hegel se faz apropriada: “O indivíduo incontestavelmente prova sua unidade com o coletivo somente através da morte.”³⁴ (PETTERSON, 1997, p. 93).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O quadro *Carcaça bovina* (1925), de Chaïm Soutine, é um de uma série de dez obras pintadas entre 1920 e 1929, todas inspiradas numa peça de corte bovino, uma carcaça de feto, comprada por Chaïm em um abatedouro em Paris e instalada em seu estúdio para servir como modelo da série. Durante a execução das pinturas, o pintor lituano pedia a seu assistente que banhasse o grande pedaço de carne com baldes de sangue de vaca fresco, usado para manter a carcaça com a coloração mais próxima o possível de um corte bovino recente. A performance

³⁴ The individual proves his unity with the people unmistakably through death alone. (Tradução nossa).

rendeu um ambiente infestado por moscas, impregnado por um fétido odor e vizinhos incomodados. Soutine quase teve seus planos artísticos frustrados pela visita de inspetores de saúde, que chegaram a ir até sua casa para ver o que se passava, convocados pelas queixas feitas pelos vizinhos à polícia. Felizmente o agente do artista entrevistou e possibilitou a finalização de uma das obras mais relevantes de Soutine. Inspirada na obra *Carcaça bovina* (1655), do renascentista Rembrandt, a natureza morta do impressionista retrata uma carcaça bovina hidratada por um sangue de cor viva e em abundância. O corte animal é exposto escandalosamente, couro, músculos, tecidos, todo o conjunto orgânico dilacerado aos olhos de quem aprecia as matizes da peça. Com suas duas patas traseiras suspensas, pendentes do teto, as vísceras expostas se desprendem e despencam, a carcaça se oferece como em sacrifício. Ainda que já morta, exala desespero, podendo ser a representação de um martírio. Essa carne aberta na polpa, exhibe seu âmago para nós sem cerimônia, clamando por ser admirada. Se tivéssemos que selecionar uma pintura para ilustrar nosso trabalho pictoricamente, certamente seria *Carcaça bovina*.

No processo de escrita de nossa investigação, por muitos momentos, surgiram imagens de traços chamativos, preenchidas com cores vivas e destacadas por um brilho ao mesmo tempo cativo e sombrio. Essas imagens são as figuras soturnamente resplandecentes, com a licença do paradoxo, presentes na obra aqui considerada, a 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 para si toda a atenção do leitor, é nelas que está concentrada a carga de apelo “dramático despreocupado” que rege a história das três novelas. Como não ser impactado pelo animalesco Edgar Wilson e seu corpo cravado de cicatrizes em meio ao sangue do abatedouro de porcos nos fundos de um mercadinho de ar abafado e quente, entre grunhidos de suínos atacados, mãos banhadas de sangue segurando o instrumento da degola; ou quando presente em umas das rinhas de cachorros que tanto lhe excitam, projetando sua raiva no cão lutador, rasgando o corpo do oponente através dos dentes de seu cão. Marcante também é a figura de Erasmo Wagner como uma 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 de uma greve dos catadores de lixo, abandonando a cidade sob o peso dos dejetos. Seu irmão, Alandelon, ensurdecido pelo ofício danoso que é quebrar placas de pavimentação, escuta apenas o tremor do trabalho repetidamente em sua cabeça. Já o último anti-herói da trilogia, Erasmo Wesley, surge como um quase gigante com sinais de queimadura por todo o corpo, corpo este que é insensível à dor causada pelas chamas e que serve como uma casca protetora do bombeiro cujos olhos

mínimos refletem 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, ostentando uma face cadavérica e semblante esquelético, o operário está em perfeita harmonia com os corpos que diariamente desintegra em fornos. Ronivon tem um conhecimento macabro sobre o processo de transformação sofrido pelos corpos dentro das câmaras cremadoras, observa cada transformação sofrida pela matéria e faz associações entre elas e a saúde dos corpos quando ainda vivos. Registra em sua mente o espetáculo oferecido pela combinação entre matéria orgânica humana e calor, a boca se escancarando com o encolhimento da pele, exibindo uma escandalosa arcada dentária; as pontas dos dedos se encolhem, juntamente com o tamanho do corpo, cada vez mais reduzido pela ação do fogo.

O conjunto dessas personagens evidencia a tendência da obra de Maia a optar por anti-heróis que apresentam características estritamente ligadas ao projeto literário e estético da autora. São anti-heróis silenciosos, suas configurações atestam homens rústicos, reinantes em submundos, homens refugio, habituados a terrenos insalubres e a condições de vida extremamente precárias. Os brutos das três novelas por nós investigadas são anti-heróis socialmente bem delimitados, sem qualquer capacidade de ascensão social, sendo representantes de uma espécie de determinismo do meio que os oprime. A única forma de reação é a adaptação total e irrevogável a essa esfera de sufocante superioridade. O resultado dessa adaptação, dessa simbiose com o meio, é a transfiguração de seus corpos em verdadeiras extensões do ambiente em que vivem e das funções que exercem. Os anti-heróis da nossa trilogia verbalizam de modo escasso, as palavras não são instrumentos que eles dominam, preferem a ação, o ato instintivo, agem quase sempre mecanicamente, deixando transparecer a natureza quase robótica de suas atitudes. Felizmente temos a narrativa para falar por eles, para nos dar indícios das palavras que poderiam ser ditas diretamente por esses homens, num rompante de independência mental e emancipação emotiva. Os anti-heróis aqui são “crianças” aprisionadas a corpos crescidos e deformados, existências frustradas, homens atrofiados, à semelhança de homúnculos. A liberdade para eles, ironicamente, é um fator de aprisionamento. Não possuem amores, dilemas existencialistas ou aspirações metafísicas; se contentam com o pouco, por vezes com o rasteiro.

Enquanto projeto literário, a proposta da trilogia pode ser considerada uma instigante colaboração para o panorama da literatura brasileira contemporânea. Com certas especificidades estéticas, a obra de Ana Paula Maia aqui estudada oferece ao quadro literário nacional a opção de

uma leitura literária dinâmica, perpassada por uma linguagem que dialoga com o cinema e a literatura feita no meio digital, possuindo, por isso mesmo, apelo entre o público mais jovem e interessado em uma literatura menos pretensiosa. Isso é explicado pela própria origem da escrita da autora, a blogosfera, como já explanamos em nosso trabalho. Já da influência da *pulp fiction* em sua obra, estão o fascínio por tipos insólitos e esteticamente estranhos, o gosto pela violência, assim como o flerte com o escatológico, frases de efeito, a preferência em representar os personagens como construtos imagéticos que são metáforas de ideias: “A arte refinada demonstra sua superioridade precisamente pela sua capacidade de descrever de modo belo coisas que, na natureza, repudiaríamos ou consideraríamos feias.” (KANT apud GRABES, 2008, p. 3). Todos esses elementos atados e bem relacionados entre si, funcionando para formar o enredo proposto. Daí a relevância de termos trazido para a investigação a influência das narrativas *pulp*. As personagens, os anti-heróis da trilogia, que exercem magnetismo sobre o leitor e que motivaram a concretização desse trabalho, têm na tradição da *pulp fiction* uma acentuada correspondência estética. Aí entram em cena o estilo da escrita da autora carioca, que possui personalidade, para criar uma história que seja interessante para o contexto em que a obra está inserida e para o possível público leitor.

Voltando aos anti-heróis da saga dos brutos, podemos afirmar que, apesar da ausência de complexos existencialistas, dramas amorosos ou metafísicos, Edgard Wilson, Erasmo Wagner e Ernesto Wesley, citando apenas os protagonistas, são personagens complexos e multifacetados. Edgar é um assassino frio, com traços psicopatas, mas que ainda assim é capaz de mirar o céu estrelado e desejar poder soprar uma das estrelas; Erasmo, fincado na base social, recolhendo o lixo de uma sociedade severamente excludente que o despreza, encontra fôlego para se mobilizar com seus colegas grevistas e almejar alguma mudança; Ernesto, essa existência pueril contida em um corpo monstruoso, tem como maior motivação o ato de salvar vidas em tragédias. A grandeza desses anti-heróis reside em sua humildade, a fragilidade na ferocidade, sua beleza pode ser apreciada no medonho de suas aparências. É com esse jogo de contrastes que o anti-herói contido da trilogia atesta sua complexidade. Ainda que voltem às cinzas, algo da existência desses brutos teimará em permanecer, de qualquer forma.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ALENCAR, José de. **O Guarani**. 29 ed., Rio de Janeiro: Ediouro, 1999

ANDRADE, Mário. **Macunaíma**. Agir: Rio de Janeiro, 2008.

ANACAONA. Disponível em: <http://www.anacaona.fr/ana-paula-maia-ecrivaine-bresilienne-pulp/>. Acesso em 09/07/2014.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de brás cubas**. São Paulo: Editora Globo, 2008.

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

Baldo, Luiza Maria Lentz. **A identidade nacional: matizes românticos no projeto modernista**. Disponível em: < <http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.com.br> > . Acesso em: 04/09/2014.

BARBERENA, Ricardo Araújo. **A trilogia do refugio humano: o imaginário abjeto de Ana Paula Maia**. Iberical. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines: n. 2, 2012.

BARTH, John. **The literature of exhaustion**. In: The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction. London: The John Hopkins University Press, 1984.

BATAILLE, G. **A Literatura e o Mal**. Trad.: Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro. Zahar. 2004.

BRITO, Mário da Silva. Prefácio. In: ANDRADE, Oswald de. **Os condenados**. Disponível em: http://monoskop.org/images/9/95/Oswald-de-andrade-Obras_Completas-voll1.pdf. Acesso em: 14/02/2015.

BROEK, Van den. **The myth of the Phoenix**. According to classical and early christian traditions. 1972.

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

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. Tradução Adail Ubirajara Sobral, São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

CÂNDIDO, Antônio. **A personagem do romance**. In: CÂNDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CÂNDIDO, Antônio. **Dialética da malandragem**. in: Revista do Instituto de estudos brasileiros, nº 8, São Paulo, USP, 1970.

CARDOSO, Sebastião Marques: **De personagens e anti-heróis: Um Estudo sobre a trilogia do exílio, de Oswald de Andrade**. 2007, 215 f. Tese (Doutorado em história da literatura). Instituto de estudos da linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

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: 12/11/2014.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira: Origens e Unidade (1500-1960)**. São Paulo. Edusp. 2004;

CERVANTES, Miguel de Saavedra. **Dom Quixote de La Mancha**. Rio de Janeiro: Revan, 2002.

CHENIAUX, Elie; FERNANDEZ, J. Landeira. **Cinema e loucura**. Conhecendo os transtornos mentais através dos filmes. Porto Alegre. Artmed. 2010.

CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (org.) **O futuro pelo retrovisor**: Inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

COSTA LIMA, L. **Mimesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CUCURTO, Washington. **Coisa de negro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

DETIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre et al: **The cuisine of sacrifice among the greeks**. The university of Chicago: 1989.

DAVIS, Mike. **Planeta favela**. Tradução de Beatriz Medina. Boitempo editorial. 2006.

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

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

ESTAMIRA. Direção: Marcos Prado. Produção: Marcos Prado, José Padilha. Europa filmes. 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KFyYE9Csu0>. Acesso em fevereiro de 2015.

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é herói**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FREUD, Sigmund. **Moisés e o monoteísmo**. Disponível em < <http://portugues.free-ebooks.net/ebook/Moises-e-o-monoteismo-Esboco-de-psicanalise>>. Acesso em 11/04/2014.

GENET, Jean. **Diário de um ladrão**. Tradução de Jacqueline Laurence e Roberto Lacerda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GISBERT, Paco. **Guía para ver y analizar Pulp Fiction**. Valencia: Nau libres, 2002.

GLISSANT, Edouard. **Le discours antillais**. Paris: Seuil, 1981. p.190-201: Le Même et le Divers.

GONZÁLEZ, Mário M. **A Saga do anti-herói**. São Paulo: Nova Alexandrina, 1994.

GRABES, Herbert. **Beauty, Sublimity, and the post mortem “third Aesthetic”**. New York, Rodopi B.V. 2008

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. **Trilogia suja de havana**. Tradução Ari Roitma e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

HANSEN, João Adolfo. Prefácio. In: CAUSO, Roberto de Souza. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil, 1875 a 1950**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HELENA, Lúcia. **Dom Quixote e a Narrativa Moderna**. IN: VASSALO, Lúcia (org.) A narrativa ontem e hoje. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

INSTITUTO CEA: **Nos caminhos da literatura**. São Paulo: Petrópolis, 2008.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad.: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOUVE, V. **Pour une analyse de l'effet-personnage**. In: *Littérature, France*, n. 85, fev. 1992.

KLEIN, Richard. G. **O despertar da cultura, a polêmica teoria sobre a origem da criatividade humana**. Tradução de Ana Lúcia Vieira de Andrade. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LUDMER, Josefina. **Aqui Latino América: uma especulación**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2013.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do psicólogo, 2004.

KOTHE, Flávio: **O herói**. São Paulo: Ática, 1985.

LOVECRAFT, H.P. **Herbert West-The reanimator**. Disponível em: <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/hwr.aspx>. Acesso em 11/09/ 2014.

LOVECRAFT, HP. **O horror sobrenatural em literatura**. Tradução de Celso M. Paciornik: São Paulo, Iluminuras, 2007.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do romance**. Trad. de Alfredo Margarido, Lisboa, s/d.

LIMA, Elizabeth Gonzaga de. **A leitura, o leitor e a ilusão**. *Tabuleiro de Letras*: Salvador, n. 1, 2008.

LÜTZ, Muller. **O herói: todos nós nascemos para ser heróis**. Tradução de Erlon José Paschoal: São Paulo, Cultrix, 1987.

MACHADO, Samir de Machado. (org). **Ficção de polpa**. Porto Alegre: Não Editora, 2012.

MACHADO, Luiz Toledo. **O herói, o mito e a epopéia**. São Paulo: Alba, 1962.

MACIEL, Corintha. **Mitodrama**. O universo mítico e seu poder de cura. São Paulo: Ágora, 2000.

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

MAIA, Ana Paula. **Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

MARX, Karl. **O 18 brumário de Luís Bonaparte**. Disponível em: <http://www.adelinotorres.com/historia/Karl%20MarxO%2018%20Brum%20E%20rio%20de%20Luis%20Bonaparte.pdf>. Acesso em 02/11/2014.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. **Homem da multidão e o flâneur no conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe**: http://www.uel.br/pos/letras/terraroja/g_pdf/vol12/ . Acesso em: 03/02/2015.

MASSARO, Geraldo. **E se o psicodrama tivesse nascido no cinema?** São Paulo, Ágora. 2014

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

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

PASSOS, Izabel C. Friche (org.). **Poder, normalização e violência**: Incurções foucaultianas para a atualidade. Belo Horizonte, Autêntica. 2006.

PESAVENTO, Sandra. **Cidades imaginárias: literatura, história e sensibilidades**. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/nph/sensibilidades-a-margem/cidades-imaginarias-literatura-historia-e-sensibilidades>. Acesso em 20/01/2015.

PETTERSON, Anna L. **Martyrdom and the politics of religion**: Progressive Catholicism in El Salvador's civil war: State university of New York, 1997.

PINEZI, Gabriel. **Dom Quixote e a literatura errante: Pistas para um conceito foucaultiano de paródia**. CELLIP. Londrina, 2011.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. **De lazarrillo de tormes a macunaíma** (notas sobre a picardia e a malandragem). Cadernos de Literatura e Diversidade Cultural. Feira de Santana: UEFS/PgglDC, ano 5, n. 6, 2008.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século xxi. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

RESENDE, Beatriz. **A literatura brasileira num mundo de refluxos**. Z cultural, Rio de Janeiro, n. 2, 2011.

REUTER, Y. **Introdução à análise do romance**. Tradutores: Angela Bergamini, Milton Arruda, Neide Sette, Clemence Jouët-pastrê. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ROBBE-GRILLET, A. **Por um novo romance**: ensaios sobre uma literatura do olhar. Trad: T. C. Netto. São Paulo: Editora Documentos LTDA, 1969.

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. In: Texto/contexto: São Paulo: perspectiva, 1969.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emile**: Disponível em: <http://www.gutenberg.org>. Acesso em: 05/02/2015.

SALINGER, J.D. **The catcher in the rye**: Little, brown and company, 1991.

SARAMAGO, José. **Intermitências da morte**. Companhia das Letras, 2005.

Schøllhammer, Karl Erik: **Ficção brasileira contemporânea**. Civilização Brasileira. São Paulo. 2010.

SIMMONS, David. **The anti-hero in the American Novel:** From Joseph Heller to Kurt Vonnegut (American Literature Readings in the 21st Century). New York, Palgrave Macmillan, 2008.

TAVARES, Bráulio (org.). **Freud e o Estranho:** contos fantásticos do inconsciente. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

VOLTAIRE, François Marie Arouet. **Cândido.** Tradução de Roberto Gomes. LP&M Pocket: Porto Alegre, 1998.

WHITFIELD, Stephen J. In: **Modern critical interpretation.** The Catcher in the Rye. New York. 2000.