

## ATUALIZAÇÕES DO ANTI-HERÓI NA LITERATURA BRASILEIRA: O ANTI-HERÓI ENTRE O ROMANTISMO INGLÊS, A ESTÉTICA GROTESCA E A REPRESENTAÇÃO CONTEMPORÂNEA

Diego Henrique de LIMA<sup>1</sup>

**RESUMO:** O trabalho objetiva pensar os fios de convergência da personagem anti-heroica na literatura contemporânea brasileira com a influência do *grotesque*, muito presente no movimento romântico. Para tal, elegemos como corpus a trilogia dos brutos, de Ana Paula Maia, que apresenta protagonistas cujos contornos estéticos remetem à influência romântica, a qual, até hoje, floresce em diferentes tipos de representações ficcionais. O anti-herói da obra de Maia é composto por elementos contemporâneos e românticos. Possui traços do grotesco presente em obras dos autores do século XIX, ao mesmo tempo que lembra as personagens de histórias em quadrinhos. Assim, procura-se entender qual o resultado de tal fusão estética na representação da figura anti-heroica presente nos romances em questão, e o que ele pode indicar como tendência para a construção de personagens no quadro literário brasileiro de hoje. Como aporte teórico, serão consideradas as contribuições de Brombert (2002), Bauman (2017) e Watt (2010).

**PALAVRAS-CHAVE:** Anti-Herói. Romantismo. Grotesco. Literatura Brasileira Contemporânea.

### ANTI-HERO UPDATES IN BRAZILIAN LITERATURE: THE ANTI-HERO BETWEEN ENGLISH ROMANTICISM, GROTESQUE AESTHETICS AND CONTEMPORARY REPRESENTATION

**ABSTRACT:** The present work aims to think about the anti-hero persona in the contemporary Brazilian literature and its correspondences with the English Romanticism from the Nineteenth century and the grotesque aesthetic. For that, as a corpus, the brutes trilogy, by Ana Paula Maia, has been chosen. This fiction presents a protagonist whose aesthetic contours establish a relation with the romantic influence, the one that, until today, flourishes in different kinds of fictional portrayals. The anti-hero in the trilogy is composed, at the same time, by contemporary and romantic elements. It also contains traces of the characters on the HQ magazines. So, one tries to comprehend which is the result of such an aesthetic fusion in the representation of the anti-hero persona introduced on the concerned novel, and what it can indicate as a tendency as to the construction of characters on the Brazilian literary

---

<sup>1</sup> Mestre em Linguagem pela Universidade Estadual da Bahia (UFBA) e Doutorando em Estudos e Representações Literárias pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Endereço eletrônico: <diegohenri22@hotmail.com>.

landscape today. As theoretical background, the contribution of Brombert (2002), Bauman (2017) e Watt (2010) will be of great value.

KEYWORDS: Anti hero. Romanticism. Grotesque. Contemporary Brazilian Literature.

## INTRODUÇÃO

Ligada demasiadamente à condição humana e suas limitações, a figura do anti-herói tem há muito ocupado as narrativas literárias e pode-se cogitar que seria impossível contar o número de obras que trazem à luz personagens problemáticos, desajustados socialmente, inaptos ou vítimas de retumbante fracasso.

[...] Uma tendência muito difundida e complexa na literatura moderna. Não basta uma única descrição ou definição. Mas evitar o enfoque dogmático e sublinhar diversidade e variação não impedem a procura de padrões subjacentes e tendências comuns. (BROMBERT, 2002, p. 14)

Se certamente não há um modelo padrão de anti-herói que o crítico possa apontar, é possível ao menos identificar constantes que ajudem a localizar esse tipo de personagem e reconhecer nele uma série de características que o diferenciam do herói clássico. O próprio nome anti-herói pressupõe a negação de uma entidade positiva: o herói. Para ser anti-alguma coisa, é necessário que tal coisa exista, que possa ser definida e sofrer algum tipo de contradição ou contraste. Assim, é possível tentar compreender o que seria o anti-heroísmo na literatura ou quais são os traços mais relevantes dessas construções literárias: traços psicológicos, vocabulário, forma de encarar a realidade, interação com as outras personagens, com o próprio desenrolar da narração, etc. Esse conjunto de variáveis pode ser estudado a fim de delinear mais claramente o que seria o anti-herói e como ele se apresenta em diferentes obras.

Cronologicamente, pode-se afirmar que o fortalecimento desse novo modelo de herói nasce com o advento do romance no século XVIII, que trouxe à cena representantes das mais diversas classes sociais. Com o passar do tempo e sua incorporação pela burguesia como representação artística (WATT, 2010, p. 65), o romance posicionou o homem em meio à multidão, pulverizando, dessa forma, a sua singularidade divina, destituindo-lhe de qualquer carga de especialidade ou predileção. Nesse sentido, exerceu forte influência a ética protestante, fator de preponderância nos países onde nasceu o gênero romance, representado, por exemplo, por livros como *Robinson Crusoé* (1719), *Moll Flanders* (1722) e *Pamela* (1740). É provável que tal momento possa ser considerado o “nascimento” do anti-herói. Se a predileção divina, tão cara à epopeia clássica, sai de cena, aparece com protagonismo a noção de individualismo, então vigente e em desenvolvimento nos países onde foram criadas as condições socioeconômicas necessárias para o seu surgimento. Os três romances citados demonstram uma série de características desta visão mais individualista do mundo, apresentando protagonistas que “se fazem a si mesmos” numa nova ordem econômica, a qual valoriza a competição acirrada por recursos escassos, materiais e simbólicos. Seja como o desbravador Crusoé ou como a ladra Moll Flanders, essas personagens se debatem e se articulam numa configuração socioeconômica em nome do sucesso ou apenas da própria sobrevivência. Os crimes que cometem, de modo semelhante às viagens de Crusoé, podem ser compreendidos dentro da dinâmica do individualismo econômico então em voga<sup>2</sup>:

Como Rastignac e Julien Sorel, Moll Flanders é um produto característico do individualismo moderno na medida em que se julga na obrigação e no direito de obter as maiores recompensas econômicas e sociais, lançando mão, para tanto, de todos os recursos disponíveis.” (WATT, 2010, p. 101).

---

<sup>2</sup> Ítalo Calvino, em *Por que ler os clássicos*, refere-se a *Robinson Crusoé* como “a epopeia da iniciativa individual.”

Com foco especialmente no surgimento do contexto socioeconômico, o estudo de Watt (1957) aborda as raízes do individualismo ao refletir sobre o nascimento do capitalismo, este como chave explicativa do fenômeno do indivíduo refletido na literatura. Ao diluir a generalidade e propiciar a multiplicação da especialização econômica, o livre mercado, aliado a um sistema político mais liberal e a teia social mais heterogênea, alargou o leque das escolhas individuais. De forma semelhante, eventos ocorridos na Europa como a Reforma, bem como aparecimento dos Estados nacionais fragmentaram a homogênea configuração cristã medieval (WATT, 2010). Costuma-se tomar como ponto decisivo para a nova ordem o período que se seguiu à Revolução Gloriosa (1686), com o conseqüente fortalecimento do poder das classes comerciais e industriais, as quais passaram a influenciar de modo significativo a esfera cultural, especialmente a literatura. Por terem como público leitor basicamente uma classe média urbana, as produções literárias começaram a representar de forma benevolente o comércio, a indústria e a livre iniciativa. Esta mudança pode ser identificada se olharmos para a forma como gerações de escritores encaravam os novos valores do individualismo. Enquanto autores como Shakespeare, Ben Jonson, Dryden e John Donne, por exemplo, tendiam a condenar os acenos de uma ordem mais estritamente individualista, advogando pela defesa da ordem antiga; nomes como Defoe, Steele e Addison, situados no começo do século XVIII, portavam o estandarte da nova ordem, ratificando a força e, para eles, a superioridade de uma concepção de mundo fincada nos pressupostos do individualismo (WATT, 2010). Sobre esta nova ordem, que também podemos invocar pelo nome de modernidade: “Em certo sentido, talvez se pudesse dizer que a história da modernidade é a história de determinado tipo de *self*: o indivíduo basicamente racional, a pessoa singular, no controle de suas ações e responsável por elas [...]” (BAUMAN; RAUD, 2017, p. 13).

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

Dostoievski pôs esse termo [o anti-herói] em circulação na parte final de *Memórias do subsolo*, obra seminal que discute a ideia do herói na vida e também na arte. As últimas páginas da narrativa de 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 autora um ponto, especificamente, que dialoga diretamente com a conceituação de anti-herói que estamos tentando compreender. Discorreremos aqui sobre o que ela denomina de “tonalidade psicológica moderna”. Ou seja, o fator psicológico ganha um espaço e peso muito maiores em obras modernas que apresentam um anti-herói. O espaço físico, propriamente dito, pode ser preterido, dispensado em nome de um preenchimento não físico. A narrativa pode realizar-se totalmente na dimensão psicológica, na qual os deslocamentos, ações e iniciativas da personagem se dão de maneira plenamente satisfatória apenas no plano abstrato, aquele das memórias ou reminiscências. É justamente esse o caso de *Memórias do Subsolo*, monólogo de um homem enfermo que, tomado pelo veneno de suas lembranças,

vomita sua vida de infelicidades e imperfeições do fundo de um subsolo. Abandonado, sozinho, tal personagem, de caráter quase que exclusivamente psicológico, pode ser visto como o homem caído, o herói derrotado, imerso em escuridão e em silêncio amedrontadores. Entretanto, apesar de sua condição de baixa, alça-se a falar, pois tem a necessidade de verbalizar a consciência desse novo ser que nasce como a representação viva da angústia e incerteza.

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

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

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

presunções e o arcabouço do conhecimento de expressões literárias que temos. Ao discorrer sobre a maneira como interpretamos pessoas reais e personagens, Antonio Candido 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. (CANDIDO, 1970, p. 3)

O que podemos encontrar relativamente em comum entre esses personagens é um conjunto de qualidades ou defeitos, a depender do ponto de vista, que são latentes: “A literatura dos séculos XIX e XX está, além disso, abarrotada de personagens fracos, incompetentes, dessorados, humilhados, inseguros, ineptos, às vezes abjetos – quase sempre atacados de envergonhada e paralisante ironia, mas às vezes capazes de inesperada resistência e firmeza.” (BROMBERT, 2002, p. 14). Ou ainda, em uma expressão mais curta e incisiva: “O anti-herói é amiúde um agitador e um perturbador.” (BROMBERT, 2002, p. 14-15). Seja um revolucionário, um mendigo, bêbado, estudante homicida, estrangeiro, existencialista, um sociopata, uma empregada doméstica, o anti-herói traz consigo quase que invariavelmente o germe da subversão. Sempre desconfortável com a ordem das coisas, ou as enfrenta com o intuito de transformá-las ou sucumbe a elas. No campo social, por exemplo, denunciam a hipocrisia, a fragilidade do tecido social, ostentam a desigualdade, expõem a miséria dos corações, corrompem os bons, são corrompidos, são rebeldes ou resignados, quase nunca adesistas. No plano íntimo e psicológico, são geralmente perturbados, desajustados, com grande dificuldade de se enquadrar às próprias emoções e de estabelecer relações com outras pessoas. Daí a solidão que acomete a maioria das personagens anti-heroicas. Decorrente disso, não é incomum que apresentem algum quadro de doença

psicológica, distúrbio mental ou mesmo físico. A agitação ou perturbação empreendidas pelo anti-herói pode fazer vítima o próprio personagem anti-heroico.

E na literatura brasileira contemporânea, como se apresentam atualmente os personagens anti-heroicos? Haveria algum exemplo de anti-herói que apresentasse alguma dessas características?

### DESENVOLVIMENTO

O derradeiro romance que completa a trilogia<sup>3</sup> dos brutos, *Carvão Animal* (2011), de Ana Paula Maia, possui vínculos e traços de influência em relação ao arcabouço literário que permanece no imaginário de escritores e fazedores de ficção. Ou seja, não apenas escritores, mas todos aqueles que têm o trabalho ficcional como matéria-prima para suas criações narrativas. Portanto, a distância temporal entre a obra que analisamos e algumas do Romantismo inglês, do século XIX, ao invés de empecilho para os novos autores, é ocasião para amadurecimento de modelos disponíveis a gerações futuras. Assim, nossa abordagem privilegia sobretudo a influência e as correspondências como chave de compreensão do fenômeno literário aqui considerado: a atualização do personagem herói moderno ou anti-heroico.

No âmbito da tétrica cidade Abalurdes, tomada por crematórios e excedentes de corpos mortos, encontram-se Ernesto Wesley e Ronivon, os protagonistas mórbidos da história. Em tal localidade, “[...] que está à margem do descobrimento e no imaginário de alguns visionários.” (MAIA, 2011, p. 39), habitam homens cuja principal característica é a bestialidade. Dentre eles, Ernesto Wesley:

---

<sup>3</sup> A trilogia é constituída por três romances: *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), *O trabalho sujo dos outros* (2009) e *Carvão animal* (2011).



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)

De modo parecido a Edgar Wilson e Erasmo Wagner, protagonistas nas outras novelas da trilogia, a descrição do bombeiro Wesley converge com o estilo do anti-herói de compleição rústica e por vezes formas físicas não convencionais, amiúde presente no Romantismo europeu novecentista, como *O corcunda de Notre Dame*, *O homem que ri* ou o clássico de Mary Shelley. Percebe-se a influência da do padrão estético do grotesco na construção estética dos personagens.

A palavra grotesco tem origem no vocábulo italiano *grotta*, que significa gruta. Tal batismo se deu pelo fato de pesquisadores haverem descoberto desenhos e ornamentos decorativos numa gruta italiana, durante escavações arqueológicas, ocorridas no século XV. Entre pinturas, desenhos e esculturas, as representações mostravam uma mescla de criaturas animais, vegetais e minerais. A descoberta desse tipo de expressão teve grande impacto na visão dos europeus sobre o papel e forma da arte; mas a primeira reação, como era de se esperar, foi de animosidade e desprezo. A Igreja, voz poderosa em diversos assuntos, sobretudo quanto ao que seria a verdadeira arte ou não, rejeita veementemente o grotesco como negação da herança dos antigos e como aberração pré-cristã. Ademais, o fato de os primeiros achados da arte grotesca terem ocorrido em grutas, espaços subterrâneos e escondidos, foi usado pelos religiosos como indício de que os desenhos e esculturas ali encontrados teriam alguma ligação com o submundo; símbolos de reino caído. À época, era unanimidade a visão aristotélica do que deveria ser uma obra de arte, com a prevalência de conceitos como *mimesis* e verossimilhança. Deparar-se com figuras distorcidas, fora das linhas harmônicas defendidas pela tradição clássica greco-romana foi um choque para a Europa renascentista: “[...] foram classificadas hostilmente como quiméricas, irrealis, monstruosas e

até mesmo diabólicas.” (LIMA, 2016, p. 1). Intelectuais e artistas ligados a autoridades da época estavam conscientes do caráter potencialmente rebelde da estética grotesca e repudiaram o novo tipo de expressão. Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (2010), lendo Rabelais, ritos e espetáculos da idade medieval, assinala o caráter rebelde da estética grotesca, a energia subversiva que dela emana através do processo de carnavalização, e acaba por borrar os limites entre cultura oficial e cultura popular, apontando para a possibilidade da liberação de energias – até então contidas – do povo; sobretudo em festas populares de cunho cênico, como o carnaval. Ou seja, tal cenário poderia contribuir para que as pessoas passassem a questionar o poder político estabelecido, e por isso era necessário sufocar esse tipo de manifestação, ou deixá-la fluir por meio dos eventos populares, tentando “domesticá-lo” através de práticas lúdicas mais inofensivas, como o próprio carnaval, a festa por excelência do grotesco. Entretanto, mesmo com a resistência que essa nova “proposta” despertou, houve a difusão das novas formas e contornos pelo Velho Continente, provocando desejo de retorno a uma espécie de passado original, quando os desenhos respeitavam apenas as linhas da natureza e a aparente arbitrariedade do caos original: “A regressão às formas originais, o desejo de captar, antes de qualquer fixação, a livre eclosão das formas originárias estão inscritos no centro do naturalismo do Renascimento.” (JANNERET apud LIMA, 2016, p. 3). Vêm à luz, entre artistas e intelectuais, temas como a multiplicidade de formas da matéria capaz de modelagens diversas, de transformar-se indefinidamente, rompendo os limites simétricos do mundo observável, ultrapassando as fronteiras entre humano, animal, vegetal. Homens-bicho, animais-folha, plantas-homem, vegetais humanos, animais antropomorfizados etc:

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

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

Ou seja, o hibridismo na arte não principia com o descobrimento dos desenhos nas grutas italianas, vez que desde a Antiguidade são evidentes os exemplos de representações híbridas; aos moldes das representações dos deuses egípcios Anúbis ou Seth, ou os lamassus da arte mesopotâmica (antropozoomorfismo). O que parece ocorrer com o aparecimento dessa nova estética é a intencionalidade de usar o hibridismo para explorar possibilidades estéticas até então pouco utilizadas, como o retorno à natureza primeva, a confusão morfológica dos corpos naturais, o rebaixamento do humano por meio do zoomorfismo. No caso dos românticos, há a intenção de reagir contra a suposta racionalidade pregada pelos iluministas e reavivar a potência dos instintos humanos, acreditando na espontaneidade e pulsão da natureza humana. Os românticos iniciam ataque à noção defendida pelos racionalistas do iluminismo, vistos como defensores de visão de mundo restrita, que tolhe a subjetividade. A adoração à sabedoria iluminista, o desprezo que sentem pela magia e ocultismo, a devoção que nutrem à luz do dia e repulsa pelos fascínios e mistérios da Idade Média enervam os românticos, vez que afastam o homem de seu passado imemorial, perdido há muito nas sendas do tempo. O grotesco, para os românticos, é resgatado como meio para se atingir o afloramento da natureza “real” do indivíduo, livrando-o da cegueira do progresso industrial vigente no século XIX, da artificialização da vida; daí recorrerem à irracionalidade como refúgio para quem não se adaptava a esse modo de viver. Era necessário recorrer às metamorfoses ovidianas, reverter a simetria das formas: “[...] as noções de metamorfose, inconstância, hibridismo, a oposição ser-parecer apresentam uma constante nas múltiplas manifestações do grotesco.” (LIMA, 2016. p. 17). O grotesco distorce as linhas que delimitam,

no mundo físico, a aparência das coisas, dando vida a novas criaturas, quimeras, deformes e assustadoras: “Nesta ruptura com relação às ordens da natureza está presente o componente lúdico, alegre e onírico do grotesco, mas também algo de sinistro e angustiante, na representação de um mundo diferente ou distorcido.” (LIMA, 2016, p. 4). A aparição do grotesco como forma de representação do mundo significou a exteriorização de um anseio, desejo de mundo primitivo, sem amarras, bestializado. A racionalidade é suplantada pela sedução dos movimentos bruscos, dos tecidos que se partem para dar origem a um membro animal ou cabeça humana, a violar o conceito de harmonia e perfeição estética que vingou na história da arte ocidental.

O salto da estética grotesca das cavernas para as artes plásticas, e depois para a literatura é consolidado, dentre outros fatores, quando Montaigne, ainda no século XVI, decide utilizar o termo grotesco para se referir aos *Ensaíos* (1580), por serem algo que se assemelham a “[...] corpos monstruosos, sem proporção ou ordem.” (LIMA, 2016, p. 7). Outro grande nome da literatura que lançou mão do grotesco no fazer literário foi Rabelais. *Gargantua e Pantagruel* (1532) apresenta com profusão símbolos do grotesco, desde o tamanho gigantesco e desproporcional de Gargantua e Pantagruel, às diversas referências a partes baixas, especificamente o ânus, a glutoneria, os excessos dionisíacos, carnavalização constante de cenários, figuras e ações. Mas foi mesmo com o surgimento do Romantismo que a estética grotesca ganhou lugar num movimento estético organizado. O amor dos românticos pela Idade Média e respectivos segredos, pela luz escassa das ruas e vielas medievais, construções góticas, ocultismo e mundo subterrâneo das criaturas sombrias, levou os escritores do Romantismo a verem no grotesco um meio de resgate de símbolos do obscuro: “Ainda no século XVIII, um outro gênero literário na França, o *roman noir*, baseado no modelo do romance gótico inglês, apresenta em sua estrutura traços do grotesco monstruoso, satânico, erótico e escatológico, relacionado a zonas de representação obscuras e

censuradas.” (LIMA, 2016, p. 13). Como força de subversão, a estética do grotesco vai abrindo a cena para que valores de ruptura ganhem espaço na produção artística europeia. O sol apolíneo defendido pelos gregos na arte vai cedendo lugar para as sombras do reino caótico e pluriforme de Dionísio, com o descobrimento das grutas na Itália: “O subterrâneo, lugar misterioso e propício às manifestações sobrenaturais, até então relacionado apenas ao espaço de grutas e cavernas, encontra equivalente no ambiente lúgubre e fétido de prisões e calabouços.” (LIMA, 2016, p. 7). O charme que o Romantismo encontra nessa proposta estética é explicado pelo anseio que grande parte dos românticos possuía em regressar a um tempo passado em que, acreditavam, o mundo era mais genuíno, menos artificial e se expressava somente sob as leis da natureza. Havia também um desejo maior de liberdade criativa, menos comprometimento com formas rígidas de composição e linhas mais soltas, emancipando-se dos cânones do passado, do academicismo.

Na literatura contemporânea brasileira, a influência do grotesco chegou de modo menos cômico, e mais sombrio. Pode-se afirmar que há influência do grotesco na obra de Ana Paula Maia, sobretudo pelo tipo de personagem que ela desenha ao dar grande enfoque à fisicalidade deformada que eles apresentam. O efeito estético almejado pela autora carioca com esse tipo de construção literária é similar ao que buscavam os autores europeus, isto é: ressaltar a humanidade da personagem, paradoxalmente, por meio de características fisicamente fantásticas, salientando excessos na dimensão corporal, distorções na estrutura da face, desproporcionalidade entre membros, cicatrizes, mutilações ou deficiência. A atração pelo grotesco presente na obra de Maia tem o intento de destacar o espanto visual que constitui a existência de tais figuras. Construídos por pinceladas bruscas e ágeis, elas surgem diante do leitor na forma de composições rústicas, com traços grosseiros, semblante distorcido, relação não harmônica entre as partes do corpo e ausência de simetria. Nesse sentido, a antítese entre corpo monstruoso e olhos diminutos cria figura ao mesmo tempo



rude e delicada. A forma rústica só é suplantada pela incandescência contida nos olhos miúdos que encaram o fogo regularmente: “Quando se atravessa a barreira de fogo que ilumina o seu olhar, não há nada além de rescaldo. Sua alma abrasa e seu hálito cheira a fuligem.” (MAIA, 2011, p. 11). Eis aqui outra evidente semelhança entre este personagem de *Carvão Animal* e as outras personagens da trilogia: a assinalada caracterização da personagem a partir do meio em que ela vive. Trata-se basicamente de processo de transferência de características muito comum nos romances realistas/naturalistas do século XIX. Se Edgar Wilson (uma referência ao William Wilson de Poe), anti-herói da primeira novela da trilogia, guarda na pele muitas cicatrizes, copiando assim os cães de rinhas que admira; Erasmo Wagner conserva o cheiro do lixo que recolhe. Ernesto Wesley também absorveu no olhar as chamas dos incêndios que combate, são um sinal indelével de identidade. Os brutos conservam em si a estampa que os identifica com o mal familiar e corriqueiro. Se “sua alma abrasa e seu hálito cheira a fuligem,” considerando a intensidade em que se dá a penetração do meio no personagem, pode-se dizer que a caracterização de Wesley o apresenta como um ser anormal, e que, justamente por ser incomum, é o indivíduo ideal para lidar com a letalidade do fogo: “Com Ernesto Wesley, completa-se o quadro das monstruosidades sensoriais: Erasmo Wagner não repara, Alandelon não escuta, Ernesto Wesley não sente.” (BARBERENA, 2014, s.p.). O apreço e capacidade de Maia em criar personagens-mutantes é algo notável: “Novamente evidenciamos um homem-besta que, na sua condição de humano-coisa, deve aturar/naturalizar as mais extremadas situações terrenas.” (BARBERENA, 2014, s.p.). A autora demonstra preferência pela elaboração de sujeitos fisicamente bizarros, com propensão para o autoaniquilamento. Programados pela genética ou destino para submeter-se aos mais variados tipos de sofrimento, representam pouco mais que força de trabalho barata. Característica particularmente expressiva em Ernesto é a incapacidade de sentir o

fogo. Portador de uma doença no sistema nervoso, a analgesia congênita<sup>4</sup>, ele não sente dores, sejam elas produzidas por queimaduras, facadas ou tiros. Seu corpo é território isento de dor, matéria que pode ser ferida e consumida até a morte sem acusar nenhum registro incômodo ou compaixão. Ernesto usa essa condição como trunfo e instrumento de trabalho: “[...] a doença foi ocultada por ele para ingressar na corporação; talvez se soubessem dos riscos que corre nunca o admitiriam. Ele pode caminhar sobre a 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). Os livros de Maia apresentam correspondência com a estética presente em HQ, obras em quadrinhos, as quais geralmente possuem estética e narrativa mais inclinadas ao fantástico, ocupadas por personagens dotados de poderes ou habilidades corporais que desafiam as leis da natureza. Percebe-se, com isso, que personagens contemporâneos ainda possuem algo daqueles heróis clássicos: o dom de executar ações impressionantes, inacessíveis à maioria dos homens e mulheres. Este é um traço que a contemporaneidade herdou do Romantismo europeu e que se articula em diversas obras ficcionais mais de dois séculos depois. Tal fato demonstra como a literatura raramente pode ser encarada como sucessão de movimentos estanques e que existem sem relação entre si. Assim toda tentativa de estudar propostas estéticas de diferentes tempos e contextos diversos precisa respeitar uma “ancestralidade” cuja origem se perde no tempo. Semelhante ao estudo da História, o estudo de influências e atualizações literárias deve levar em consideração certas características arquetípicas. Desse modo, é mais coerente discorrer

---

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

sobre qualidades preponderantes em cada época ou momento, ao invés de recortes estritos, rompimentos completos.

O fato de Ernesto tomar a doença que carrega como algo uma habilidade especial, um dom, traço de singularidade é no final das contas o meio encontrado para sentir-se alguém indispensável. Ele não possui dinheiro, distinção social ou grande beleza, mas sente-se especial por possuir algo que lhe foi dado pelo próprio acaso. Crê-se merecedor de distinção porque pode fazer o que outros poucos poderiam. Ernesto acredita carregar algo que o diferencia dos demais mortais e encara tal indício como uma distinção pessoal indispensável. Nesse sentido, a personagem dialoga com célebres figuras do Romantismo, como Byron ou o Shelley, os quais acreditavam possuir capacidade criadora que os distinguia como sujeitos, e era capaz de modificar e clarear o mundo. Há nos dois casos a crença na força do indivíduo, na distinção individual. Em *A defence of poetry* (1821), Shelley pretendeu erigir o poeta a status diferenciado, defendendo a visão de que os poetas tinham acesso à compreensão privilegiada das coisas, e que por isso eles seriam “os legisladores não reconhecidos do mundo.” O culto à personalidade criado por Byron e a defesa feita por Shelley não se baseiam no poder econômico, sangue aristocrata ou autoridade clerical: o principal trunfo dos românticos era a sensibilidade (do espírito), o dom de ir emocionalmente aonde os outros não podiam chegar. O herói ou anti-herói românticos criado pela geração de Byron e Shelley era a afirmação da supremacia da individualidade, do culto ao *self*: “O romantismo, como todos já ouviram dizer, foi uma revolução do indivíduo.” (WILSON, 2004, p. 28). O poeta escolhia a si mesmo pelo uso que fazia da literatura, e a sociedade seria ingrata ou obtusa se não fosse capaz de reconhecer esse valor. Dessa maneira, o conflito entre a consciência do próprio valor pessoal e a rejeição vivido pelo poeta era mote recorrente entre os românticos:

[...] Mas em *René*, *Rolla*, em *Childe Harold*, em *O prelúdio*, o escritor, ou é seu próprio herói ou como ele se identifica inconfundivelmente, e a



personalidade e as emoções do escritor são apresentadas como principal tema de interesse. [...] É sempre, como em Wordsworth, a sensibilidade individual ou, como em Byron, a vontade individual que preocupam o poeta romântico; ele inventou uma nova linguagem para exprimir-lhes o mistério, o conflito e a confusão. (WILSON, 2004, p. 28)

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

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

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

### À GUIA DE CONCLUSÃO

Para o leitor da trilogia dos brutos, a relação de força versus fragilidade remete a tipo muito comum em romance do romantismo inglês. O drama da criatura bizarra que se sente deslocada e se lança em busca de aprovação e afeto é tema de destaque nos romances europeus da segunda metade do século XIX. Nesse ponto, o anti-herói de Maia dialoga com um representante clássico da literatura vitoriana. O romance de Mary Shelley, *Frankenstein*

(1818), segue como referência quando se trata do exemplo de obra romântica a trabalhar o repulsivo e o elevado, a junção de sentimentos nobres acompanhados por pulsões de morte. O cenário final criado por tal combinação é a beleza diferenciada tão presente nas obras românticas: o tipo de beleza que contraria os padrões neoclássicos, e preza pelo singular, quase beirando o feio. O esforço é claro na determinação com que Ernesto se debate com o fogo. Em diversas passagens, a personagem se empenha, por vezes usando o próprio corpo, contra o fogo. Lançar-se de encontro ao fogo inclusive é algo que não intimida Ernesto. Há sempre o desejo de atingir o limite e superá-lo, entregando-se por inteiro ao momento de tensão absoluta por meio do qual o bombeiro pode surgir e ser percebido plena e integralmente. Similarmente, para o imaginário romântico, essa beleza escondida se confunde com a subjetividade, o talento e personalidade singulares. Virtude, personalidade e poder indomáveis, como aparecem em *A peregrinação do jovem Harold* (1812), os versos de Byron: “Há um fogo /E uma concepção da alma que não será contida/ Em sua própria existência estreita, mas anseia /Por ultrapassar a acomodação medíocre do desejo.” (BYRON, 2018, p. s.p.). Tal quadro possibilita o surgimento do choque produtivo de dois supostos contrários: o bonito e o feio. O indivíduo externamente desprovido de harmonia física, mas internamente repleto de bons sentimentos e qualidades pessoais. Assim, tais personas se posicionam naquele limiar em que a dualidade psicológica é possível, e sua construção estética se torna mais complexa.

A contradição dos personagens da trilogia dos brutos traz em si a contradição quase sempre presente nas obras românticas. Os devaneios dos jovens sonhadores e destrutivos de Byron, ou o anseio por amor e afeto da monstruosa criatura do doutor Frankenstein estão presentes na obra de Maia, na brutalidade afetiva e nas cicatrizes e traços corporais que apresentam. Transmite ao leitor a mensagem de que mesmo as almas mais torturadas, e principalmente elas, podem oferecer beleza e salvação ao mundo. Que mesmo os corpos mais



feridos e decorados com cicatrizes, podem conter essências superiores. A noção do ser diferenciado foi extremamente cara ao Romantismo e é retomada na literatura brasileira contemporânea brasileira, também na obra de Maia. Ao mesclar temas românticos a estilizações da literatura pop na confecção de suas personagens, a autora presta um tributo à influência romântica e o complementa com traços da leveza das HQ. O resultado é uma literatura que une a maturidade da herança romântica com a relativa novidade da estética presente nas revistas em quadrinhos. Por isso, longe de serem personas lineares, tais personagens estampam dualismos e ambivalências. Assim como os traçados retorcidos dos desenhos da estética grotesca, se recusam a permanecer na linearidade. Mostram-se por vezes retorcidos ou difíceis de definir num primeiro momento. Decorre daí a riqueza de sua tessitura.

#### REFERÊNCIAS

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

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

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

BYRON, Lord. A peregrinação do jovem Harold. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/5131/5131-h/5131-h.htm>. Acesso em: Ago. de 2020.

CÂNDIDO, Antônio. Romantismo, negatividade, modernidade. Disponível em: <http://revistas.unam.mx/index.php/accel/article/view/31656/29264>. Acesso em: Ago. de 2020.

COLERIDGE, Samuel Taylor. Monody on the Death of Chatterton. Disponível em: <http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?action=GET&textsid=35278>. Acesso em: Ago. de 2020.



LIMA, Fernanda. *Do grotesco: Etimologia e Conceituação Estética*. Disponível em: <http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/1539>. Acesso em: Ago. de 2020.

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

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

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

SHELLEY, Percy Bysshe. *A defence of poetry*. Boston: Gim and Co. 1891.

SHELLEY, Percy Bysshe. *An elegy on the death of John Keats*. Disponível: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45112/adonais-an-elegy-on-the-death-of-john-keats>. Acesso em: Ago. de 2020.

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

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

---

Envio: Agosto de 2020.  
Aceite: Janeiro de 2021.